



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

Visualidades insurrectas ante la gobernanza audiovisual. Una
propuesta para reflexionar lo político del audiovisual crítico
mexicano y descentralizado

Tesis presentada por

Mayra Moreno Barajas

para obtener el grado de

DOCTORA EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2019

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director(a) de Tesis:

 Dra. Ana Gabriela Hernández López

Codirector(a) de Tesis:

 Dra. Virginia Villaplana Ruiz

DEDICATORIA

A Amanda que con su partida me cuestiona y resignifica la existencia.

A Eugenia, Tamara y Amaranta que con su presencia significan mi existencia.

AGRADECIMIENTOS

En este intenso proceso que es el doctorado, me gustaría agradecer en primer lugar a lxs realizadorxs que aceptaron platicar y compartir su trabajo conmigo, sin las reflexiones sobre sus creaciones y formas de realizar esta tesis no hubiera sido posible. Además, surgieron entrañables relaciones de amistad en este proceso que espero continuen tanto desde los intereses compartidos sobre la visualidad como de la amistad.

También, agradezco a mi comité de tesis por su orientación, atinados comentarios, sugerencias y críticas a los planteamientos de esta tesis. No obstante, asumo las contradicciones, debilidades o errores en este texto. Agradezco a la Dra. Ana, por la libertad para trabajar y su clarificadora guía para las distintas etapas de este proceso además de la apertura para tomar otros caminos dentro de la rígida academia pero mantenerme dentro de esta, así como su apoyo en momentos de crisis. A la Dra. Virginia, por su capacidad para comprender mis ideas con mayor certeza y claridad que yo misma e impulsarme a seguir por ese camino. A la Dra. Sayak, por literalmente acompañarme y apoyarme desde el primer hasta el último día en este doctorado y sus altibajos. Agradezco me haya compartido sus miles de ideas por segundo así como novedosas lecturas que me permitieron ampliar y mejorar las discusiones de esta tesis. A la Dra. Rían, por sus precisas críticas y sugerencias que me obligaron a profundizar y esclarecer varios de los argumentos más confusos para mí, así como por brindarme uno de los espacios más dialógicos, horizontales e interesantes con los que me he topado en la academia durante la estancia de investigación que realicé con ella. A las Dras. Alina y Norma, que se integraron en la recta final, por ayudarme a pensar en niveles de profundización futuros para esta investigación, en otros canales de salida a este texto y en formas de presentarlo.

A mi familia por su apoyo todo este tiempo, especialmente a Eugenia, mi madre, por apoyarme en todo lo que hago y salvarme incluso aunque yo no me de cuenta que lo necesito. A Melissa Soto por el apoyo brindado en todas las gestiones administrativas del doctorado, sin su ayuda, compromiso y magnífica actitud, la tramitología hubiera sido un tormento.

A Nayeli Santos que siempre se mantiene cercana en la distancia. A Karocha por sus consejos y guía práctica para sobrellevar un doctorado. A Pedro, Alan, Jazz e Iliana por enseñarme otras formas de vivir y hacer comunidad, en donde el hedonismo, afecto y cuidado

configuran insospechadas y cotidianas formas de vivir la vida que merece la pena ser vivida y salvan del estrés.

Finalmente, agradezco a la sociedad mexicana por otorgarme el apoyo económico necesario para estudiar un posgrado. Al CONACYT, por llevar a cabo las gestiones administrativas que permitieron la ministración de dicho apoyo. A la Universidad de Guadalajara, la Dra. Patricia Rosas y la Dra. Juana Silva por el apoyo para continuar con mi formación académica. Al COLEF y los profesores externos, por la formación académica otorgada.

RESUMEN

En esta investigación se analizan prácticas audiovisuales contemporáneas que disputan la visualidad hegemónica que impone la *gobernanza audiovisual*, concepto que propongo para entender cómo la visualidad hegemónica coopta la diversidad de prácticas audiovisuales a través de una lógica política, económica y administrativa derivada del razonamiento que implanta el régimen neoliberal y los valores capitalistas.

Ante dicha *gobernanza audiovisual*, se plantean las *visualidades insurrectas*, como prácticas audiovisuales que escapan a las fórmulas y lógicas comerciales, a la vez que subvierten las formas de realización predominantes, resisten las narrativas o discursos naturalizados para plantear visualidades que cuestionan las lógicas con pretensiones universales y homogeneizadoras, para proponer diferentes formas de existir y relacionarnos en el mundo a través de *lo político* en las imágenes.

Lo político en las *visualidades insurrectas*, se distancia de las concepciones institucionales o militantes de la política y se entiende como un cuestionamiento al orden establecido en el que se altera la significación dominante a través de procesos de singularización subjetiva, por lo que, sectores que no tienen lugar en la esfera pública se hacen ver y escuchar a través de un enfoque micropolítico que surge de una sensibilidad estética que escapa a los valores capitalistas del neoliberalismo al cuestionar y ampliar las formas de realización y la experiencia estética.

Las *visualidades insurrectas*, se estudian a partir de un análisis audiovisual contextualizado que se lleva a cabo a través de las *constelaciones translúcidas* que conforman una estrategia metodológica que busca el gesto micropolítico de insurrección en las obras audiovisuales.

Palabras clave: Gobernanza Audiovisual, Visualidades Insurrectas, Constelaciones Translúcidas, Análisis Audiovisual Contextualizado, Lo Político, Procesos de singularización Subjetiva, Sensibilidad Estética.

ABSTRACT

This research analyzes contemporary audiovisual practices that challenge the hegemonic visuality that is enforced by the *audiovisual governance*, a concept that I'm putting forward to understand how hegemonic visuality co-opts the diversity of audiovisual practices through a political, economical and administrative logic that is derived from the reasoning set by neoliberal regimes and capitalist values.

In contrast to that *audiovisual governance*, *insurgent visualities* are proposed as audiovisual practices that lie outside formulas and commercial logic and, at the same time, subvert the predominant forms of filmmaking, resist naturalized narratives or discourses to present visualities that challenge homogenizing and universalist logics, to propose different ways of existing and relating to the world through *the political* in images.

The political in *insurgent visualities*, distances itself from institutional or politically militant notions and is understood as a questioning of the established order in which the dominant significations are altered through processes of subjective singularization, thus, those sectors that have no place in the public sphere, are made to be seen and listened through a micropolitical focus, surged from an aesthetic sensibility that breaks off from the capitalist

values of neoliberalism through questioning and broadening forms of filmmaking and aesthetic experiences.

Insurgent visualities are studied from a contextualized audiovisual analysis that is done through *translucid constellations* that form a methodological strategy that looks for micropolitical gestures of insurrection in audiovisual creations.

Key Words: *Audiovisual Governance, Insurgent Visualities, Translucid Constellations, Contextualized audiovisual analysis, The political, Processes of subjective singularization, Aesthetic sensibility.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
¿DE DÓNDE SURGE, PORQUÉ <i>LO POLÍTICO</i> EN LA IMAGEN?	
Introducción	5
Los orígenes de la duda política en las visualidades insurrectas	6
¿Qué se escribe, documenta, teoriza sobre el audiovisual contemporáneo?	25
<i>Guadalajara, Guadalajaraaaaa</i> 🎵🎵🎵	31
<i>Welcome to Tijuana</i> 🎵🎵🎵	43
<i>México lindo y querido</i> 🎵🎵🎵	51
De la duda política al planteamiento de <i>lo político</i> en el audiovisual contemporáneo	55
CAPÍTULO II	
DE LOS REGÍMENES ESCÓPICOS A LA <i>GOBERNANZA AUDIOVISUAL PARA LA</i> COMPRENSIÓN EPISTEMOLÓGICA DE LAS <i>VISUALIDADES INSURRECTAS</i>	
Introducción	61
Conceptualizaciones teóricas de la imagen en la historia occidental para definir el audiovisual contemporáneo	63
Aproximaciones epistemológicas al audiovisual contemporáneo	72
De los regímenes escópicos a la gobernanza audiovisual	83
Visualidades insurrectas como línea de fuga a la gobernanza audiovisual	96
<i>Pequeña genealogía de la mirada descolonizadora</i>	96
<i>Visualidades insurrectas. Otras formas de lo audiovisual</i>	102
CAPÍTULO III	
CONSTELACIONES TRANSLÚCIDAS, MODELO PARA ARMAR	
Introducción	108
Trabajo de campo	110
Estrategia metodológica	119
Muestra para las constelaciones translúcidas	128
CAPÍTULO IV	
ANÁLISIS AUDIOVISUAL CONTEXTUAL, IMPLEMENTACIÓN Y RESULTADOS. O CONSTELACIONES TRANSLÚCIDAS EN ACCIÓN.	
El mayor daño posible	129
De la colaboración audiovisual a la desestigmatización narrativa del Gato	137
Saicolgía: del autorretrato documental al escrache videográfico	147
Con todo respeto, yo no necesito papeles pa cruzar	163
Víctor Huerta. Toma las instituciones para trabajar en común	175
De una desaparición lenta. No somos ni menos ni más	184
Constelaciones centellantes	191
<i>Sobre la materialidad de la imagen</i>	192
<i>Cuestionamiento a los sistemas sexogénicos y artísticos</i>	196
<i>De los espacios hipervigilados y la experiencia corporal</i>	199
Conclusión	202

CAPÍTULO V	
CONCLUSIONES GENERALES	203
Vocabulario	210
Referencias bibliográficas	214
Videografía	221

ÍNDICE DE TABLAS

Ana Andrade	9
Cristian Franco	10
Edgar Cobian	11
Jesús Guerra	23
Rita Basulto	36
Adriana Trujillo	46
Ricardo Silva	47
Alfredo González Reynoso	48
Sergio Brown	75
Lirba Cano (Cuerpos Parlantes / Caracol Urbano)	81
Javier M. Rodríguez	97
Yogurt Babes	98
Miguel Mesa	100
Dalia Huerta	103
Carlos Matsuo	111
Jofras (Jorge Francisco Sánchez)	112
Marisa Raygoza	113
Yadira Gutiérrez	114
Abraham Ávila	129
Mael Vizcarra	199

ÍNDICE DE ESQUEMAS

Esquema 1. Constelación translúcida	124
Esquema 2. Constelación translúcida. <i>El mayor daño posible</i>	136
Esquema 3. Constelación translúcida. <i>El Gato, Julio Romero Salas</i>	146
Esquema 4. Constelación translúcida. <i>Saicología</i>	162
Esquema 5. Constelación translúcida. <i>Félix: autoficciones de un traficante</i>	174
Esquema 6. Constelación translúcida. <i>Víctor Huerta</i>	183
Esquema 7. Constelación translúcida. <i>¿Olvida usted algo?</i>	190

INTRODUCCIÓN

Esta investigación trata sobre prácticas audiovisuales contemporáneas críticas que disputan la visualidad hegemónica y las narrativas que esta difunde. Se estudia: cómo una visualidad insurrecta subvierte las formas de realización predominantes como las de la producción cinematográfica o las maneras “correctas” que se promueven a partir de la disciplinariedad institucional. A su vez, se analiza cómo estas prácticas resisten las narrativas o discursos naturalizados por las imágenes dominantes y plantean una pluralidad de visualidades que cuestionan las lógicas con pretensiones universales y homogeneizadoras, para proponernos otras formas de imaginar, resistir y proceder en el mundo en aras de un cambio que no debemos pensarlo como la revolución con letras mayúsculas sino como transformaciones que sí suceden y dan cuenta de otras conformaciones, procesos o narrativas, pequeñas y significativas a través de las imágenes.

Debido a lo anterior, *lo político* es muy importante y se entiende como: prácticas que no se restringen a los asuntos institucionales, electorales o de gobernanza, ni a los militantes o de resistencia activista o social evidente, más bien, como plantea Rancière (1996, 2009, 2011), *lo político*, tiene que ver con un cuestionamiento al orden establecido en el que se altera la significación dominante y por tanto sectores que no tienen lugar en la esfera pública se hacen ver y escuchar.

Esta concepción de *lo político* permite construir procesos de singularización subjetiva que no encajan con el sistema socio-político-económico-cultural dominante. De estos procesos de singularización subjetiva, surgen imágenes que disputan el orden hegemónico que impone la *gobernanza audiovisual*, concepto que propongo en esta investigación, para entender cómo hay una visualidad que coopta la diversidad de prácticas visuales a través de una lógica política, económica y administrativa derivada del razonamiento que implanta el régimen neoliberal y los valores capitalistas. Es decir, no permite la pluralidad de la visualidad en términos de realización o producción ni en las distintas perspectivas para entender una temática determinada. Así, la gobernanza audiovisual tiene un discurso reiterativo que quizá cambie los escenarios o el orden, pero es bastante previsible la narrativa que expone.

Ante dicha gobernanza audiovisual se proponen las *visualidades insurrectas*, para entender cómo hay obras y prácticas audiovisuales que escapan a las fórmulas y lógicas comerciales que constituyen la gobernanza audiovisual. Las visualidades insurrectas no se presentan como la panacea de la subversión visual o la alternativa a las problemáticas contemporáneas, por el contrario, abrazan la contradicción y desde esta trabajan el cuestionamiento y la imaginación para radicalizar las propuestas audiovisuales hacia otros imaginarios y formas de decir. Hacen uso del dominante cultural con el que interactúan constantemente, para contar y proponer diferentes formas de existir y relacionarnos en el mundo.

Para llevar a cabo el análisis visual de las obras se proponen las constelaciones translúcidas como metodología de análisis contextual, metodología que permite la sistematización de diferentes dimensiones de las visualidades insurrectas con el objetivo de encontrar el gesto micropolítico que es una de las características primordiales de estas visualidades.

El texto se estructura de la siguiente manera. En el capítulo I, se plantea cómo surge la duda política que da origen a esta disertación. Posteriormente se elabora un recuento sobre lo que se ha documentado tanto en Guadalajara, Tijuana y la Ciudad de México sobre prácticas relacionadas con el audiovisual contemporáneo, haciendo hincapié en los planteamientos teóricos de dichas prácticas, con el propósito de establecer aportes a la discusión de una visualidad crítica. A la vez, se establece una discusión con el centralismo que predomina en la escritura académica sobre el audiovisual generada en la capital del país, ya que tiende a homogenizar lo mexicano con lo producido en ese espacio geográfico. En el punto final de este primer capítulo se explicita cómo se entiende *lo político* en la visualidad que se investiga en esta tesis, por lo que *lo político* se diferencia de las concepciones hegemónicas de política que se utilizan por lo general.

Lo político tiene que ver con un enfoque crítico y micropolítico que agencia las acciones cotidianas que devienen en procesos de singularización que se nutren de una sensibilidad que

escapa a los valores capitalistas que impone el neoliberalismo y se aproxima a procesos colaborativos y colectivos que plantean otras formas de existencia más acordes con la diversidad de necesidades, sueños y deseos de las personas. Es por esto que a lo largo del texto, cuando *lo político* aparece en cursivas es porque se hace referencia a esta concepción.

En el capítulo II, se examinan diversas concepciones teóricas de la imagen que se han desarrollado sobre la materialidad de esta y las implicaciones culturales y/o políticas que los diversos tipos de imágenes han representado para el pensamiento y las subjetividades occidentales, las colonizadas y las que se encuentran en proceso de descolonización.

El primer apartado de este segundo capítulo conceptualiza el término audiovisual contemporáneo para sentar las bases de lo que será el objeto/práctica de estudio en esta investigación. En un segundo momento, se establece la postura epistemológica que tiene que ver con la metáfora del rizoma propuesta por Deleuze y Guattari (2016), así como, con la propuesta sobre lo *ch'ixi* que hace Rivera Cusicanqui (2018). A través de esta combinación de posturas epistemológicas, se busca comprender la articulación de saberes que se encuentran en constante cambio para proponer nuevas u otras formas de construir narrativas, miradas, sensibilidades y comprensión hacia las imágenes y temáticas abordadas por el audiovisual contemporáneo.

Posteriormente, se hace una revisión de los usos teóricos de los regímenes escópicos, que deriva en la propuesta del ya mencionado concepto *gobernanza audiovisual*, para explicar cómo se construye una visualidad hegemónica en el contexto del sistema neoliberal. La gobernanza audiovisual, como ya se refirió, obliga a plantear una alternativa a la imposición de la visualidad hegemónica, por lo que se propone y desarrolla el término *visualidades insurrectas*, para pensar prácticas audiovisuales que subvierten o escapan a la visualidad hegemónica y contribuyen a través de la sensibilidad a instaurar procesos de singularización que devienen en subjetividades críticas.

En el capítulo III se aborda la estrategia metodológica de esta tesis, se describe el trabajo de campo y la entrevista semiestructurada que se llevó a cabo con los realizadores. Después, se plantea la estrategia metodológica que se configuró a partir de los conceptos de: la escucha de Borzacciello (2016), la estrategia translúcida de Barcenilla (2016) y el abordaje singular y micropolítico que propone Draper (2018) además de la imagen de constelación. La mezcla de los conceptos anteriores devino en lo que llamo *constelación translúcida* como una estrategia metodológica para llevar a cabo un análisis audiovisual contextualizado de las visualidades insurrectas, no obstante, es posible aplicar este análisis a cualquier obra audiovisual independientemente de si es insurrecta o no.

En el capítulo IV, se aplica de forma amplia y detallada la propuesta metodológica del análisis audiovisual contextual que proponen las constelaciones translúcidas, con el objetivo de mostrar de forma aprehensible el funcionamiento de este método. Se expone de manera sistemática más no exclusiva cómo arribar al gesto micropolítico que caracteriza a las visualidades insurrectas.

Finalmente en el capítulo V, se esbozan las conclusiones generales de esta disertación en las cuales se explicita el carácter político de la propuesta teórica esbozada en esta investigación como una forma de reapropiación de la política y búsqueda de estrategias que permitan usar la sensibilidad estética como una herramienta para la generación de procesos de singularización subjetiva. Por lo que se proponen las visualidades insurrectas como una forma de nombrar la transformación incesante que se encuentra en la realidad sensible y que es aprehendida por el audiovisual contemporáneo.

De manera transversal, a lo largo de la tesis se presentan los realizadores audiovisuales que colaboraron en esta investigación, a través de pequeñas descripciones paralelas que se encuentran en una serie de tablas insertas en el texto. La lectura de estas presentaciones puede ser a la par de la tesis o siguiendo el índice de tablas, por lo que son dos narraciones paralelas que se complementan pero también tienen cierta autonomía.

CAPÍTULO I

¿DE DÓNDE SURGE, PORQUÉ *LO POLÍTICO* EN LA IMAGEN?

Introducción

En este capítulo se plantea en un primer momento cómo surge la duda que da origen a la cuestión principal de esta disertación, es decir, *lo político* en un tipo de visualidad que escapa a los estándares hegemónicos de realización audiovisual y/o a las narrativas visuales institucionales y mediáticas, en otras palabras, una visualidad que disputa los discursos oficiales de las temáticas que aborda además de proponer una serie de cuestionamientos y reflexiones críticas para el espectador y las propias imágenes en pantalla.

Se hace un recuento sobre lo que se ha documentado en Guadalajara, Tijuana y la Ciudad de México sobre prácticas relacionadas con el audiovisual contemporáneo, haciendo hincapié, en la forma en que estos artículos, tesis o libros ayudan a comprender teóricamente dichas prácticas con el propósito de establecer el aporte de esta tesis a la discusión de una visualidad crítica. A la vez, se establece una discusión con el centralismo que predomina en la escritura sobre el audiovisual generada en la capital del país, al homogenizar lo mexicano con lo producido en ese espacio geográfico.

Finalmente, se plantea cómo de la intuición de ciertos elementos políticos no relacionados con las cuestiones macros que se suelen vincular a la política, es posible plantear *lo político* en un tipo de visualidad crítica que nos sugiere otras formas de entender el mundo. Por lo que *lo político* se establece desde un enfoque crítico y micropolítico que agencia las acciones cotidianas y que devienen en procesos de singularización que se nutren de una sensibilidad que escapa a los valores capitalistas que impone el neoliberalismo y se aproxima a procesos colaborativos y colectivos que plantean otras formas de existencia más acordes con la diversidad de necesidades, sueños y deseos de las personas.

Los orígenes de la duda política en las visualidades insurrectas

Esta tesis continúa la reflexión iniciada en mi tesis de maestría sobre las imágenes en movimiento y las posibilidades de generación de conocimiento, producción y reconfiguración de sentido que éstas poseen a través de su forma sensible en conjunto con las narrativas que construyen. Dicha reflexión, se originó desde un enfoque basado en la antropología visual y la llevé a cabo con parte de la escena audiovisual tijuanaense que empezaba a crear ejercicios audiovisuales a finales del siglo XX y principios del presente.

Las imágenes provenientes de colectivos como Bola 8, YonkeArt, Nortec Visual, Bulbo Tv o 5 y 10 producciones, devinieron en una visualidad urbana, contemporánea y crítica que mostró otras narrativas y modos de hacer en la región, toda vez que cuestionó la disciplinariedad, así como las formas de hacer cine y documental a nivel local. Se originó una indisciplina en la que las formas de realización y las temáticas que abordaron a través de la mezcla de géneros, técnicas y propuestas experimentales a base de prueba, error y aprendizaje, permitieron desbordar los campos del cine, la comunicación y el arte contemporáneo. Era cine, lo que pretendían hacer con las herramientas que el campo de la comunicación les brindaba — pues de este campo provenían casi todos los realizadores— en conjunto con lo que ellos investigaban y realizaban desde la autogestión. El campo del arte contemporáneo también fue afectado y fue éste el que les dio mayor acogida a las obras audiovisuales tijuanaenses.

Tal indisciplina o formas de realización alternativas, fueron posibles debido a la falta de infraestructura y espacios institucionales de aprendizaje, lo que les permitió crear sus propias reglas y formas de hacer, las cuales tenían una enunciación explícita al no seguir los parámetros de producción que aprendían de los cineastas de la capital ya fuera en cursos de formación promovidos por el Centro Cultural Tijuana (CECUT) o por procesos de filmación en Tijuana en los que se insertaban los realizadores como parte del *crew*.

De tales procesos, aprendieron que más que contar historias universales y descontextualizadas les interesaba visibilizar Tijuana con sus problemáticas y particularidades, aunque había excepciones. No les interesaba replicar las formas jerárquicas y desconsideradas

de trabajar que se dan en el cine, por lo que crearon colectivos en los que todos lo integrantes debían aprender todos los oficios necesarios para realizar una película.

Además, el apogeo cultural que vivió el arte y la creación sonora y visual en Tijuana,¹ hizo que los realizadores tijuanaenses, jóvenes urbanos de clase media o alta, se convirtieran en una voz crítica que logró tener un impacto en la esfera pública local y nacional. En un campo en el que la visualidad se tornaba cada vez más expandida, se generó gran expectativa por la realización audiovisual en sus diversos niveles de profesionalización. Tanto por las licencias que se permitían los realizadores en cuanto a la experimentación visual o narrativa como por la potencial democratización y circulación de imágenes en movimiento que las nuevas tecnologías digitales y las redes sociales para compartir videos por internet, como YouTube o Vimeo, habían establecido en el contexto mexicano de finales de la primera década del siglo XXI.

El acercamiento a tal democratización de las tecnologías no era acrítico, había conciencia de que no era tan generalizada e inclusiva, más bien tenía que ver con el capital económico y cultural que las clases urbanas de nivel medio y alto tenían para poder acceder a dicha tecnología.

Este discurso de la democratización y la producción audiovisual amateur, ha quedado desfasado con los rápidos cambios que implica el desarrollo tecnológico en materia de producción audiovisual y con los hábitos que se han generado a partir de las distintas redes sociales. La democratización en conjunto con el abaratamiento de las tecnologías y los deseos consumistas que el contexto neoliberal exagera, hacen que el acceso a los medios de producción amateur sea mayor, los teléfonos inteligentes por su parte intensifican tal condición.

¹ Dicho apogeo cultural inició cuando García Canclini en 1989 utiliza la noción de *Laboratorio de la Posmodernidad* para describir Tijuana. Posteriormente la música electrónica del colectivo Nortec, en los primeros años de la década del 2000 posicionó a Tijuana en el mapa nacional y mundial. Como resultado de estos dos factores, los discursos provenientes de las ciencias sociales y la atracción mediática de la música de Nortec, Tijuana se convirtió en uno de los espacios predilectos del arte contemporáneo internacional generando un discurso en el que se establecía como una ciudad en la que la creatividad y las propuestas desarrolladas ahí eran inusitadas. Dicha narrativa, se legitimó con festivales binacionales como el In-Site en sus diversas ediciones, las *Tijuana Sessions* en la Feria ARCO Madrid 2005, entre otros espacios. Sin embargo, tales espacios no se suscitaron fuera de polémicas y serios cuestionamientos al sistema del arte contemporáneo por parte de los mismos creadores. Para mayor información revisar Moreno, M. (2011). Propuestas desde la esquina norte de Latinoamérica. La escena audiovisual tijuanaense p. 102-113 en: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6793#.W0gOLdJKiM8>

Sin embargo, en esta disertación no interesa explorar la figura del prosumidor (Toffler, 1981), ese sujeto que cruza la línea entre el consumidor y productor y por tanto cambia los patrones de producción y consumo a la vez.

El acercamiento es hacia realizadores que cuentan con una trayectoria establecida que no necesariamente significa exitosa en términos económicos, pero que se insertan en dinámicas definidas por el campo del arte, el cine o el documental y que más que acercarse a la noción de prosumidor lo hacen a la conceptualización de *freelance* propuesta por Hito Steyerl (2016).

Steyerl, recalca el origen de la libertad contenida en la palabra, pues “deriva del término medieval que servía para nombrar a un soldado mercenario, un “lanza libre” (*free lance*), es decir, un soldado que no está atado a ningún amo o gobierno en particular y que puede ser contratado para tareas específicas” (2016: 130-131). De tal origen, la autora propone considerar la libertad en dos sentidos contrapuestos. Por un lado, como la libertad total que al no considerar *lealtades políticas* con ningún amo o gobierno también queda en libertad o desprotección total de las leyes que podrían protegerle o castigarle. En este sentido, la libertad que el *freelance* adquiere es negativa, pues el Estado se desentiende de él al no representarlo o responsabilizarse de las necesidades sociales de estas figuras.

Las leyes hacendarias mexicanas no dejan ser libre al *freelance* pues éste debe pagar impuestos por la prestación de servicios profesionales que ofrece, como establecen distintas leyes a nivel federal y estatal.² De esta forma, el *freelance* tiene obligaciones tributarias pero no cuenta con los derechos y beneficios laborales que el trabajador asalariado tiene.³ Así, el Estado como un eficiente operador del neoliberalismo no es responsable de velar por los intereses

² Entre las leyes que rigen el pago de impuestos podemos encontrar: El Código Fiscal de la Federación, que se puede revisar en http://www.hacienda.gob.mx/LASHCP/MarcoJuridico/MarcoJuridicoGlobal/Leyes/91_cff.pdf; los impuestos estatales cambian de acuerdo a cada entidad federativa por lo que se debe revisar la ley vigente en cada Estado, pero es posible ver en la página *Web* del Servicio de Administración Tributaria (SAT) las indicaciones del régimen fiscal para el pago de impuestos derivado de servicios profesionales o por honorarios, <http://omawww.sat.gob.mx/regimenesfiscales/Paginas/ServiciosProfesionales/default.htm>

³ Esto sucede, debido a que la Ley Federal del Trabajo no aplica para el trabajo por honorarios, en estos casos aplica un contrato civil de prestación de servicios profesionales que no genera un vínculo laboral (Zavala, 2011: 207).

laborales del *freelance* que contribuye con impuestos, porque no es un trabajador asalariado sino una persona que presta un servicio entre particulares.

En este sentido, habría que tomar en cuenta al cognitariado propuesto por Berardi, el cual se refiere al trabajo cognitivo precarizado debido a la desregulación, en palabras del autor:

La desregulación debe ser vista en el contexto de la evolución tecnológica y cultural que desplazó el proceso de creación de valor del ámbito de la industria mecánica al de la producción semiótica. Como el trabajo cognitivo difícilmente puede ser reducido a una medida de tiempo, la relación entre tiempo de trabajo y valorización se vuelve incierta, indeterminable. Y cuando la relación entre trabajo y valor ya no puede establecerse, lo que reina en el mercado laboral global es exclusivamente la ley de la violencia y el abuso. (Berardi, 2017: 142).

La desregulación que plantea Berardi tiene graves consecuencias en términos económicos y subjetivos para los trabajadores. El tema económico quizá sea el más tangible pues conlleva situaciones de pobreza y explotación laboral, varios de los realizadores con los que he trabajado para esta investigación refieren dicha problemática. Por ejemplo, Ana Andrade artista visual de Tijuana, apunta como es invitada constantemente a dar pláticas o mostrar su trabajo, sin embargo, hasta el día en que otra colega fotógrafa la invitó a dar una charla a su clase y le pagó 300 pesos para sus gastos del día, cayó en cuenta de la explotación que sufre por parte de las instituciones que por lo general no le pagan. Lo anterior, la hizo reflexionar sobre: cómo es posible que una persona le pague de

Ana Andrade primero fue fotógrafa, después documentalista y en la actualidad se considera artista en formación, en parte porque actualmente estudia una maestría en artes en la Universidad de California en San Diego, y porque en un futuro le gustaría experimentar con otros formatos que no necesariamente impliquen una cámara para la creación de imágenes. Ana ha trabajado con comunidades en las que se inserta por largos períodos de tiempo de ahí que llame a su trabajo *Performance Etnográfico*. Está consciente que las comunidades se transforman cuando ella se inserta, por lo que a partir de la convivencia es que surge el performance que realizan en conjunto Ana y la comunidad.



Ñongo subterráneo, 2013, Ana Andrade.

su propio dinero y una institución con presupuesto no contemple ninguna retribución económica por el trabajo que le encomiendan.

Cristian Franco es originario de Tecate y lleva alrededor de 20 años viviendo en Guadalajara, donde estudió artes plásticas. Considera que en la actualidad es muy común ser artista multidisciplinario como él, tanto por la variedad de formatos que utiliza como por su práctica artística que no la puede separar de la propia existencia como ser humano. Ser artista para él, tiene que ver con sus gustos o con el tipo de vida que él lleva y no sólo con la creación de objetos. Por tanto realiza proyectos a largo plazo que le permiten estar siempre creando más que por invitación o encargo. También trabaja en colectivos pues estos le posibilitan formas distintas de crear o un escaparate diferente. En este momento es miembro del Sistema Nacional de Creadores.



Heridas de batalla común, 2016, Cristian Franco.

En este sentido, Cristian Franco, señala como muchas instituciones públicas cuando lo invitan a colaborar le indican que de entrada no hay dinero, por lo que él ha decidido no trabajar con las instituciones que señalan lo anterior. Considera que todos los que trabajan en una institución perciben un sueldo, desde el director hasta el personal de limpieza, por lo que le parece injusto que su trabajo no merezca un pago y sólo deba contar con el reconocimiento simbólico que implica tener una exposición que le genera gastos a él mismo.

Por otro lado, respecto a la cuestión subjetiva que surge como efecto de la desregulación del trabajo cognitivo,

en el caso de esta investigación, el trabajo creativo, la problemática es aún más grave pues conlleva “una nueva forma de alienación, provocada por la separación de la actividad virtual de su existencia y comunicación corporal” (Berardi, 2017: 157). Esta alienación, además de la desconexión y falta de sentido entre la actividad producida y la vida del trabajador, sugiere otras problemáticas de las cuales me gustaría plantear el carácter ético, pues nos encontramos con un sistema que constantemente ante la promesa de visibilidad o rentabilidad posterior, es decir, un futuro prometedor, condena a la precarización no sólo la vida o el cuerpo, sino las propias propuestas visuales creativas y el carácter disruptivo ante el *status quo*. No es el caso de la visualidad estudiada aquí.

En este sentido Edgar Cobián, artista de Guadalajara, señala como si no se es un artista exitoso comercialmente,

se reduce drásticamente tu visibilidad en cualquier otro sentido, porque no tienes la capacidad de producir tus proyectos como tú quisieras, sí tú le dices a alguien ¿qué estás haciendo?; no pues estoy haciendo dibujitos, mientras que el otro que está vendiendo, que le está cayendo dinero, no va a hacer dibujitos o sea... Entonces cuando eres una empresa que realmente funciona pues tú mismo te autoproduces ¿no?, ahí sí afecta... porque en el caso de muchos de nosotros aparte de que estás haciendo el trabajo de artista tienes que ver de qué chingados vas a vivir ¿no? y eso pues de entrada te complica” (Cobián, E., entrevista, 28 mayo 2018).

En la cita anterior, me parece que Cobián es muy claro al plantear ambas problemáticas, la precarización y la dificultad que el sistema capitalista puede conllevar en la subjetivación de la propia práctica, pues como bien señala muchas veces el trabajo del artista al no ser reconocido en términos comerciales implica la precarización de las propias propuestas pues el sujeto debe estar preocupado por resolver la propia sobrevivencia.

No obstante, es importante anotar cómo, Cobián, no cae en la trampa de relacionar éxito comercial o dinero con la calidad y el componente crítico que puedan tener las obras, pues como el mismo señala:

- Hay gente que a mi abiertamente me ha

Edgar Cobián se considera a sí mismo un artista pues le parece que no hay otra forma de describir lo que hace desde el 2002, no obstante, aclara que hay diferentes tipos de artistas con distintas posturas sobre la concepción del ser artista. En estas diferencias se autoadscribe como un artista diletante, en el sentido de que no tiene una práctica lo suficientemente profesional en cuanto a que carece de un método claro y no tiene una materia de estudio específica, que considera el arte contemporáneo exige cada vez más al papel del artista.

Se percibe más en el terreno de la exploración y la experimentación en donde trabaja a partir de la intuición y la incertidumbre con un rango más amplio de prácticas o de formas de hacer las cosas, lo cual arroja “resultados muchas veces disímiles, diversos y que en el mundo del arte, a la gente que intenta trabajar contigo, en vez de tener muy claro qué es lo que estás haciendo para luego poder utilizar tu trabajo no sabe con qué le vas a salir” (Cobián, 28 mayo 2018).



Acerca de la fuerza de trabajo como potencialidad humana fundamental y su valor de uso, 2007, Edgar Cobián.

dicho: pues mira es que yo lo que creo, es que si uno ve tu trabajo te puedes enterar de tu contexto socioeconómico, es decir, se puede ver que vienes de escuela pública.

- A mí eso me parece súper importante.

- Cuando hay gente que me ha dicho: deberías de limar eso, o sea, eso es importante para ti pero tú no deberías de plantearlo... el arte contemporáneo se plantea desde una perspectiva global.

- Te hablan como de algo que tendría que estar limado. Que no tendría que tener esas asperezas, que no es para la gente, porque hay un interés de vender, porque nadie quiere ver eso.

- Pero creo que tengo todo el derecho de hablar de mi contexto, por ejemplo, si yo vengo de un barrio o lo que te decía; hablo con gente que sale de la penal. Yo sí puedo hablar desde mi contexto inmediato, aunque la verdad es que tampoco lo hablo tan burdamente. (Cobián, E., entrevista, 28 mayo 2018).

Así, lo que se pone en cuestión es: por un lado, la sensibilidad que la visualidad genera a partir de las condiciones precarizadas que implican para la contemporaneidad, las cuales pueden ser de alienación como sugieren Berardi (2017) y Zafra (2018), o de una falsa creatividad que viene de la autoexplotación generada de la sensación de libertad como propone Han (2014).

Para Berardi (2017), la alienación tiene que ver con la desarticulación entre el cuerpo y la experiencia sensible pues al estar conectados a máquinas todo el tiempo, las personas perdemos habilidades para detectar los signos que los otros cuerpos nos mandan y así entramos en el colapso de la sensibilidad. Zafra por su parte, relaciona la alienación con la *prisa* que termina por ser “favorecedora de las ideas preconcebidas (únicas que toleran la celeridad), aquellas que contribuyen a repetir mundo, visiones más conservadoras. Es un engaño que la velocidad por sí sola genere progreso” (Zafra en Miranda, 2018), es decir, estar en un tiempo acelerado no ayuda a pensar de manera crítica por lo que se tiende más bien a repetir lo ya conocido pero en distintas formas que pueden parecer novedosas por los aspectos formales o las tecnologías con las que se desarrollan pero no necesariamente es una mirada compleja lo que se genera.

Han (2014), desde la perspectiva de la autoexplotación en el neoliberalismo,⁴ advierte cómo el sujeto al volverse “empresario de sí mismo no es capaz de establecer con los otros

⁴ El neoliberalismo según Harvey es “una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano, consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por los derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y la libertad de comercio. El papel del Estado es crear y preservar el marco

relaciones que sean *libres de cualquier finalidad*” (2014: 13), lo que deviene en una sensibilidad que responde a las necesidades del capital en vez de a las de los sujetos. Lo anterior, deriva en la reproducción de los sistemas socioculturales y económicos dominantes. Se genera así, una sensibilidad que rige desde el consenso del consumo dominante qué es lo creativo y por consiguiente exitoso, así pareciera que la libertad creativa o el arte son autónomos pero en términos fácticos están ligados a los parámetros de éxito comercial que delimita el consumo a través de la reproducción de lo dominante.

Esta sensibilidad alienada que responde al capitalismo neoliberal, no es el caso de los realizadores que colaboraron en esta investigación. Me interesa plantear como en algunos casos tal precariedad en conjunto con la crisis sensitiva, conllevan en términos materiales y existenciales no solo a una visualidad preconcebida sino por el contrario una visualidad crítica como la que se estudia aquí. Visualidad, en la que a través de diversas formas narrativas y/o estéticas, las imágenes rompen con la hegemonía en la que la visualidad dominante reproduce y refuerza estereotipos y visiones conservadoras.

Otra cuestión que pone sobre la mesa la precariedad a la que está sometida el *cognitariado* o el *freelance*, tiene que ver con el cuestionamiento que subyace al proyecto moderno y desarrollista, se pone en entredicho hacia dónde se fragua la civilización si ni siquiera podemos estar en armonía con las actividades que nos permiten sobrevivir en la cotidianidad como es el trabajo en conjunto con otras necesidades, sueños y deseos. De esta forma, se cuestiona, a partir de las imágenes, una serie de temáticas que se relacionan directamente con las formas de vida no sólo de los sujetos en pantalla sino con las de los propios realizadores y su contexto más inmediato.

institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas... debe disponer las funciones y estructuras militares, defensivas, policiales y legales que son necesarias para asegurar los derechos de propiedad privada y garantizar, en caso necesario mediante el uso de la fuerza, el correcto funcionamiento de los mercados... en aquellas áreas en las que no existe mercado... debe ser creado cuando sea necesario, mediante la acción estatal. Pero el Estado no debe aventurarse más allá de lo que prescriban estas tareas. La intervención estatal en los mercados (una vez creados) debe ser mínima...” (2007: 8). Asimismo, el neoliberalismo se basa en “La suposición de que las libertades individuales se garantizan mediante la libertad de mercado y de comercio, es un rasgo cardinal del pensamiento neoliberal... [Sin embargo] las libertades que encarna reflejan los intereses de la propiedad privada, las empresas, las compañías multinacionales, y el capital financiero.” (Harvey, 2007: 13-14). Así, el neoliberalismo a través de la idea de libertad individual, en realidad crea una serie de restricciones en los individuos y en el Estado que devienen en libertad para el capital, pero no para las personas.

Debido a lo anterior, me interesa la visión crítica que propone Pérez para pensar “*las vidas que merecen la pena ser vividas*” (2014: 74), desde las concepciones del *buen vivir* que retoma de los feminismos del sur de Latinoamérica,⁵ pues pone el énfasis en cómo para que una vida sea significativa no se puede desligar de las condiciones materiales y de las *desesidades*⁶ (Pérez, 2014) que estás implican para estar bien; es decir, un balance entre lo económico, las necesidades y los deseos que permitan generar otro tipo de relaciones no solo entre los sujetos sino entre los campos disciplinarios o de trabajo en los que se desenvuelven los realizadores.

En este sentido, Pérez indica, cómo “el capitalismo puede generar, en última instancia, mucha insatisfacción vital, porque los mercados nos tratan como los seres autosuficientes que en el fondo no somos, niegan la dimensión relacional de la vida si no puedes pagarla y porque el mercado desregulado y precario no nos ofrece la identidad mercantilizada a la que aspiramos” (2014: 77). De esta forma, la autora advierte cómo no es posible sustraerse del capitalismo, puesto que el trabajo y la remuneración de éste, otorga la autonomía necesaria para lograr una vida fuera de la precarización. Lo anterior, sin negar que el dinero no es el único factor que hace

⁵ “Sobre el significado y la pertinencia del Buen Vivir/Vivir Bien, feministas de diferentes corrientes han tenido varias propuestas e interpretaciones. Las propuestas han señalado al Buen Vivir/Vivir Bien como parte de un cambio civilizatorio para enfrentar el cambio climático (Cochrane, 2014, p. 578), como propuesta para combatir el modelo de civilización occidental capitalista de muerte (Espinosa Miñoso, Gómez Correal y Ochoa Muñoz, 2014, p. 387), una noción de sociedad apta para un feminismo decolonial (Zaragocin, 2014; Red de Feminismos Decoloniales, 2014; Zaragocin, este volumen Paredes, 2010; Espinosa Miñoso, et al, 2014) , así como para los feminismos comunitarios para llevar a cabo la reciprocidad y contextualizar la Pacha mama (Feminismo comunitario, 2014), y finalmente como una propuesta de vida en comunidad (Prieto y Domínguez-Serrano, 2015, p. 43). Mientras que dentro de la amplia literatura existente sobre Buen Vivir/Vivir Bien, se ha plasmado el feminismo como una tradición crítica de la modernidad a la par del ecologismo biométrico (Gudynas 2010, p.72, en Schevelzon) y en relación a los derechos como pilar fundamental del Buen Vivir (Acosta, 2008; 2009; Gudynas, 2011).” (Varea y Zaragocin, 2017: 5).

⁶ Las *desesidades* para Pérez son “un atajo para poder hablar de aquello que hace que la vida valga la pena... la necesidad se vincula a los requerimientos fisiológicos que nos permiten sobrevivir, entendiendo que a partir de eso vivimos, es decir, deseamos, siendo el deseo lo propiamente humano. Este esquema valorativo subyace a la deificación de la **producción**, que se supone colma deseos mientras que la reproducción satisface necesidades. Frente a la trampa de o creces o te estancas, apostamos por la sostenibilidad. No como una mera reedición de vidas siempre iguales, planas, estáticas e inamovibles, sino como la regeneración constante de condiciones que hagan posible una vida que lleve en sí misma la posibilidad de cambio, de creación, de descubrimiento, sin entender que todo esto se opone o se superpone a la reproducción.

Al discutir sobre las *desesidades* es crucial no olvidar que estas son materiales, tangibles, y también afectivo-relacionales, intangibles; y que ambas están indisolublemente ligadas, encarnadas en cuerpos concretos.” (Pérez, 2014: 231). Entonces, lo que interesa de las *desesidades*, es poder hablar no solo de las necesidades que permiten sobrevivir, sino de los deseos que también nos constituyen y que no solamente se satisfacen con lo económico sino con otro tipo de prácticas y hábitos que reconfiguran las formas de vivir y relacionarnos con los demás.

una vida significativa, pero advirtiéndole que el fracaso o el éxito económico individual no tiene que ver sólo con el trabajo y las capacidades de un sujeto específico sino con un sistema económico capitalista mucho más amplio.

Tanto Cobián como Franco, señalan como su trabajo no necesariamente es capitalizable para el sistema del arte, por lo que es importante pensar en estrategias que les permitan ser funcionales dentro de un sistema que les pide cumplir con ciertas formalidades que no necesariamente tienen que ver con las obras propiamente sino con poses que el arte contemporáneo implica. Estas preocupaciones por encontrar estrategias que permitan realmente vivir del arte, no la tienen todos los artistas con los que hablé y tiene que ver con la decisión de expandir su práctica a otras esferas relacionadas con la gestión del arte o asumir otros trabajos como opción de vida a la par de la práctica artística.

La noción de campo que propone Bourdieu (1997), es decir, como un universo que contiene sus propias reglas de acción en donde los integrantes se enfrentan constantemente según su posición para la conservación o transformación de la estructura, por tanto, autónomo de otros campos, puede no ser la concepción más adecuada para pensar las prácticas de producción del audiovisual contemporáneo, incluso cuando Bourdieu haya previsto un análisis dinámico a los cambios que se producen dentro del mismo campo. Pero la noción de campo de poder, que se refiere al “espacio de las relaciones de fuerza [...] entre los agentes [...] cuando están amenazados los equilibrios establecidos en el seno del campo de las instancias específicamente encargadas de la reproducción del campo del poder” (1997: 51), es útil, para pensar cómo se configura la realidad laboral y existencial en la que se desenvuelven los artistas, —que no necesariamente se restringe a este campo sino a la vida laboral en general. Es importante tener en cuenta el campo del poder, precisamente, por el carácter disruptor que la producción transdisciplinaria representa no sólo en términos de realización sino en los agentes de poder que posibilitan la circulación y difusión del audiovisual contemporáneo insurrecto.

Retomando la conceptualización de Steyerl (2016), la autora confiere un sentido positivo y uno negativo a la libertad del *freelance*. El sentido positivo de la libertad en la figura del *freelance*, tiene que ver con la libertad a no ser representado o quedar fuera del sistema y de

preferencia en el anonimato, de tal forma que aquella libertad ganada puede ser utilizada para subvertir las formas de relacionarse y actuar. En términos económicos esto sucede cuando los *freelance* logran que les paguen en efectivo sin dar factura, es decir, por fuera del sistema tributario, o cuando los artistas llevan a cabo otros proyectos por fuera de los contratos con las galerías privadas que los constriñen.

No obstante, lo que interesa aquí es la potencialidad de subversión que tiene esta figura a través de su trabajo, en este caso, la posible insurrección que representan para la sociedad por medio de las imágenes y las narrativas audiovisuales que crean precisamente por fuera del sistema o sin ataduras a ningún amo. Es decir, la ruptura en la visualidad hegemónica y en los modos de hacer, aquí la perspectiva precarizada de algunos de los realizadores, sirve como detonante para potenciar la subversión y no como un efecto alienante que pueden sufrir algunas personas sometidas a la explotación laboral.

Volviendo a los orígenes de la duda política en esta investigación, después de un tiempo de haber terminado la tesis de maestría, me pareció que había una discusión que en ese momento no logré advertir o explicitar del todo, quedó como una intuición que, cada vez más, se tornó en certeza: la visualidad que había investigado en el contexto tijuanense, no sólo irrumpía las formas de realizar o cuestionaba lo que podría ser considerado antropológico, cinematográfico o documental, además, estaba cargada de un sentido político que no se restringía a los asuntos institucionales, electorales o de gobernanza, ni a los militantes o de resistencia activista o social evidente. Más bien, como plantea Rancière (1996, 2009, 2011) lo político, tenía que ver con un cuestionamiento al orden establecido en el que se altera la significación dominante y por tanto sectores que no tienen lugar en la esfera pública se hacen ver y escuchar.

En las imágenes de la escena audiovisual tijuanense, había un componente crítico que expandía y reconfiguraba lo político en la visualidad. Dicho componente crítico, tenía que ver con la elección y el abordaje de las temáticas cotidianas que jóvenes de clases medias y altas estaban planteando no desde el estereotipo clasista pero sí desde otra realidad usualmente no vista en los discursos mediáticos o documentales, tales como, salones de baile populares, videoclips como sinfonías urbanas que mostraban una ciudad que nadie quería mostrar o que

hacían una crítica a la ceguera de las clases medias ante la violencia vivida, ejercicios de imaginación política para imaginar una ciudad ideal, entre otros, así como la forma en que los creadores producían las imágenes y disputaban las formas de realización.

Por tanto, los géneros o clasificaciones del cine, el documental o el video en sus distintos soportes técnicos y conceptualizaciones teóricas, se tornan limitantes o reduccionistas ante la complejidad que las prácticas audiovisuales contemporáneas representan.

Tales intuiciones o reflexiones, no se circunscribían solo al ámbito tijuanaense. Al radicar en Guadalajara (México), podía percibir una serie de obras y/o realizadores que trabajan con la imagen en movimiento (entre otras técnicas o formatos), que proponían una visualidad crítica, ambivalente y expandida también.

Utilizo el término ambivalente, como lo propone León (León y Alvear, 2009) para su investigación sobre una visualidad autodidacta, *amateur* y de gran gusto popular en Ecuador. En el caso de esta disertación, la visualidad a estudiar no tiene tales características. Sin embargo, sí comparte el carácter ambivalente del que habla León, al ser una visualidad que

desafía las clasificaciones y oposiciones con las cuales describimos la sociedad, la cultura y lo visual. El sentido ambivalente de las prácticas y productos a los que nos referimos se produce a múltiples niveles en los cuales es posible la existencia de una característica y su contraria, una premisa y su opuesta. (León, en León y Alvear, 2009: 14).

Así, lo ambivalente, también tiene que ver con el momento contemporáneo que vivimos, es decir, muestra las contradicciones bajo las cuales nos encontramos constantemente en distintos ámbitos de la vida. Cómo desde las herramientas o vulnerabilidades cada persona resuelve o enfrenta la vida en general tanto para constituirse como para deconstruirse y cuestionar su estar en el mundo. Lo ambivalente entonces, tiene la capacidad de no reducirse al pensamiento binario, por el contrario propone otra forma de ver con una complejidad que desborda su propia condición contradictoria.

Así en esta ambivalencia, encontramos una visualidad política, crítica y desafiante que puede estar cooptada en espacios elitistas pertenecientes al campo del arte en su rama más

capitalista y neoliberal. Algunas veces, la narrativa o las propias imágenes cuestionan de forma explícita tales espacios y reglas del arte, el cine o el documental, sin que esto pueda significar un acto de resistencia en los términos más convencionales de la teoría política, pero sí en los políticos que propone esta investigación, es decir, en el constante cuestionamiento a las instituciones, los campos disciplinarios, a las narrativas dominantes y a las formas hegemónicas sensibles.

Debido a lo anterior, interesa investigar visualidades alternativas que disientan a las narrativas dominantes tanto en términos estéticos y narrativos como políticos, por lo que es necesario, profundizar en prácticas alternativas, emergentes y descentralizadas del audiovisual contemporáneo (que muchas veces son prácticas consolidadas pero no por los distintos campos disciplinares en los que circulan), pues esto permite “identificar cómo las formas cinematográficas se configuran y reconfiguran en cada obra de cada cineasta para dar nacimiento a estilos propios, identificables e inéditos” (Zunzunegui, 2012: 15). Por tanto, la utilización que estos realizadores hacen de las herramientas que los géneros establecidos les proveen para replantear las formas de hacer, las narrativas y las propias imágenes que producen son objeto de esta tesis.

De esta forma, por audiovisual contemporáneo en esta investigación se comprende: obras que se conforman de imagen en movimiento aunada al sonido y se basan en prácticas actuales que expanden las posibilidades técnicas, sensoriales, conceptuales y simbólicas a partir de diversos medios de producción. Tales prácticas pueden pertenecer o hacer uso de diversos géneros como el cine, el documental, el cine experimental o el videoarte, así como de las distintas técnicas o herramientas que tales géneros proporcionan, a partir de la inter o transdisciplinariedad, generando así nuevas metodologías y procesos que mezclan no sólo distintas estéticas sino disciplinas académicas y prácticas mediáticas en las que lo discursivo, lo simbólico y la propia materialidad de las imágenes, expanden la significación en relación a las narrativas hegemónicas que vemos en los medios masivos de comunicación.

Dada la imposibilidad de investigar el audiovisual contemporáneo mexicano en su totalidad, decidí estudiar prácticas del audiovisual contemporáneo producido en las ciudades de

Tijuana y Guadalajara durante el siglo XXI, pues ya tenía cierta noción de lo producido en ambas localidades. Pero, también como un posicionamiento descentralizador en relación con la situación sociopolítica que caracteriza al país, es decir, el centralismo. Pues hay una tendencia a homologar lo mexicano a lo producido en la capital del país (Apodaca, 2017). Lo anterior, es de especial importancia para esta investigación, pues uno de los objetivos es contribuir al debate teórico del audiovisual contemporáneo mexicano desde una perspectiva descentralizada en la que se reconozcan los aportes estéticos, discursivos, formales y narrativos que hacen los realizadores que trabajan fuera del centralismo capitalino.

Se reconoce a su vez, la tendencia de los gobiernos estatales a mirar primero hacia la capital para buscar expertos antes de buscarlos en sus propias latitudes. Ejemplo de esto es el nuevo curador del Instituto Cultura Cabañas en Guadalajara,⁷ Víctor Palacios, proveniente de la Ciudad de México y quién reconoce necesitar hacer un trabajo de campo para conocer el contexto local y poder plantear la programación de dicha institución. No interesa aquí poner en duda las capacidades o la pertinencia del nuevo curador del Cabañas, sino marcar como la centralización no es sólo la imposición o el favorecimiento de las propuestas emanadas en la capital, sino cómo las políticas públicas estatales y las inercias culturales contribuyen a propiciar las condiciones para fomentar el centralismo. En este caso, se ilustra cómo la directora del recinto prefirió un curador externo a trabajar con expertos de la localidad que ya conocieran el contexto y la escena artística, y en las notas periodísticas, se observa como no se cuestiona la llegada de un personaje que desconozca el contexto en detrimento de los expertos locales que podrían haber ocupado tal puesto. Irónicamente, el nuevo curador, aboga por la descentralización de las propuestas artísticas desde los contextos locales.⁸

No obstante, es necesario acotar que, más que del audiovisual mexicano, hablaré de prácticas que constituyen un tipo de visualidad que se gesta en distintos espacios geográficos

⁷ El Instituto Cultural Cabañas es uno de los espacios más emblemáticos de Guadalajara pues es un edificio patrimonio de la humanidad que cuenta con varios murales de José Clemente Orozco entre ellos el famoso hombre de fuego. En la actual administración están trabajando por situarlo dentro del circuito nacional de grandes exposiciones y como un museo de relevancia internacional.

⁸ Para mayor información, revisar: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Gestar-en-el-Cabanas-un-arte-mucho-mas-critico-20190623-0092.html>; <https://www.informador.mx/cultura/Los-retos-del-nuevo-curador-del-Cabanas-20190621-0023.html>

que no son excluyentes y mucho menos tienen que ver con el carácter nacional de cualquier país, aunque es necesario contextualizar dónde se producen las imágenes y narrativas pues dependiendo del contexto es que podemos realizar la lectura cultural pertinente.

Dichas prácticas tienen que ver con ejercicios compartidos que cuestionan las formas de hacer imágenes, los campos disciplinares a los que las imágenes podrían ser adscritas y la sensibilidad o gestos dominantes que las narrativas visuales transmiten. Motivo por el cual es importante hacerlo desde una contextualización radical, la cual se entiende en consonancia con Restrepo y Richard (2010), como un proceso en el que se sitúan históricamente los productos culturales en la *articulación que surge de lo cultural y lo político* atendiendo a las relaciones de poder *microdiferenciadas* a las que responde tal producción cultural (Richard, 2010: 11, 153), lo anterior en términos de lo concreto, es decir, no sólo a partir de la abstracción teórica que el investigador o académico pueda realizar.

Asimismo, las condiciones contrastantes con las que estas dos urbes cuentan; Guadalajara como conservadora y elitista, Tijuana con una leyenda negra que la emparenta a referentes como la violencia, las drogas y la prostitución. Brindan dos contextos diferenciados que tienen que ver no solo con los imaginarios sino con la infraestructura tecnológica y disciplinar para la producción del audiovisual. Son dos espacios distintos, referentes del arte y la cultura que se produce a nivel nacional, por lo que aportan narrativas diferentes entre sí. Por consiguiente, no se propone un estudio comparativo, ya que interesa analizar cómo tales condiciones diferenciadas construyen y reconfiguran los modos de hacer, mirar y percibir o cómo se pluralizan las perspectivas. En este caso, interesa una visualidad que escapa a las lógicas narrativas y sensibles dominantes, por lo que insertan discursividades alternativas o contrahegemónicas en los contextos de los que surgen.

Para entender lo contrahegemónico, es necesario situar primero lo dominante o hegemónico. Por lo que, por dominante cultural se entiende, en sintonía con Hall, el proceso por el que “cualquier sociedad o cultura tiende, con diferentes grados de clausura, a imponer sus clasificaciones del mundo político, social y cultural. Estas constituyen el *orden cultural dominante* aunque nunca sea unívoco o no contestado.” (1980: 10), de ahí que se reconozca un

proceso dominante más no determinante, como el mismo autor sugiere. Esta no determinación, es de vital importancia para los planteamientos de esta tesis, ya que el interés está en obras audiovisuales que disienten lo dominante.

Lo contrahegemónico por su parte, sólo puede ser determinado en relación con lo hegemónico, sin embargo, pensar lo hegemónico como un equivalente a la imposición de ideas externas a los sujetos sin mayor explicación de las tensiones o afinidades que lo suscitan, no ayuda a explicar cómo se conforman los discursos o narrativas dominantes de una visualidad específica.

La perspectiva de Gramsci (1967) para pensar la hegemonía, es bastante útil para comprender cómo se suscita el disenso o lo contrahegemónico en el audiovisual contemporáneo, en términos de las formas de realización y las narrativas visuales. Pues si la hegemonía tiene que ver con la capacidad de generar

el consenso ‘espontáneo’ otorgado por las grandes masas de la población a la directriz marcada a la vida social por el grupo básico dominante, consenso que surge, ‘históricamente’, del prestigio —y por tanto, de la confianza— originado por el grupo prevalente por su posición y su papel en el mundo de la producción” (p. 30-31).

Entonces, la hegemonía se basa en la negociación entre los intereses de los sujetos dominantes y los dominados, dando como resultado un consenso no necesariamente explícito pero sí experiencial que moldea y determina las ideas y prácticas dominantes de una sociedad. Así lo dominante está atravesado por lo político-económico pero no se instaura sólo por esa vía, sino por una serie de mecanismos sociales y culturales, como la educación, la prensa o las iniciativas culturales, que hacen permanecer o cambiar lo hegemónico.

Siguiendo la línea gramsciana, Grimson (2014) propone que la hegemonía más que ser un signo de un sistema político, económico o cultural determinado, es una “matriz de interpretación y significación” (p.121) que brinda las pautas para comprender “cómo reaccionan los subalternos frente a las estrategias, dispositivos y acciones del poder.” (p.122). Sin embargo, la hegemonía no es un proceso totalizante que abarca a todos los sujetos y espacios, por tanto, permite poner en disputa los significados predominantes que se dan en contextos históricos

específicos, pues “gran parte de lo social y cultural sucede fuera del campo de visión de ese centrismo y, además, con significaciones por él irreductibles.” (Grimson, 2014: 122). De esta forma, indagar sobre los procesos contrahegemónicos es vital para comprender los *regímenes de significación o simbólicos* que conforman la cultura y su transformación, en este caso las imágenes que el audiovisual contemporáneo e insurrecto propone.

Entonces, lo contrahegemónico tendrá que ver con las negociaciones en la interpretación y la significación que los sujetos hacen en relación al conjunto de la sociedad, resaltando las formas alternativas de mostrar y entender las temáticas y las imágenes en pantalla, lo que posibilita una expansión y reconfiguración de los discursos dominantes a partir de una perspectiva crítica que disiente ante los discursos conservadores, dominantes o institucionales. Tiene que ver con otras formas de comprender el contexto en el que nos encontramos inmersos que permite estrategias distintas de enfrentarlo, vivirlo, relacionarse o encontrar soluciones.

En consecuencia, es necesario pensar tanto los procesos hegemónicos como los contrahegemónicos de las visualidades contemporáneas, para comprender, por un lado, las formas predominantes de realización en las imágenes y las narrativas visuales, que serían aquellas que tienen un carácter conservador y por tanto mantienen el *status quo*, además de ser instituidas por los medios de comunicación masivos y las instituciones principalmente. Por otro lado, para entender cómo se pueden reconfigurar otro tipo de percepciones, significaciones o sensibilidades que contrarresten las narrativas dominantes de la visualidad. La búsqueda es por los intersticios o líneas de fuga que permiten otras narrativas en términos discursivos, de producción y de experimentación visual.

En lo referente a la temporalidad, es importante teorizar sobre las obras audiovisuales actuales, pues esperar a que estas sean legitimadas por cumplir con el canon ya sea cinematográfico o académico puede implicar una pérdida de la perspectiva al sesgar la muestra a audiovisuales o realizadores que lograron pasar la barrera del tiempo. Es decir, deja fuera a expresiones culturales que no se posicionan en el discurso dominante y de las que su relevancia, precisamente, tiene que ver con las narrativas, imágenes y prácticas que disputan el sentido hegemónico en el momento actual.

Asimismo, lo contemporáneo se entiende como una forma temporal anclada en el contexto del cual surgen las obras, es decir, aunque se tiene relación directa con la conceptualización teórica sobre el arte, el cine o el documental contemporáneo, también responde a las necesidades que sobre lo actual tienen los creadores en relación a su contexto más próximo.

Entonces, lo contemporáneo no tiene solo que ver con estrategias temporales concernientes al tiempo lineal, sino con el rol elemental que el tiempo (momento y espacio histórico) deja plasmado en el proceso audiovisual, así como, la transformación cultural y política que nos ocupa. Lo que permite plantear un proceso intersubjetivo entre los elementos constitutivos de la imagen y las narrativas propuestas.

Un solo tiempo lineal no necesariamente será la mejor forma de pensar la contemporaneidad de las propuestas audiovisuales que conforman el corpus de esta tesis, pues algunas poblaciones pueden vivir el tiempo de forma muy distinta a la lógica evolutiva y progresista del tiempo occidental. Por ejemplo, los migrantes de algunas obras, realizadas en Tijuana, implicarían un retroceso para la condición de vida de un migrante, sin embargo, esto no necesariamente es así.

El Yuca, un personaje de Ana Andrade y Jesús Guerra, lo demuestra cuando cuenta su experiencia al migrar de Yucatán a Estados Unidos y su existencia como un deportado en situación de calle en Tijuana en el momento en que se grabó el documental. Se superponen una serie de temporalidades en las que ciertamente la que prevalece es la contemporaneidad que experimenta el Yuca en ese momento y contexto específico de su vida, no obstante, tal momento no anula las otras formas temporales de existencia, que le

Jesús Guerra, se considera a sí mismo más como director de montaje en cuanto a la realización audiovisual que en otro papel. Le interesa tanto la ficción como el documental. Y se vincula al audiovisual no sólo desde su realización sino desde su trabajo en espacios donde se difunde. Antes trabajaba en la cineteca del Centro Cultural Tijuana y ahora en el Cine Tonalá como proyccionista, pero también realiza otras actividades que se relacionan con la realización de eventos y la programación.



Uk Báalam, 2013, Jesús Guerra y Ana Andrade.

hacen plantear a los realizadores y espectadores, dilemas existenciales que cuestionan qué es el progreso y porqué pensamos que la vida es lineal, pues El Yuca, desde su experiencia de vida tiene la certeza de que la vida es más como un zigzag que en algunas partes te regresa o da rodeos inesperados.

¿Qué se escribe, documenta, teoriza sobre el audiovisual contemporáneo?

El principal objetivo de esta disertación es reflexionar sobre un tipo de visualidad y/o prácticas alternativas que disputan las narrativas dominantes en términos formales, políticos, disciplinarios y procesuales. Esto implica, documentar las prácticas o modos de realizar y discutir con lo que ya se ha documentado, analizado y reflexionado, esto brinda un panorama del lugar en el que se encuentra la producción audiovisual y bajo qué mecanismos se ha logrado tal producción. Razón por la cual, se presenta a continuación, una especie de estado del arte-contextualización de Guadalajara y Tijuana, en articulación con lo que se escribe a nivel nacional sobre prácticas del audiovisual contemporáneo.

El recuento que se presenta a continuación no es homogéneo pues Tijuana y Guadalajara son dos ciudades muy distintas entre sí de las que no es posible equiparar los procesos de documentación e investigación que se han desarrollado en cada ciudad. Y en el caso de la Ciudad de México, en esta investigación, no interesa entrar a detalle en el contexto de dicha entidad sino subrayar la violencia académica que ejerce el centralismo al dar por sentado que lo sucedido en la capital es representativo de lo acontecido en el país.

En Tijuana, hay una mayor documentación, investigación y reflexividad por parte de la propia comunidad cultural, la cual se ha logrado materializar en investigaciones académicas respaldadas por instituciones pero principalmente por la iniciativa de agentes libres. Esto ha conllevado a un constante diálogo entre los realizadores y los críticos, investigadores o académicos, de tal forma que es más fácil identificar cómo Tijuana a pesar de no contar con infraestructura disciplinar referente a la producción audiovisual a principios del presente siglo, logró a través de la autogestión desarrollar una visualidad propia en la que el contexto inmediato y las condiciones de vida de la ciudadanía era parte importante de lo que se ponía a discusión.

En Guadalajara, existe una situación contradictoria pues al ser la segunda ciudad con más población del país y contar con varias escuelas de cine o artes audiovisuales, se esperaría que haya una mayor documentación e investigación pero no es así. Lo que se encuentra son principalmente cuestiones relacionadas con el cine que ha logrado destacar a nivel local o

nacional, en menor nivel se documentan las prácticas audiovisuales dentro del arte contemporáneo. En este sentido, se dificulta la investigación retrospectiva del audiovisual contemporáneo como objeto de estudio interdisciplinario y expandido, lo que se encuentra son escritos desde una perspectiva científica que más bien buscaba la disciplinariedad, la especificidad o la especialización de las prácticas artísticas.

No he logrado entender las razones de esta falta de investigación, mi hipótesis es que por un lado, en la escuela de artes de la Universidad de Guadalajara y la del Instituto Cultural Cabañas el enfoque es más bien hacia la praxis por lo que no hay mucha investigación en términos teóricos por parte de los estudiantes ni los profesores. Por su parte, a los creativos parece que no les ha llamado la atención documentar sus propios procesos. En lo que se refiere a los agentes culturales, se han abocado más bien a la gestión sin documentar su práctica o la de los creadores.

Cosa contraria sucede en Tijuana, quizá por la misma consciencia de la falta de infraestructura es que han decidido documentar lo que se genera, también habría que pensar, cómo las dinámicas fronterizas pueden influir en esta necesidad de documentar lo que sucede en este espacio geográfico, que al estar tan alejado de la capital del país, durante bastante tiempo, se considero a Tijuana como un desierto cultural sin identidad para el centralismo mexicano, pero al tener constante contacto *con el otro lado*, el estadounidense, contacto que no se restringe a cruzar a San Diego, también, tiene que ver con colaboraciones binacionales en festivales de arte que implican una relación más estrecha que visitar la ciudad de al lado.⁹ Así, se generaron una serie de interacciones en donde se articulan: la precariedad de la infraestructura disciplinar tijuanaense, con la libertad creativa y la necesidad de estructurar los distintos campos disciplinares desde ambos referentes geográficos y culturales, el mexicano y el estadounidense.

Retornando a Guadalajara, es notorio en esta ciudad, cómo la cultura a través de las artes y la creatividad están siendo utilizadas en la actualidad como un detonador de la gentrificación

⁹ Las relaciones entre Tijuana y San Diego son bastante más complejas que el simple cruce de un lado a otro de la frontera, tienen que ver con experiencias fronterizas que Iglesias (2014) clasifica como: lo nacional fronterizo, lo binacional y lo transfronterizo, para una explicación más detallada de estas experiencias fronterizas, remitirse a las páginas 131-132.

a través de la fachada de las industrias creativas. En este tenor podemos encontrar varios de los artículos académicos que se encontraron sobre el cine en la región. Al ser esta una investigación en la que la contextualización radical es parte fundamental para entender cómo estas visualidades alternativas se articulan con el pensamiento dominante y el crítico que opera en la actualidad, dentro de este recorrido por la situación en Guadalajara se destaca la política pública que afecta a la ciudad y los discursos académicos que parecen avalar esta situación.

Respecto a lo nacional más que hacer un recuento contextual de lo que sucede en la capital del país, se retoman artículos que reflexionan sobre prácticas relacionadas con el audiovisual contemporáneo en general que están ligadas a la video experimentación pues esta rama del arte es la que permite mayor interdisciplinariedad o menor especificidad en cuanto a las formas de realización. No obstante, es notable el centralismo con el que se describen o investigan las obras audiovisuales de la capital y cómo estas son homologadas a lo realizado en el país en general.

De lo anterior, surge la importancia de una investigación como esta, pues tales generalizaciones que perpetúan el centralismo es una de las discusiones que se desarrollarán en esta disertación. Es importante llamar la atención sobre el ejercicio de poder que este tipo de prácticas académicas conllevan, aunque es imposible hacer justicia a la diversidad de visualidades que conforman la producción en el país entero.

Finalmente, es necesario anotar la situación de violencia que se padece en el contexto nacional. Violencia que se incrementa con el paso del tiempo desde aquella guerra contra el narcotráfico declarada por el expresidente Felipe Calderón en el 2006. Guerra que no sólo generó el fortalecimiento y avance de diversos carteles de drogas, sino que, cada vez es más visible la articulación del Estado con agentes delictivos como en el visibilizado caso de Ayotzinapa que todavía no se esclarece y distintos organismos nacionales e internacionales, además de activistas y la sociedad civil han dado cuenta de como la “verdad histórica” no es tal.¹⁰ Lo mismo sucede con los otros miles de desaparecidos y feminicidios sin esclarecer que suceden continuamente en el país, además de las diversas situaciones de violencia que se dan

¹⁰ Se ha llamado “verdad histórica” a la versión oficial sobre la desaparición de 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa, que presentó la Procuraduría General de la República del expresidente Peña Nieto.

tanto en territorios urbanos pero todavía con mayor impunidad en los territorios rurales donde hay explotación de recursos naturales y los defensores y activistas de los territorios cada vez corren más riesgo de ser asesinados.¹¹

En este contexto de desigualdad y violencia, con distintas rachas y/o intensidades, es que el país vive cotidianamente. A pesar de los discursos sobre la normalización de la violencia —lo cual ciertamente sucede—, una significativa parte de la población está cansada y apuesta por la paz, reflejo de esto, en parte, fue el triunfo de Andrés Manuel López Obrador (AMLO) como presidente del país. AMLO en su campaña electoral fue el único que habló de la reconciliación, el perdón y la paz.

No obstante, una vez llegado al poder varias de las decisiones que ha tomado principalmente en cuanto a la seguridad del país, han sido polémicas y contradictorias. La creación de una Guardia Nacional (GN) con mando militar ha sido una de las primeras propuestas que ha hecho y que se topo con un rotundo rechazo por buena parte de la sociedad civil y los partidos de oposición. Las críticas a esta propuesta, exponen los riesgos de la falta de precisión en el proyecto de creación de la GN pues no quedaban claras las atribuciones del poder ejecutivo y legislativo, además de invadir facultades y autonomía de los gobiernos estatales. Dichas críticas, también señalan el peligro de dejar en lógicas militares la seguridad ciudadana.¹² Finalmente, se concretó el establecimiento de la guardia nacional con una serie de inconsistencias y leyes no resueltas que se continúan arreglando sobre la marcha.

Al contexto anterior, habría que agregar la crisis migratoria que se vive en el mundo y que en fronteras como Tijuana se intensifica. Sin embargo, en México dicha crisis debido a su colindancia con Estados Unidos y las posturas de ambos países respecto a la migración, ha

¹¹ Para mayor información sobre los riesgos de los defensores y activistas ambientales revisar: <http://www.ccmss.org.mx/los-defensores-ambientales-mexico-riesgo-eminente/>; <https://www.nytimes.com/es/2018/07/31/opinion-ruben-albarran-medioambiente/>; <https://www.reporteindigo.com/reporte/defender-la-tierra-agresiones-asesinatos-activistas-indigenas-mujeres-retos-gobierno/>

¹² Para mayor información, revisar: <https://www.animalpolitico.com/2018/11/organizaciones-amlo-guardia-nacional/>; <https://www.animalpolitico.com/2019/01/cndh-onu-errores-dictamen-guardia-nacional/>; <https://adnpolitico.com/congreso/2019/02/18/la-oposicion-amaga-con-frenar-la-guardia-nacional-y-exige-cambios-al-predictamen>

generado condiciones extraordinarias que ahondan la crisis humanitaria que viven los migrantes. Por lo que, ambas fronteras del país se han desbordado. La sur con poblaciones que están a la espera de poder acceder a una visa que les permita transitar por el país para arribar a la frontera norte. Y en la frontera norte del país, se encuentran varados miles de migrantes a la espera de poder empezar el trámite de asilo en Estados Unidos.¹³

El gobierno de AMLO tiene un discurso humanitario ante la migración, no obstante, las cifras demuestran que se han disparado las deportaciones en México como refiere Martín-Cullell (2019) con 14,970 deportados solo en abril de 2019. También se han intensificado las redadas a las caravanas migrantes por parte de la mal lograda GN, bajo el discurso de proteger a los migrantes del crimen organizado o los traficantes de personas, se detienen y deportan a varios de los líderes de las caravanas, lo que debilita a las mismas. Además de instaurar la criminalización de los activistas y la sociedad civil que apoya a los migrantes.

Entonces, se observa cómo las narrativas que se generan de las problemáticas o procesos políticos, económicos y culturales que acontecen, se construyen en la interrelación de las diversas dimensiones sociales en articulación con el contexto local, nacional y global. Por tanto, un cambio como el que representa un presidente con tendencias ideológicas de izquierda o centro izquierda en México, después de los 70 años del Partido Revolucionario Institucional (PRI) postrevolucionario y el ansiado cambio democrático al Partido Acción Nacional (PAN) que terminó siendo la decepción de más de lo mismo, no es un cambio menor sino uno que deberá ser tomado en cuenta para la contextualización radical que se propone en esta investigación.

¹³ Para mayor información revisar: http://observatoriocolef.org/boletin/que-significa-el-programa-quedate-en-mexico-y-en-que-difiere-de-mexico-como-tercer-pais-seguro-2/?fbclid=IwAR23SggC2Eg9DQFIYX2Ip-wCij0AaW_cG3158ZTHoVN9jp81COYFIqDGPU; <https://www.gob.mx/sre/articulos/posicionamiento-de-mexico-ante-la-decision-del-gobierno-de-eua-de-implementar-la-seccion-235-b-2-c-de-su-ley-de-inmigracion-y-nacionalidad-185774?idiom=es>; <https://observatoriocolef.org/infograficos/cronologia-caravanas-centroamericanas-2019/>; <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6766136>; https://elpais.com/internacional/2018/12/20/actualidad/1545321990_944580.html; <https://www.animalpolitico.com/elsabueso/factores-tesis-migratoria-caravanas-tarjetas-humanitarias/>; <https://www.nytimes.com/es/2019/04/02/amlo-migracion-trump/>

Lo anterior, implica reflexionar, cómo las visualidades insurrectas lidiarán con un panorama político de izquierda que implica: por un lado, una gran esperanza de cambio para un país que ha estado sumido 88 años en la decepción del cambio revolucionario que nunca llegó. Y por otro, con una retórica progresista y humanista que termina siendo contradictoria y preocupante al hablar de paz a través de la militarización, o al preocuparse por la seguridad de los migrantes y hasta ofrecerles trabajo en los megaproyectos que se tiene planeado desarrollar en el sur del país, pero que termina ejerciendo unas prácticas igual de neoliberales y autoritarias que sus predecesores como en el caso de la implementación de la GN y la crisis migratoria.

No obstante, la contradicción se profundiza cuando se hace necesario reconocer cómo sí está cambiando la narrativa que ha sido la misma durante 88 años. Así, se están cuestionando los privilegios de la clase política y la burocracia gubernamental pero desde un enfoque en el que se reconoce como dichos privilegios quitan oportunidad y desarrollo a poblaciones vulnerables como los adultos mayores y los jóvenes que se han visto beneficiados por el ahorro que ha implicado la austeridad en el gobierno. Por tanto, a pesar de la fuerte oposición de algunos sectores de la sociedad, está cambiando la narrativa hegemónica y se instala en el espacio público la importancia de voltear a ver a las poblaciones más vulnerables en vez de estigmatizarlas o criminalizarlas como se hacía en el pasado.

Por otro lado hay un discurso progresista sobre la legalización de las drogas, la despenalización del aborto y desde un enfoque que se podría categorizar como decolonial, pero que no necesariamente lo es, se ha pedido al rey de España que se disculpe por los atropellos perpetrados en la conquista. Los ejemplos anteriores implican un cambio en las narrativas que han configurado lo político institucional en México, por consiguiente es necesario tener en cuenta como este cambio en la política macro del país repercutirá ya sea en la gobernanza audiovisual o en las visualidades insurrectas que se gestarán en el país.

Guadalajara, Guadalajaraaaaa... ♪♪♪

Sobre la visualidad contemporánea en Guadalajara no sabía nada más allá de lo que es posible percibir en algunas exposiciones o distintos espacios culturales que realizan muestras audiovisuales, pues en Guadalajara a diferencia de Tijuana, la escritura académica sobre la visualidad crítica, realizada en la ciudad, es somera.

Es posible encontrar catálogos sobre exposiciones específicas o publicaciones en revistas culturales o especializadas en cine,¹⁴ sin embargo, dichos textos se quedan en el campo de la descripción o de la crítica que explica brevemente la película o la cuestión cinematográfica. No presentan una propuesta teórica de las obras que expone el texto, ni tienen porque hacerlo, pero lo menciono porque es parte del interés que motiva esta investigación. Además, cada texto es escrito desde una disciplina específica, ya sea arte o cine. Por consiguiente, no es posible encontrar alguna publicación que aborde la diversidad de prácticas audiovisuales en la producción tapatía en conjunto.

De hecho, esa es una de las propuestas de esta investigación, ver el audiovisual como una serie de prácticas que conjuntan distintas disciplinas o campos y no como ejercicios pertenecientes a campos separados que parecieran no inmiscuirse unos con otros. En las entrevistas con los artistas, documentalistas y cineastas que se realizaron para esta investigación, se constata la necesidad de dar cuenta de tales entrecruzamientos, pues de dichas mezcolanzas y revolturas los realizadores construyen las visualidades insurrectas investigadas aquí, pocos son los que se conforman con un sólo término o categoría que los defina.

Uno de los catálogos más relevantes para los propósitos de esta investigación, es el de la exposición *Asimétrica. Afinidades y discrepancias, acciones artísticas colectivas / Guadalajara 1949-2006*, es relevante porque proporciona un recorrido histórico por la producción, los

¹⁴ Cinema Tropical, http://www.cinematropical.com/Cinema-Tropical/guadalajara-launches-a-new-generation-of-mexican-filmmakers.html?fb_action_ids=10154316696980346&fb_action_types=og.likes; Variety, <http://variety.com/2016/film/festivals/jalisco-up-next-animation-director-leon-fernandez-aeronauts-1201724072/>; Replicante, <https://revistareplicante.com/miradas-al-cine-en-guadalajara/>; El ojo que piensa, www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/

personajes e instituciones que han marcado diversos momentos del arte en Guadalajara, así como los diferentes soportes que se han utilizado y los cuestionamientos o rupturas que dichos formatos propusieron en su momento para el arte en la ciudad.

El recuento histórico de la actividad artística de esta exposición curada por Carlos Ashida y llevada a cabo en 2006 en el Instituto Cultural Cabañas, abarca diferentes momentos del arte en la ciudad que van desde el inicio de la escuela de artes plásticas de la Universidad de Guadalajara en 1953 y el trabajo de la escuela de arquitectura, hasta el 2006. En el catálogo de la exposición se destaca cómo el antagonismo entre las dos escuelas, la de arte y la de arquitectura,

adquiere un interesante valor emblemático... se encuentran contenidos los desacuerdos que han persistido desde entonces entre los grupos que reclaman para sí la pertinencia de sus propuestas artísticas para esta región del país. Las críticas descalificaciones y diatribas que se esgrimieron entonces, no son muy diferentes a las que se han dado a lo largo de los 50 años subsiguientes. En las pugnas de las facciones antagónicas, los unos acusan a los otros de “extranjerizantes” y elitistas, en tanto que éstos reclaman a aquellos su provincianismo populista y retórica anacrónica. (Ashida en *Asimétrica*, 2006: 13-14)

La disputa anterior, como bien señalaba Ashida, seguía en el 2006 y en la actualidad persiste, los distintos grupos o facciones de artistas se clasifican en los escultores, los pintores, los animadores, los documentalistas, los moneros, los conceptuales, etc. Y todos al final encuentran refugio en alguna u otra institución cultural dependiendo del director en turno, por lo que se van repartiendo las cotas de poder entre espacios como el Museo de Arte Raúl Anguiano, el Ex-Convento del Carmen, el Hospicio Cabañas, el Museo de Arte de Zapopan, el Museo de las Artes de la U de G, entre otros.

En dicho catálogo respecto a la imagen en movimiento se cuenta sobre la experiencia del cineclub *Cine y Crítica* en el que pretendían, según Meier una de las críticas de cine más reconocidas de la ciudad; “exhibir y estudiar el cine de todo el mundo, integrar ciclos temáticos que permitieran conocer culturas y narrativas cinematográficas que difícilmente llegaban a las salas comerciales” (Meier en *Asimétrica*, 2006: 103), y para lo cual se contactaron con la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM y distribuidoras comerciales.

Con el trabajo e impulso que durante 10 años este cineclub dio al cine en la ciudad, se gestaron una serie de cursos de formación para realizadores de donde salieron gente como Rigo Mora o Guillermo del Toro (los primeros animadores de la ciudad), además del cineclub de la Alianza Francesa; Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, el Departamento de Imagen y Sonido, la maestría en estudios cinematográficos, todos en la Universidad de Guadalajara, así como el Centro de Arte Audiovisual (CAVV), (Meier en *Asimétrica*, 2006: 110).

Este recuento, aunque pone énfasis en algunos puntos críticos de la creación tapatía, también deja ver como lo político se desdibuja ante la búsqueda de lo estético y las formas de creación en el arte, incluso cuando hay propuestas que sin el elemento crítico pierden sentido. Así, en el catálogo de *Asimétrica*, cuando se habla de una relación más directa de las prácticas artísticas con lo político, se deja en claro que el papel de los artistas era predominantemente dentro del campo del arte y no necesariamente en el de la lucha popular. Como ejemplo del desdibujamiento de lo político en el texto se rescata lo siguiente:

Paralelamente, el TIV [Taller de Investigación Visual] comienza a participar con organizaciones políticas como el Frente Regional en Defensa del Salario contra la Austeridad y la Carestía (FRDSCAC), movimiento que surge dentro del Centro Independiente de Política y Cultura Proletaria (CIPCP), cuya sede se encontraba contigua a la del TIV, por la misma Avenida Juárez... Participan con ellos, en las *Jornadas de Solidaridad con Centroamérica*, en los actos del primero de mayo y en las movilizaciones contra el aumento al transporte urbano que organizó el Frente. Su colaboración consistía en hacer donaciones de obra que sirvieran para recaudar fondos que sufragaran los gastos de sus actividades, realizar diseños de carteles o elaborar algún mural. Cabe señalar aquí que el Taller siempre tuvo cuidado de dejar bien claro los límites y condiciones de sus participaciones con los grupos políticos, porque si bien todos ellos asumían su compromiso con las luchas populares, dicho compromiso no supeditaba su creación pictórica, esto es, pusieron mucha atención en no desviar su búsqueda estética para ponerla al servicio de la política. (*Asimétrica*, 2008: 89).

Es interesante como para los autores del catálogo, lo político va separado de lo estético, como si fueran dos cosas distintas que no se pudieran o debieran mezclar. Me interesa rescatar lo anterior, porque en las entrevistas que realicé para la presente investigación, con la mayoría de los creadores que se consideran artistas, video o cineastas, predomina tal desdibujamiento de lo político en los términos que lo expresa este catálogo, es decir, en los de la lucha reivindicativa

por alguna injusticia o desigualdad. No obstante, aceptan que hay un elemento político dentro de su trabajo, pero no necesariamente inscriben en este ámbito las decisiones que toman. Por otro lado, para los creadores que se consideran documentalistas es más fácil enunciarse desde *lo político*. Lo anterior, no tiene que ver con que los documentalistas sean los únicos que detentan una mirada crítica sino con la propia historia del documental como género que tiene una fuerte línea de denuncia o crítica social y política.

Para la mayoría, su trabajo tiene que ver con lo estético, con búsquedas formales en los modos de hacer dentro del campo del arte o con maneras de ampliar la experiencia sensible, como si lo político entrara en otra esfera de la práctica. En contraste, tanto en las obras como en las entrevistas surgen una serie de cuestiones y preocupaciones profundamente políticas que son enunciadas como no políticas. Esto, me parece tiene que ver con el concepto de política revolucionaria o institucional que la modernidad dejó instaurado en el imaginario, cuando en la cotidianidad las prácticas se constituyen de una serie de acciones micropolíticas que cuestionan, resisten y transforman las formas de hacer, de relacionarnos o de simplemente estar en el mundo.

Es por esto, que en el último apartado de este capítulo y en el capítulo teórico —el segundo— se reflexiona sobre *lo político* y se propone reconfigurar o resignificar tal término para a la vez expandir y resignificar las prácticas que se dan en el audiovisual contemporáneo, que en la actualidad quedan reducidas a ejercicios periféricos en los distintos géneros del cine, el documental, el video o el arte.

En lo que respecta a lo escrito sobre cine en Guadalajara, se encuentra la tesis de maestría *La producción cinematográfica independiente en Guadalajara realizada por algunos de los habitantes del lugar (1965-1979)*, de Matute (2016), en la que se narra cómo inició la producción cinematográfica en la ciudad; de forma autodidacta e independiente debido al entusiasmo de los realizadores. Para el autor, esta forma de realización les permitió plantear narrativas que no era posible encontrar en el cine comercial, así como búsquedas estéticas a partir del visionado de películas por medio de los cineclubs que existieron en diversos espacios y momentos en la ciudad pues en ese tiempo casi no había espacios de exhibición y menos de producción. Este documento es más un relato histórico descriptivo que presenta el autor, ya que

él formó parte de los realizadores tapatíos de las décadas de los años sesenta y setenta, y le parecía que no se documentaba la historia o sí se hacía era con imprecisiones.

Por su parte, en la revista sobre cine iberoamericano *El ojo que piensa*¹⁵ editada por la Universidad de Guadalajara, se documenta sobre el cine tapatío en sus distintas etapas y géneros. El enfoque que podemos encontrar en esta revista es más bien sobre análisis cinematográfico y abordan los géneros de este campo específicamente. Esta publicación sirve como un referente para conocer el cine tapatío *mainstream* ya que se escribe sobre proyectos que han logrado alcanzar cierta relevancia a nivel local o nacional. Así como análisis de corte académico siempre apegados a la teoría del cine o relatos históricos y descriptivos, que no necesariamente se insertan dentro del campo de la cultura visual más amplio.

También de carácter descriptivo está el artículo “Tantas miradas como pares de ojos” (2008) de Fregoso, doctorante en ese momento en ciencia política. En dicho artículo, se reseña una *Muestra de mujeres en el cine y la televisión* llevada a cabo en Guadalajara en el año 2008. En opinión de la autora, en esta muestra hubo “otro cine” en el que los cánones no eran los hollywoodenses y tenían un acercamiento más bien subjetivo con lenguajes estéticos propios, además de temáticas que atañen a las mujeres y su cotidianidad. El problema es que no explica cómo era o bajo qué términos se puede entender ese otro cine de mirada subjetiva.

En el libro *Animación una perspectiva desde México* de Manuel Rodríguez (2011), editado por la UNAM, se dedica un apartado a los animadores de Guadalajara ya que éstos han marcado tendencia y generado un estilo propio en términos formales. Es posible constatar la relevancia que han obtenido los animadores tapatíos, a través de las diversas distinciones que han conseguido, por ejemplo, en el *Concurso Nacional de Proyectos de Cortometraje* las animaciones tapatías tienen una presencia constante ganando dicho concurso. También, hay personajes como Rita Basulto o Juan José Medina que han ganado el premio *Ariel* en la categoría de animación en varias ocasiones.

¹⁵ Para revisar los números de *El ojo que piensa*, remitirse a: <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/issue/archive>

En este sentido, para Rita Basulto, si los tapatíos ganaban los concursos o apoyos para animación se debía en parte porque los animadores de Guadalajara no se dedicaban a la publicidad y casi todos provenían de artes, como ella misma lo refiere:

¿Sabes porqué también creo que Guadalajara destacó en esto? porque como aquí no hay publicidad, aplicábamos a los apoyos y teníamos suerte, por que imagínate, alguien que tiene una formación de artes plásticas; ya domina la composición, domina el claro oscuro, bueno por así decirlo si eres bueno claro, pueden salir súper malos de la escuela verdad, tienes historia del arte, entiendes desde como preparar el pigmento, hacer el color.

O sea, tienes unos conocimientos, también tu acercamiento con la literatura es muy diferente, o sea los contenidos no son tan sosos, bueno hay alguien que le gusta así como el chistesito pero, pero casi todos los contenidos eran como muy existenciales. Entonces, ganabas esos apoyos, y aquí la renta es más barata, no estás compitiendo por el mejor comercial, si tal vez aquí hubiera que te van a pagar 20,000 pesos por un segundo de animación por decir una cantidad ¿no?, no te dedicas a hacer cortos experimentales o cine de animación, de autor, ¿no?, te dedicas a otra cosa (Basulto, R., entrevista, 19 julio 2018)

Rita Basulto, estudio artes plásticas a nivel técnico al mismo tiempo que la prepa en la Universidad de Guadalajara, posteriormente se formó en artes audiovisuales con Daniel Varela que es uno de los primeros y principales impulsores del cine en Guadalajara. Realiza animación, escultura y pintura principalmente, pero en su práctica como animadora le parece que en cierto modo si los animadores tapatíos han logrado desarrollarse como autores en este género es debido a la falta de trabajo comercial en la ciudad, por lo que hacer cine de autor es la única opción.



El octavo día. La creación, 2000, Rita Basulto y Juan José Medina.



Lluvia en los ojos, 2012, Rita Basulto.

Se encontró el artículo de opinión “La producción de cine jalisciense” (2016), escrita por el director de cine tapatío Pancho Rodríguez, que se pregunta sobre la falta de producción cinematográfica jalisciense. El cual muestra de manera muy breve como desde hace 30 años ha habido producción cinematográfica desde el ámbito comercial y autoral, no obstante, muestra también cómo la problemática del financiamiento para la producción y la exhibición

sigue prevaleciendo. En este texto podemos encontrar cómo hay una preocupación por la conformación de una industria cinematográfica tapatía, preocupación que estará en consonancia con varios artículos académicos que se muestran adelante. No obstante, Rodríguez no sólo pone el énfasis en los aspectos financieros y de exhibición, subraya la necesidad de generar historias de calidad que se pretendan contar por este medio.

En la revista *Icónica. Pensamiento filmico*¹⁶, la cual se edita en la Ciudad de México y se promociona como independiente y con fuertes vínculos con la ciudad de Morelia y Armenia (Colombia), es posible encontrar algunos artículos sobre lo que pasa en el cine en diferentes ciudades de México entre ellas Guadalajara y Tijuana. Esta revista, también se especializa en cine, pero extiende un poco más el panorama al incluir otros productos audiovisuales como pueden ser series de televisión o publicidad. En dicha revista, se encontró el artículo “Guadalajara y el cine, hoy” de Zavala (2017) quién es doctor en Comunicación Social y se especializa en temas referentes al documental, cine, video y televisión. En el artículo se hace un recuento de algunos de los diferentes espacios y personajes que han dado lugar a la escena cinematográfica de Guadalajara.

El autor, advierte que no se hace justicia a la totalidad de personajes que han contribuido a conformar los espacios cinematográficos. Al igual que en los artículos de la revista *El ojo que piensa*, se hace referencia a cuestiones que han contribuido en la conformación o el fortalecimiento del cine tapatío pensado más desde una lógica de industria, no obstante, se destaca como la producción cinematográfica en sus diferentes géneros ha sido más bien periférica (quizá de ahí el reclamo al fortalecimiento de la industria cinematográfica tapatía o jalisciense). Zavala también destaca la falta de investigación académica y documentación sobre el fenómeno cinematográfico en la ciudad, lo cual, me parece se debe realizar desde una perspectiva crítica, inter o transdisciplinar que no se reduzca al cine meramente y permita ampliar el panorama al sector audiovisual desde un enfoque expandido que aporte a la discusión teórica y sobrepase el carácter descriptivo y de registro de la mayoría de las publicaciones.

¹⁶ Para revisar la revista *Icónica. Pensamiento filmico*, remitirse a: <http://revistaiconica.com/>

Finalmente, para redondear esta preocupación que se encuentra respecto a la consolidación del campo cinematográfico jalisciense, los artículos “El audiovisual y el desarrollo económico regional: Un agrupamiento productivo de la industria audiovisual en Jalisco” por Sánchez (2018) quién es un académico de la Universidad de Guadalajara, formado en el Instituto de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) en el nivel licenciatura y en la Universidad de Stanford en el nivel de posgrado con un doctorado en Educación y desarrollo. Y, el artículo “Esquemas de financiamiento, producción y distribución del cine en Jalisco. Hacia un clúster audiovisual” de Kishi (2014) quién es un compositor, gestor cultural y licenciado en comunicación.

Ambos artículos resaltan la importancia de crear un *clúster* audiovisual o cinematográfico en Guadalajara. A pesar de reconocer la tendencia economicista desde la cual se enuncian, no problematizan cómo dicha exaltación por la conformación de una política pública que consolide la formación de dicho *clúster* va en detrimento de otras visualidades y narrativas que reconocen los autores como parte del sector audiovisual, pues consideran la producción cinematográfica, televisiva y del video más como una industria del entretenimiento o como una que debe equiparar su calidad con la Hollywoodense de tal forma que se pueda crear *Jaliwood*, es decir, el Hollywood jalisciense.

En este sentido, me parece preocupante que se abogue por una política pública para el fortalecimiento de una industria privada, que con el adjetivo de cultural pretende diluir el elemento de rentabilidad capitalista que dicha industria tiene y busca optimizar, aún más, por medio de los impuestos ciudadanos, además de beneficiar a un sector de la población que ya de por sí es privilegiado.

Lo anterior, no se debe entender como una objeción a la política pública que sí necesita el cine mexicano para poder enfrentarse a las producciones estadounidenses que tienen acaparada la distribución y exhibición del cine en el país, sino como una crítica a las propuestas que pretenden equiparar y homogenizar la producción cultural local con estándares y propuestas de otros contextos, como el estadounidense en este caso. Además, esta política de entender la cultura como propuestas provenientes de otros espacios que gastan cantidades exorbitantes es

algo que ha caracterizado a Jalisco y que no necesariamente se concreta en un apoyo a los creadores locales.

Por ejemplo, a la Universidad de Guadalajara por un lado se le celebra todo el aporte cultural que hace a través de la Feria Internacional del Libro (FIL), el Festival Internacional de Cine de Guadalajara (FICG), la Feria Internacional de la Música (FIMPRO) y los suntuosos recintos culturales que construye, pero que finalmente se destinan al entretenimiento. Y, por otro lado, se le crítica consistentemente debido a que las aulas de dicha universidad no tienen las mismas condiciones materiales que los espacios culturales y todas las ferias parecieran estar dirigidas al sector productivo y no a la sociedad tapatía propiamente, quizá la FIL sea la que ha logrado ser acogida en mayor medida por los locales.

En este mismo tenor se encuentran las políticas culturales de los ayuntamientos y principalmente el de Guadalajara, el ejemplo más reciente de esto fue la salida del director de cultura que entró con el nuevo alcalde de la ciudad en octubre de 2018 y fue destituido a la semana de haber sido designado. La destitución fue debido a la crítica que hizo sobre el costo de más de 5 millones de pesos al festival *Sucedé* instaurado por la administración anterior, además de señalar que dicho festival no toma en cuenta a la comunidad cultural local.¹⁷ Quizá esta sea la información que se maneja en la esfera pública y no las razones propiamente por las que salió este personaje, sin embargo, el no tomar en cuenta a la comunidad cultural local es una queja añeja que se relaciona con lo expuesto en el catálogo *Asimétrica* (2006) sobre las pugnas y las cotas de poder de los distintos sectores que conforman la escena artística, pues dependiendo de la administración en turno es que cierto sector cultural es beneficiado en detrimento de otros.

No obstante, proponer una política pública para fortalecer la industria cinematográfica comercial representa un menoscabo al sector audiovisual en general, así como a otras prácticas que realmente están necesitadas de una política pública que posibilite su fortalecimiento, consolidación y contribución a la cultura local. El argumento de la derrama económica y

¹⁷ Para mayor información revisar: http://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_notas=110072; <https://www.mural.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?id=1511553&urlredirect=https://www.mural.com/aplicaciones/articulo/default.aspx?id=1511553>; <http://okupo.mx/viva-el-lacayismo>

conformación de cuadros especializados, en este caso en la industria audiovisual, me parece pobre para abordar el reto que las imágenes y sus narrativas representan en la actualidad.

La cultura visual tiene que ver con una compleja interacción entre las imágenes y la sensibilidad que transmiten, el observador, el contexto del que surgen, las instituciones que lo constituyen, el medio que las materializa, así como la representación y significación que se desprende de tales imágenes que, además, están en todos lados.

Por tanto, si la idea es demandar apoyos o políticas públicas que beneficien a la creación, no pueden reducirse al campo de la industria cinematográfica o la industria naranja (tecnología y cultura integradas en economía), en el que los más privilegiados sean los beneficiados y las narrativas una continuación del *status quo* al reproducir la visualidad hegemónica.

Lo anterior, también se relaciona con los esfuerzos que se han realizado desde el Gobierno de Jalisco y Guadalajara para el impulso de las industrias creativas. Se encuentra el Chapala Media Park que representó una inversión de casi 100 millones entre financiamiento público y privado y nunca logró detonar la producción cinematográfica local, pues Chapala se encuentra a 50 km de Guadalajara, lo que no contribuye a la movilidad y acceso de los posibles inversionistas.¹⁸

En el mismo tenor, se encuentra la iniciativa de la *Ciudad Creativa Digital (CCD)* en Guadalajara, que ha implicado un proceso de despojo y gentrificación para los pobladores del barrio del Retiro y el centro de la ciudad en general. Al revisar la página Web de la CCD, es posible observar el discurso desarrollista que opone el progreso, la tecnología y la renovación urbana contra lo obsoleto, lo no sustentable y lo caótico, por lo que es necesario una transformación radical que promueva una ciudad moderna, interconectada y vanguardista.

Como suele suceder con estos proyectos, la idea de esta CCD, que se espera creé 30,000 empleos en 10 años y 15, 000 especializados en 15 años, fue orquestada desde el 2012 por el

¹⁸ Para mayor información revisar: <https://www.informador.mx/economia/El-Chapala-Media-Park-esta-por-comenzar-operaciones-20180201-0023.html>; <http://www.milenio.com/negocios/inician-auditoria-al-chapala-media-park>; <https://www.eloccidental.com.mx/local/reviviran-chapala-media-park-1631201.html>

gobierno federal en colaboración con el Instituto Tecnológico de Massachusetts.¹⁹ De esta forma, se perpetúa un modelo en el que el gobierno, desde sus anhelos de una modernidad elitista y descontextualizada, desconoce la realidad de las poblaciones y decide como debe ser su mejora y transformación, en aras de un desarrollo y progreso abstractos, conceptualizados desde otros contextos que al trasladarlos sin adecuación alguna pierden sentido, son contradictorios o va en detrimento de la población.

Por otro lado, en este tipo de proyectos de la industria naranja, se lleva la creatividad al plano industrial en donde se pierde gran diversidad de las prácticas audiovisuales y se pretende instruir de forma masificada a los creativos para convertirlos en mano de obra barata, así se cumple una vez más la regla del capitalismo respecto a la cooptación de todo lo existente, en este caso, la creatividad.²⁰ A la par, de gentrificar la ciudad bajo la demanda de viviendas cercanas para tales creativos por lo que se desplaza a las poblaciones que históricamente han residido en estos espacios.²¹

La articulación de la discusión anterior, las políticas públicas culturales en favor de externos o sectores privilegiados de la población y la gentrificación y el negocio inmobiliario, cobra relevancia pues es una discusión constante en el contexto tapatío, además, la gran mayoría de los realizadores se encuentran precarizados debido a que su trabajo como artistas no les permite cubrir holgadamente todas sus necesidades materiales, por lo que tienen que ejercer otros trabajos precarizados también y ajenos a sus intereses. Queda claro que este no es el único sector de la población que se encuentra en esta situación, pero por lo mismo es importante visibilizarlo para pugnar por un cambio en las relaciones laborales de todos, y esto incluye que

¹⁹ Para revisar el discurso con el que se promueve CCD revisar: http://ccdguadalajara.com/es_ES/ y http://ccdguadalajara.com/es_ES/plan-maestro/

²⁰ En esta investigación ha surgido como algo relevante la no disciplinariedad o instrucción dentro de un campo determinado de los realizadores que han colaborado, por lo que es importante señalar como los proyectos como la CCD finalmente lo que proponen es pasar de la maquila material a la maquila creativa.

²¹ Por gentrificación en esta investigación se entiende “la conceptualización clásica, referida a un aburguesamiento por sustitución de los residentes de un cierto sector urbano” (Díaz, 2015: 14). Para mayor información sobre la gentrificación que implica la CCD para Guadalajara revisar las siguientes ligas: documental *El Retiro* realizado por caracol urbano <https://vimeo.com/201329320>; Notas que documentan como la CCD es más un proyecto inmobiliario que un desarrollo de industria naranja que beneficiaría a la ciudad: <http://www.milenio.com/opinion/gabriel-torres-espinoza/columna-gabriel-torres-espinoza/mentiras-julio-acevedo-ciudad-creativa-digital>; <http://udgtv.com/noticias/ciudad-creativa-digital-convirtio-proyecto-inmobiliario/>

los realizadores sean pagados y no becados por su trabajo y aporte a la sociedad, además de contar con prestaciones de ley y acceso al seguro médico, es decir, que cuenten con condiciones laborales dignas.

Finalmente, en el caso de Guadalajara, se observa la falta de documentación y registro de lo que sucede en la ciudad en relación al audiovisual contemporáneo, comprendido este como una serie de prácticas interrelacionadas desde distintos ámbitos de producción y creación visual, además de la insuficiencia en la profundización de la reflexión teórica más allá de los campos disciplinares. Por tanto, se precisa reflexionar teóricamente desde un enfoque transdisciplinario, cómo se articulan las imágenes contrahegemónicas o insurrectas que cuestionan no solo las narrativas dominantes sino las formas de hacer también.

Welcome to Tijuana... 🎵🎵🎵

En el caso de Tijuana, la escritura sobre lo que sucede en el audiovisual es distinta. Como ya se mencionó, es una ciudad que recibió bastante atención tanto por el campo del arte como por las ciencias sociales y la teoría cultural. De ahí, surgen varias tesis que hablan sobre la visualidad en la ciudad, por ejemplo: la tesis de licenciatura de la Universidad Autónoma Metropolitana sede Iztapalapa, *Esquina noroeste: productores translocales y arte audiovisual en Tijuana*, de Rosario Mata (2009), que plantea las características socioculturales de la producción audiovisual en articulación con lo transnacional que implica el contexto tijuanaense.

También la tesis de maestría *Experiencias locales – Resonancias globales. Dinámica cultural y procesos de producción artística en la ciudad de Tijuana en la última década. Estudios de caso de tres grupos de creación artística*, de Adriana Cadena (2010), del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social sede Cd. Mx. En esta investigación se aborda la producción artística y las implicaciones que las políticas culturales de Tijuana han tenido en la producción y difusión de arte, así como las estrategias de producción (colectiva y colaborativa) y de difusión (organización empresarial y mercadotecnia) que han implementado los artistas. Como resultado, para Cadena, el arte a partir de la producción local en un contexto específico y complejo como el tijuanaense, conlleva resonancias globales a partir de la inscripción de signos audiovisuales que los artistas insertan en un contexto que desborda lo local.

Otra tesis de maestría es la mía; *Propuestas desde la esquina norte de Latinoamérica: La escena audiovisual tijuanaense*, Moreno (2011), realizada desde un enfoque en Antropología Visual en Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Ecuador. En esa disertación esbozo cómo la escena audiovisual tijuanaense surgió debido al interés de los realizadores y la carencia de infraestructura disciplinar para el aprendizaje, por lo que fueron los interesados quienes gestionaron de forma colectiva, colaborativa e interdisciplinaria el aprendizaje, con recursos limitados, pero también con la posibilidad de conseguir la tecnología de forma temprana y barata gracias a su localización geopolítica como frontera con Estados Unidos. Así, se propició una visualidad experimental que transitaba entre el campo del arte y el cine, además

de dar cuenta de las dinámicas urbanas desde una mirada crítica y cotidiana de los jóvenes realizadores de clase media.

Por otro lado, encontramos la tesis de doctorado, *Trayectorias de la cultura visual tijuanense: Un estudio antropológico de la producción y exhibición audiovisual durante el periodo 1990-2009* de Liliana Cordero (2013), con una perspectiva antropológica proveniente de la Universidad Nacional Autónoma de México. La autora habla sobre documental, y se concentra en el realizado por el COLEF en los años noventa y algunas producciones más actuales, describe más las condiciones de producción de los documentales institucionales que la visualidad en sí misma.

También de doctorado, se encontró la tesis *Vídeo espacios / posibles. Una aproximación geográfica del lenguaje audiovisual en la frontera norte de México* de Mayra Huerta (2015), realizada en la Universitat Politècnica de València. En esta investigación, se parte de las posibilidades técnicas que el vídeo como medio de creación brinda a los artistas tijuanenses en un espacio específico como el que significa la frontera. La autora relaciona el vídeo con prácticas estéticas específicas en articulación con los conceptos de migración y nomadismo, concluyendo que la producción audiovisual de los artistas tijuanenses abordados es nómada, es decir, “es un devenir, llega a ser, se convierte en, está en constante cambio y transformación. Es un transcurso más que un punto” (Huerta, 2015:65), por lo que hay una estética fronteriza que se conforma de la exploración entre el espacio geográfico, el espacio fronterizo y el espacio-tiempo (vídeo) y el concepto de migración como fenómeno social, así como la que sucede entre disciplinas que los realizadores utilizan y la del propio vídeo.

Ante todas estas tesis provenientes de diversas instituciones de otras localidades, es de llamar la atención que la visualidad local no cause interés en los estudiantes de la región. En el Colef, las tesis que se relacionan con la visualidad son: *La construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos*, de Juan Alberto Apodaca (2012) y *Relatos de estado-nación en las representaciones cinematográficas de la migración cubana: convergencias y disidencias*, de Rivero Socarrás Maribel (2014).

En la UABC en cuanto a la imagen en movimiento no se encontró nada, se encontraron algunas tesis que tenían que ver más bien con la gestión en el campo del arte o con el estudio de públicos referente a la oferta cultural.

No obstante, en Tijuana hay una serie de escritos y libros que surgen desde los propios realizadores o académicos que radican en la ciudad y que pertenecen a la escena audiovisual, esto enriquece la densidad en la conceptualización teórica que no sólo surge de la abstracción intelectual sino que son reflexiones en relación directa con el contexto en el que se gestan.

En esta línea podemos encontrar el libro *Emergencias. Las artes visuales en Tijuana. Los contextos urbanos glo-cales y la creatividad*, de Norma Iglesias (2008), en el que hace un estudio desde las ciencias sociales y plantea, cómo las prácticas creativas o artísticas (en las que incluye las audiovisuales) en Tijuana contribuyen a la transformación del espacio urbano en resistencia al contexto de violencia que en el 2008 caracterizaba a Tijuana como una de las ciudades más violentas del país. Situación con altibajos que no ha cambiado y más bien se ha propagado al país entero.

En la actualidad, a la situación de violencia habría que sumarle a Tijuana las crisis humanitarias derivadas de la migración como ya mencionó. Estos procesos migratorios masivos, principalmente el de los haitianos y los hondureños, han dejado ver dos narrativas bien distintas en la localidad, por un lado está la exaltación xenófoba que hacen los medios masivos de comunicación tradicionales como la radio y la televisión, y por otro, las narrativas pequeñas que no se difunden en los medios masivos pero que es posible ver en las redes sociales en donde se muestran las acciones de la sociedad civil para ayudar a estos grupos y atenuar los efectos de la crisis humanitaria.

Regresando al texto de Iglesias, la autora, articula la ciudad, las instituciones de cultura y los sujetos creadores, para explicar cómo las “condiciones sociales y urbanas explican el potencial creador” (Iglesias, 2008: 23), que permite el cuestionamiento y la desnaturalización que los poderes políticos, económicos y sociales implantan (p. 28). Así, Iglesias contextualiza radicalmente la creación artística de Tijuana, al mostrar cómo dicha producción, aunque tiene

que ver con los discursos emanados tanto de las ciencias sociales como del arte contemporáneo y su condición de frontera, también lo hace con la violencia estructural, con la carencia y con las estrategias de resistencia-supervivencia que implica una ciudad como Tijuana.

El libro *Bordocs y Fronteras: Cine Documental en el Norte de México*, de Adriana Trujillo (2013), reúne a una serie de colaboradores que hablan sobre el documental en Tijuana a partir de su participación en el festival de documental Bordocs que realizó durante 10 años Trujillo en conjunto con Itzel Martínez y José Inerzia. El libro adquiere una noción expandida e interdisciplinaria del documental por lo que da cabida a una amplia concepción del documental. Presenta artículos que hablan de los inicios del documental en la región, entrevistas con colaboradores internacionales que han pasado por el festival, así como la colaboración de realizadores, académicos o críticos de la región. Por tanto, muestra una visión desde los propios actores sociales que contribuyen al desarrollo del documental en la región desde distintas perspectivas.

Adriana Trujillo se considera a sí misma artista de medios audiovisuales porque no considera la separación entre documental, cine y arte como pertinente, y porque además de documentales realiza instalaciones y piezas de videoarte. Asimismo, es programadora y curadora de cine, y directora del Cine Tonalá en Tijuana.



Félix, autoficciones de un traficante, 2012, Adriana Trujillo.

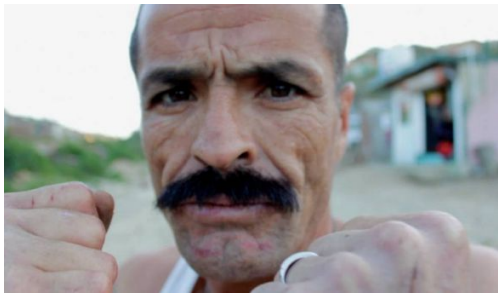


Skin destination, 2012, Adriana Trujillo.

Por otro lado, podemos encontrar gestores y escritores que publican o compilan libros respecto a diversas producciones audiovisuales realizadas en Tijuana o el propio cine como son Alfredo González Reynoso, Juan Alberto Apodaca, Norma Iglesias, Víctor Soto, Humberto Félix Berumen, Lizbeth Gómez. Esta serie de autores que escriben ya sea desde la teoría crítica,

Ricardo Silva es uno de los realizadores tijuanaenses más conocidos dentro del ámbito del cine de autor mexicano, gracias a la gran circulación que tuvo su película documental *Navajazo* (2014). Además de hacer cine, cuenta con una productora en la que realizan videos institucionales y comerciales, lo cual les ayuda a financiar sus proyectos cinematográficos.

En consonancia con los demás realizadores, las categorías le parecen complicadas por lo que él prefiere nombrarse realizador antes que cineasta ya que este último término le parece que se relaciona más con la farándula y otras prácticas que como señala; “para nada se parece a mi estilo de vida o a lo que hace un cineasta como yo” (Silva, R., entrevista, 02 de marzo de 2018).



Navajazo, 2014, Ricardo Silva.



William, el nuevo maestro del judo, 2016, Ricardo Silva y Omar Guzmán.

la crítica cinematográfica, las ciencias sociales o los estudios culturales, propicia un panorama enriquecedor para la consolidación del audiovisual en la ciudad a la par de los realizadores.

Un ejemplo, de por qué resulta interesante que los propios actores sociales de la comunidad escriban sobre lo que sucede con la visualidad que surge en su ciudad, es la crítica que realizan de *Navajazo* (2014) de Ricardo Silva, tanto Apodaca como González Reynoso desde distintas posturas.

Para Apodaca (2017), la obra de Silva tiene que ver con la porno-miseria propuesta por Ospina y Mayolo (1978),²² en donde se explota la miseria de los personajes y se cae en los lugares comunes y el estereotipo. No obstante, reconoce que también es una obra que está realizada por un conjunto de

²² Ospina y Mayolo en 1978 plantearon la *porno-miseria* como una crítica a un cierto tipo de documentales que deformaban la realidad y la crítica que el género había propiciado, y por el contrario señalaban: “la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía. Fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria.” (Ospina y Mayolo, 1978). Recuperado de: <https://twitter.com/revistalafuga/status/641643261053038592>

creadores que conocen la ciudad y sus dinámicas socioculturales que son, precisamente, lo que se muestra en el documental.

Alfredo González Reynoso (2014) por su parte, plantea el dilema ético que una obra como *Navajazo* supone para el documental y en términos formales para la mirada del espectador. A partir de los aspectos metodológicos que utiliza la obra, como son los actores naturales y la *etnoficción*.²³ De esta forma, hace un análisis en el que expone la complejidad que *Navajazo* implica, pues no es posible enmarcarla en una cuestión de explotación meramente sino en una problemática más amplia en donde se intercalan las relaciones de poder que la situación necropolítica²⁴ (Mbembe, 2011) supone para las poblaciones marginadas en ambientes de violencia y muerte.

Sin embargo, dicho análisis no lo hace desde una posición romántica, al igual que lo propone Silva, los protagonistas de *Navajazo* son sujetos con poder de enunciación y agencia a pesar de su condición de vulnerabilidad. Y es

Alfredo González Reynoso se considera “escritor con intereses en el cine y en Tijuana desde una perspectiva artística, cultural y social, histórica un poco, y por el otro lado pues sí documentalista” (González Reynoso, A., entrevista, 24 enero 2018), esta última categoría no la revela mucho porque le parece que no se dedica a eso profesionalmente, como a la escritura o a ser profesor en la UABC, en carreras relacionadas con las ciencias sociales y humanidades.

Alfredo es parte de la comunidad cultural tijuanaense, y a partir de sus reflexiones sobre la visualidad y la ciudad es que se relaciona estrechamente con varios de los miembros de la escena audiovisual tijuanaense. Es cercano a otros personajes tijuanaenses que les interesan proyectos que surgen y dan cuenta de lo que sucede en Tijuana.



Mathai, 2014, Alfredo González Reynoso.

²³ Silva no reconoce exacta u oficialmente de dónde toma el término de etnoficción, pero podemos suponer que proviene de Jean Rouch quién propone este concepto para sugerir que los documentales o las filmaciones son una narración que mezcla la ficción con la etnografía por lo que es una reinterpretación de la realidad desde el ensayo y el experimento. Sin embargo, para Silva la etnoficción tiene que ver con la ficción que crean sus personajes cuando él les da una instrucción como director, pues sólo les plantea una situación pero los actores deciden el modo final en que resuelven e interactúan para llevar a cabo la instrucción del director.

²⁴ La necropolítica, propuesta por Mbembe (2011), es la gestión de la muerte pues para este autor “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar vivir constituye, por tanto, los límites de la soberanía, sus principales atributos. La soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder.” (p. 19-20).

en esa ambivalencia explotación/enunciación que la visualidad propuesta por Silva nos sumerge en un dilema que no es fácil elucidar.

Al espectador que se encuentra ante estas poblaciones, que pareciera desconocer o por lo menos invisibilizar, se le muestran tan abiertamente que no es posible seguir desconociendo tal realidad. La persona que continúa ignorando a estos sujetos, lo hace a costa de reconocer el cinismo o naturalización que como ciudadanos hemos hecho de estas poblaciones y su situación, por lo que ya no nos compadecemos de sus precarias, violentas y desechables vidas. Así, la pregunta gira hacia los espectadores ¿qué clase de personas somos para invisibilizar y no preocuparnos por estas poblaciones?

Al análisis de González Reynoso, hay que añadir lo referente a los circuitos de difusión en los que la película Navajazo tuvo un lugar destacado al ganar un premio en el Festival de Locarno, Suiza y en el de Jeonju, Korea, además de estar nominada en los Arieles en nuestro país. Esto es importante, no sólo por los premios obtenidos, sino porque como señala Silva, Navajazo no es un documental sino una película de ficción, sin embargo, no fue aceptada en tal categoría en ningún festival, por lo que Silva tuvo que inscribir Navajazo en la categoría documental donde terminó siendo ovacionada. Entonces, surge la duda de ¿por qué una película de ficción que trata sobre poblaciones marginadas y pauperizadas gana tantos premios sobre documental?, ¿será que responde a los imaginarios dominantes que sobre pobreza, frontera o mexicano tienen los jueces de los festivales de cine?

Me refiero a estos dos análisis, porque permite plantear cómo la crítica o análisis, de parte de sujetos pertenecientes a la misma comunidad, es importante para la construcción de visualidades insurrectas. Implica una dimensión distinta para los propios realizadores, debido a que la mayoría de las veces se conocen, discuten y cambian puntos de vista no sólo entre los críticos o académicos sino con los propios creadores, esto permite un nivel distinto de reflexividad con las propias obras al estar en diálogo con otras posturas y críticas. Por otro lado, muestra las distintas posturas de las miradas provenientes del contexto local, en el ejemplo anterior, Navajazo, Apodaca hace una crítica a la apología y explotación de la violencia que sucede constantemente por parte del arte hacia Tijuana, y que generalmente llama la atención

de las personas de otras localidades, mientras Reynoso apunta a la crítica que la película hace sobre la necropolítica en la que están sumergidos estos personajes así como la interpelación que la película hace a la ciudadanía.

Este involucramiento de distintos actores de la ciudad, deriva en presentaciones y conversatorios ya no sólo con expertos sino con la ciudadanía en general, lo que permite tener retroalimentación de los sujetos de la propia comunidad que conocen los contextos que se muestran en pantalla. Las discusiones por lo general son bastante interesantes porque Tijuana es una ciudad en la que la gente habla y no se intimida para entrar en los espacios culturales, por lo que hay charlas en las que los expertos o realizadores terminan cuestionados y hasta regañados por las personas asistentes. Esto más allá de la anécdota chusca, es importante pues mantiene a los realizadores en constante diálogo y cuestionamiento por parte de la comunidad que ellos están abordando o comentando, deviniendo así, en una relación distinta a la que propone el arte, el cine y algunas o muchas veces el propio documental.

Como resultado, parte importante de lo que se analiza en esta investigación es, ¿cómo las prácticas que estos realizadores utilizan para generar una visualidad alternativa, tienen que ver con un posicionamiento político, epistemológico y ontológico distinto de los géneros o clasificaciones más ortodoxas en las que podríamos pensar se construyen estas obras audiovisuales?

México lindo y querido... 🎵🎵🎵

Al buscar información sobre el audiovisual contemporáneo a nivel nacional, es interesante, como ya se señaló, que lo mexicano se homologa con lo realizado en la capital del país. Esto, no sólo es un reclamo al centralismo. Denota las relaciones de poder y las desventajas bajo las cuales se deben manejar los creativos de todo el país, tanto en el ámbito público como privado.

Respecto a la centralización, durante el proceso de aprendizaje formal que implica esta investigación en el marco de un doctorado escolarizado, el programa educativo permite realizar estancias de investigación. Yo la realicé en la capital del país en el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM. Es abrumante ver la infraestructura y el acceso a conferencias, seminarios o talleres gratuitos para casi cualquier tema, la oferta no se restringe sólo a la UNAM. A la vez, es emocionante y enriquecedor probar las delicias del centralismo. No obstante, es posible constatar cómo esta lógica centralista se reproduce en un sector de la academia, por ejemplo, se encontraron varios artículos relacionados con prácticas de videoarte o documental que pueden ser comprendidas dentro del audiovisual contemporáneo, en donde pareciera que lo que sucede sólo pasa en la capital del país. Se debe advertir que no toda la academia hace uso de estas dinámicas, por el contrario, hay un tipo de academia expandida en el que se rompen los patrones establecidos por la tradición intelectual como: la disciplinarietà segmentaria o la violencia epistémica hacia otros saberes. Y es en ese tipo de academia expandida en la que esta tesis se reconoce.

Sin embargo, regresando a la literatura a nivel nacional, las relaciones de poder que se muestran en cuanto a las distinciones disciplinarias en dicha literatura se hacen aún más claras. Es posible encontrar abundante información académica ya sea sobre cine, arte o documental contemporáneo mexicano, pero siempre se conservan y se buscan las delimitaciones entre los campos. En menor medida, hay información sobre el audiovisual contemporáneo mexicano, se refiere más a formatos como la televisión y lo escrito se vincula con el discurso sobre la industria. También hay información sobre video contemporáneo mexicano y estos artículos son los que generan mayor interés en esta investigación pues al parecer el video ha sido el refugio

de las prácticas multidisciplinares y experimentales que no tienen cabida en los campos disciplinares delimitados. En este tenor, se encontraron los siguientes artículos.

Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y video en México, de Cynthia Pech (2006), la autora, problematiza cómo en México el video ha sido retomado por las mujeres ya que les permite crear un discurso y visualidad distinta que transgrede el orden capitalista y masculino que el cine representa (Millán en Pech, 2006). De esta forma, a través de la categoría de videoarte y las diversas prácticas que pueden caber dentro de dicha categoría (instalación, documental o videoclip entre otras), varias artistas plantean narrativas feministas en donde la experiencia de las mujeres se recupera desde un lugar político que repercute en la representación que se hace de las mujeres.

A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto de Sarah Minter (2008), señala la falta de sistematización sobre las realizaciones en video desde el campo del arte, por lo que esboza una breve genealogía del uso de este medio en el país. Retoma las influencias del arte contracultural, pasando por sus inicios en formatos como el súper 8 o 16 mm en la década de los setenta, en donde se privilegiaba la experimentación del lenguaje visual y el medio, además de reconocer el papel de las mujeres en la experimentación y utilización de este medio. También retoma lo realizado en los años 80 y cómo desde distintas perspectivas como la política, la íntima y la estética, el video fue construyendo su propio campo de acción insertando al medio tanto en el campo del arte como espacios públicos. Asimismo, destaca como surgen las temáticas sociales o las que hacen alusión a la marginalidad, por lo que, también aparece el video indígena en Oaxaca.

Video mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana de Fernando Llanos (2008), se enfoca en realizaciones de videoarte de la década de los noventa del siglo pasado y el primer lustro del actual, así como en los diversos circuitos de difusión que han configurado la escena del videoarte a nivel nacional e internacional. Indica cómo la maleabilidad del medio y el Internet permitieron que el videoarte dejara de ser periférico y marginal, para ser cada vez más reconocido en distintos ámbitos artísticos.

Revisión general sobre la videocreación en México de Ana Sedeño (2009), abarca la misma temporalidad que el texto de Llanos (2008). Sedeño, aborda la diversidad de medios, disciplinas o artes que entran en juego en el desarrollo de la videocreación, y, aunque hace mención sobre la diversidad de lugares en los que se gestan las obras audiovisuales en el país, justamente, sólo los menciona. Señala cómo en este tipo de obras, el cuerpo femenino ha sido bastante explorado, sin embargo, no hace una crítica ya sea visual o de género respecto a tal exploración.

En títulos más recientes, podemos encontrar, *Vestigios de historia: el archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo*, de David Wood (2014). Wood, expone cómo la mezcla entre el cine experimental y el documental hacen uso de técnicas específicas, en este caso las imágenes de archivo familiar, para estructurar narrativas que se conectan políticamente tanto con la historia como con el momento y contexto actual. El autor, es crítico ante las nociones de realidad que podemos esperar de toda construcción fílmica, y plantea cómo el archivo familiar nos hace experimentar desde otras sensibilidades los eventos políticos de la historia nacional.

La escena experimental del cine mexicano: El resurgimiento, de Angélica Cuevas (2016), retoma obras producidas a partir del año 2000 a la fecha. La mayoría de los realizadores que analiza pertenecen o trabajan en la Ciudad de México, los menos, mantienen lazos con su lugar de origen. Cuevas, también hace un recorrido por el cine experimental y sus realizadores. La autora, presenta pequeños análisis generales de la visualidad que producen los realizadores contemporáneos que investiga, y destaca cómo las obras “se desmarcan de la visión del cine oficial. Se trata de propuestas arriesgadas, universales y comprometidas con la búsqueda del propio lenguaje al margen de los circuitos comerciales.” (Cuevas, 2016: 66). De esta forma, se enfoca en aspectos disidentes referentes al lenguaje cinematográfico utilizado en las obras.

En esta serie de artículos, el discurso se centra en documentar lo que el video ha aportado a la práctica artística, así como en los aspectos formales o estéticos que la experimentación con el medio ha permitido. A excepción de los artículos de Pech (2006) y Wood (2014), ningún autor pone en términos explícitos lo político que puede derivar de las prácticas que el

audiovisual contemporáneo posibilita, a menos que eso signifique rupturas o disidencias en términos estéticos. Esto tiene una relevancia primordial, pues pareciera que vincular las prácticas artísticas o audiovisuales con lo político enmarca las obras en un tipo de arte militante o panfletario del que la mayoría de los artistas prefieren deslindarse, o lo político se relaciona con los conceptos revolucionarios o institucionales.

Esta situación, de parte de los artistas, me parece que no es necesariamente por una falta de preocupación política, sino con cierta renuencia a ser encasillados dentro de un tipo de arte específico al cual ellos mismos no se están adscribiendo. Sin embargo, de parte de los académicos, pareciera un pacto implícito en el que sólo al documental o al arte político propiamente se les autoriza plantear temáticas políticas en todos los sentidos, lo que considero problemático pues este tipo de desdibujamiento o falta de postura es aprovechado por un tipo de academia que se deslinda de la responsabilidad que conlleva tener un lugar de enunciación, respecto a los procesos sociales, políticos, económicos o culturales que competen a todos.

Si como podemos observar en el caso de Tijuana y Guadalajara, la documentación que se hace de estas prácticas audiovisuales alternativas es escasa a pesar de contar con universidades e institutos de investigación consolidados. Los teóricos de la capital ejercen una relación de poder asimétrica basada en el centralismo.

La problemática más que solo ser la exaltación de lo realizado en la Ciudad de México, tiene que ver con el desconocimiento de los aportes y situaciones que se viven en otros contextos fuera de la burbuja que representa la capital con una desmedida oferta cultural, investigación académica y miles de servicios subsidiados por el país entero, la cual resulta ser la violencia que implica el centralismo para el resto del país. Tal desigualdad no tiene que ver sólo con cuestiones materiales o económicas sino con el acceso a otro tipo de información y prácticas que permita a su vez otras formas de relacionarnos en los contextos periféricos.

De la duda política al planteamiento de *lo político* en el audiovisual contemporáneo

En esta tesis se aboga por reconfigurar o resignificar lo político. Es necesario pensar lo político no sólo en términos institucionales, gubernamentales, militantes o electorales, para pasar a una noción en donde *lo político* nos atraviesa en todas las dimensiones y actos que nos constituyen como seres humanos. De ahí, la necesidad de un enfoque micropolítico en el que lo cotidiano adquiera el sentido trascendente que nos configura en el día a día.

La decisión de realizar una obra con ciertas temáticas o decisiones estéticas tiene premisas y consecuencias políticas, no sólo en las imágenes sino en la producción de sentido que detonan las obras. De esta forma, es imprescindible entender cómo las imágenes o narrativas visuales que circulan no responden a un sistema del arte, el entretenimiento, el cine o el documental de forma aislada, más bien, manifiestan procesos de singularización subjetiva en donde se mezclan elementos individuales y sociales tanto en los realizadores como en los espectadores. Los procesos de singularización subjetiva para Guattari y Rolnik (2006) se caracterizan por ser automodeladores:

Esto es, que capte los elementos de la situación, que construya sus propios tipos de referencias prácticas y teóricas, sin permanecer en una posición de constante dependencia con respecto del poder global, a nivel económico, a nivel de los campos de saber, a nivel técnico, a nivel de las segregaciones, de los tipos de prestigio que son difundidos. A partir del momento en el que los grupos adquieren esa libertad de vivir sus propios procesos, pasan a tener capacidad para leer su propia situación y aquello que pasa en torno a ellos. Esa capacidad es la que les va a dar un mínimo de posibilidad de creación y exactamente les va a permitir preservar ese carácter de autonomía tan importante. (2006: 61).

Por tanto, cualquier obra audiovisual, se constituye de la potencialidad del cuestionamiento, la crítica o transformación proveniente de la singularización, que puede detonar cambios micros, a partir de la instauración de dispositivos particulares que crean y expresan dicha singularidad por un lado, y por otro disuelven la integración y normalización de los valores que el sistema capitalista neoliberal implanta a través de la falsa libertad que se expresa en el individualismo y falta de empatía.

Los valores capitalistas, tienen que ver con el consumismo por supuesto, pero también con la sobreexcitación, hiperactividad y competencia que devienen en autoexplotación (Han, 2014) para poder satisfacer dicho consumismo y éxito. El consumismo no tiene solo que ver con la acumulación material sino con moldear el cuerpo y la personalidad con parámetros de éxito y felicidad que terminan siendo genéricos y banales o integrados y “normales”, lo que ocasiona a su vez, angustia, falta de atención o depresión. Las consecuencias de los valores capitalistas, son ocasionadas por causas estructurales del sistema neoliberal pero son experimentadas como si se debieran a factores personales. De esta forma, la disonancia entre las causas estructurales y el sentimiento de fracaso personal hace que los valores capitalistas continúen reproduciéndose y no sean cuestionados (Han, 2014; Fisher, 2016; Berardi, 2017). De ahí, surge la importancia y potencialidad del acercamiento micropolítico y sus procesos de singularización subjetiva, en conjunto con un enfoque colectivo y colaborativo, que permita imaginar y plantear la resignificación de lo político en las imágenes generadas por el audiovisual contemporáneo.

Entonces, *lo político* en esta disertación surge de la necesidad de reconfiguración y reapropiación de la palabra y como un ejercicio de expropiación del término a la política institucional. Así como, de un reconocimiento de las prácticas políticas que realizamos en la cotidianidad que moldean una sensibilidad que escapa de los valores capitalistas que impone el neoliberalismo.

De esta forma, si como propone Rancière “la actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar: hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar” (1996: 45), entonces, la propuesta de Rancière de forma muy simplificada es: aquello que se confronta con el poder y reclama un lugar en lo público, visibiliza lo invisible y escucha lo inaudible, por tanto, estamos ante una continúa puesta en práctica de *lo político*, en la cotidianidad, cuando somos capaces de establecer otras formas de entender y cuestionar la vida.

Sin embargo, lo que no queda claro en la actualidad es, si la invisibilización sigue siendo un problema o por el contrario la sobreexposición hace que las cuestiones pierdan relevancia

debido a la abundancia y saturación de información. Ambas situaciones suceden, pero para esta investigación, es importante el reconocimiento de las diversas acciones políticas que hacemos en la cotidianidad, como ya se mencionó. Pues si partimos de la aceptación de que nuestros actos cotidianos son políticos, en el sentido de que las formas en las que procedemos y realizamos nuestras tareas desde posturas críticas, nos acercan a la reconfiguración de *lo político* a partir de otras formas de relacionarnos y tomar responsabilidad hacia los demás y el ambiente que nos rodea, aunque pueda parecer obvio o ingenuo, no es menor, pues del reconocimiento, respeto o valorización del otro es posible entender otras formas de existencia que nos acerquen a un futuro centrado en las personas y no uno condenado al deterioro de los recursos naturales y la vileza humana como el que se vislumbra en el corto plazo con las crisis de violencia, migratorias y ambientales que suceden actualmente.

Lo anterior, adquiere relevancia al reconocer las acciones políticas que llevamos a cabo, pero también, al encaminar las exigencias hacia las estructuras o instituciones de forma colectiva y no hacia las responsabilidades particulares que de forma engañosa nos mantienen en el *impasse* de la apatía o en la invisibilización de *lo político*, como cuando se adjudican culpas estructurales a la individualidad.

Sin embargo, el reconocimiento de la apatía, del *impasse* de *lo político* o de que contribuimos de alguna u otra forma a la maquinaria del poder o neoliberalismo, no es suficiente para entender cómo construir un futuro deseable o cuáles son las posibilidades de que este suceda. Por tanto, para que la invisibilización de *lo político* no sea sólo una cuestión abstracta de la teoría, en esta investigación se propone entender: cómo desde prácticas audiovisuales críticas, podemos advertir existencias profundamente políticas que nos permiten comprender las condiciones de vida no sólo desde otras imágenes sino desde otras formas de imaginar y configurar la vida social.

El retomar prácticas audiovisuales se debe a la relación que guardan con lo estético, entendiendo que en el arte y en lo estético hay formas que contribuyen a la instauración de ideologías dominantes y por tanto en la conformación de las subjetividades. Sin embargo, Eagleton (2006), señala cómo lo estético se compone no sólo del aspecto hegemónico, puesto

que este es a la vez “el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental” (p. 60). Si lo estético tiene ambas cualidades, conformar subjetividades basadas en el dominante cultural a la vez de la capacidad de transgredir tal hegemonía, es porque a pesar de la fragmentación que tiene el sujeto en el pensamiento eurocéntrico al separar cuerpo y alma, no necesariamente es así, *lo estético* se configura desde la interacción de la razón y la sensibilidad en articulación con lo social, político, moral, económico, cultural y ético. Es decir, tiene que ver también con procesos de singularización subjetiva que representan líneas de fuga ante la hegemonía.

No obstante, reflexionar sobre la estética actualmente significa contemplar el cambio en *la sensibilidad estética y en la sensibilidad emocional* que implica la *mutación digital* como postula Berardi (2017). Para este autor, la función de la sensibilidad estética “es hacer que el mundo sea perceptible sensorialmente, traducir el mundo a configuraciones sensitivas” (p. 42). Y esto, es precisamente lo que Berardi considera que se está perdiendo en la actualidad con los dispositivos digitales. En palabras del autor, tiene que ver con la pérdida “en la habilidad de percibir el cuerpo del otro como una extensión viva de mi propio cuerpo” (Berardi, 2017: 13), lo que supone un desmantelamiento de las formas de convivencia que todavía se ponen en práctica pero que cada vez se pierden más en pos del aumento de las subjetividades capitalísticas basadas en el consumo y la banalidad.

Por tanto, si la sensibilidad estética se relaciona con las formas de configuración de vida, ¿cuál es la vida que impone un sistema capitalista neoliberal y cuál la que queremos configurar para vivir en concordancia con nuestras necesidades y deseos?

Para Schwarzböck (2018), la vida que impone el neoliberalismo es la *vida de derechas*, es decir, “una vida sin problemas [...] matar el tiempo a lo bobo.” (p. 14), es una vida vacía de sentido “con el cuerpo plenamente integrado a la producción a la burocracia y a los aparatos del Estado” (p. 70), es por esto que es tan fácil pasar por desapercibidas las tragedias y los fenómenos sociales que se convierten en crisis permanentes. La desvinculación del cuerpo de la

realidad o de la vida que *merece la pena ser vivida* (Pérez, 2014) dirigen a estas subjetividades vacías de sentido a un *loop* interminable de banalidad e individualismo en el que se pierden las conexiones con los demás.

De esta forma, el audiovisual contemporáneo o algunas de sus prácticas, forman parte de la transición cultural que cuestiona críticamente cómo hemos dispuesto la vida en el presente desde una perspectiva hegemónica que agrade al planeta y a nosotros mismos como individuos y colectividad. Lo que deriva de dicha crítica es la prospección de un futuro más deseable, diverso y en relación con necesidades locales y ya no sólo con las subjetividades consumistas y globales que nos acercan a la vida que el capital impone y nos alejan de nosotros mismos.

Es por esto que el enfoque micropolítico, sirve para reconocer las acciones cotidianas que configuran la transformación cultural hacia subjetividades críticas. La efectividad de estas acciones micropolíticas se constata en la conformación de las subjetividades capitalísticas, pues no es claro como llegamos al punto de individualidad, banalidad, consumismo y despreocupación por los otros en el que nos encontramos, pero precisamente, a partir de pequeñas acciones cotidianas que parecieran sin importancia es como se implementan los cambios culturales. En el caso de esta tesis, el objetivo es ver cuáles son esas pequeñas acciones o gestos que propone la visualidad crítica para entender cómo podemos acercarnos a una transformación cultural diversa e incluyente que proponga otras formas de relacionarnos con los otros y con el planeta también.

Pensar lo político en las imágenes, en esta investigación, tiene que ver con visibilizar imágenes y narrativas críticas que nos hacen configurar subjetividades disidentes al neoliberalismo y distintas a las que generan los medios de comunicación dominantes, el estado, la escuela o las instituciones en general. Esta concepción de lo político permite actuar en el nivel de transformación micropolítico y descentralizado, es decir, en el cuestionamiento cotidiano de nuestro lugar y actuar en el mundo, con miras a una alteración macropolítica. Así como, distanciarse de esas concepciones de lo político que nos llevan a pensar la política como gobierno, corrupción o forma de cooptación neoliberal.

Ahora bien, siempre será necesario tener en cuenta, como se sugirió a través del concepto de ambivalencia (León, 2009), que los procesos socioculturales que se desprenden de las prácticas audiovisuales no pueden corresponder a una concepción lineal y clara tanto en los sujetos que consumen las imágenes como en quienes las crean. Por tanto, es importante comprender el complejo entramado en el que se insertan las obras, como son; los distintos campos disciplinares (arte, cine, documental, academia) y las expectativas o normativas que dichos campos implican en lo particular y cuando se mezclan, los circuitos de difusión y las subjetividades tanto del realizador como del espectador. De ahí, la necesidad de tener en cuenta, en tal complejidad, la obra audiovisual y los espacios en los que circula, para así poder contextualizar radicalmente las imágenes que la visualidad a estudiar aquí se propone.

Retomando lo que se ha escrito sobre lo político y el audiovisual contemporáneo en los distintos niveles (local, nacional, internacional), respecto al contexto internacional, el panorama sobre lo político en las imágenes se torna inmenso. Considerando que esta investigación parte de una contextualización radical, más que enunciar las distintas posturas que podemos encontrar en distintos países, me interesa generar una discusión teórico-epistemológica en la que se retome dicho panorama internacional en relación con algunas propuestas nacionales también. Dicha revisión se lleva a cabo en el siguiente capítulo, la idea es plantear una propuesta en relación con una serie de prácticas audiovisuales contemporáneas que se generan desde lo que podríamos llamar la periferia del contexto mexicano.

Lo mexicano por su parte, sirve en esta investigación para delimitar y contextualizar el espacio geográfico en el que estas prácticas audiovisuales son realizadas, no obstante, es necesario advertir que no se hace un uso de lo mexicano en cuanto a una exaltación nacional ni en articulación con la historia oficial del arte mexicano, pues precisamente algunas de estas prácticas o formas audiovisuales no han sido incorporadas a dicha historia oficial. Por tanto, se propone una revisión al aporte que estas prácticas y realizadores hacen al arte, cine y documental *mexicano*, desde contextos *mexicanos* periféricos que paradójicamente tampoco se empatan con los imaginarios de marginación, vulnerabilidad o periféricos propiamente.

CAPÍTULO II

DE LOS REGÍMENES ESCÓPICOS A LA *GOBERNANZA AUDIOVISUAL PARA LA COMPRENSIÓN EPISTEMOLÓGICA DE LAS VISUALIDADES INSURRECTAS*

Introducción

En el presente capítulo, se examinan diversas concepciones teóricas de la imagen que se han desarrollado en relación a la materialidad de esta, además de las implicaciones culturales y políticas que los diversos tipos de imágenes han representado para el pensamiento y las subjetividades occidentales, las colonizadas y las que se encuentran en proceso de descolonización. Dicho recorrido no es lineal ni exhaustivo, pero sí relevante para el estudio del audiovisual contemporáneo y sus posibilidades de generar conocimiento y crítica por un lado, así como la potencialidad de proponer una pluralidad de sensibilidades.

El primer apartado de este capítulo conceptualiza el término audiovisual contemporáneo con la intención de sentar las bases de lo que será el objeto/práctica de estudio en esta investigación. En un segundo momento, se establece la postura epistemológica que guiará el abordaje del audiovisual contemporáneo, la cual tiene que ver con la metáfora del rizoma propuesta por Deleuze y Guattari (2016), así como con la propuesta sobre lo *ch'ixi* que hace Rivera Cusicanqui (2018).

A través de la combinación de estas conceptualizaciones, el rizoma y lo *ch'ixi*, se busca comprender la articulación de saberes que se encuentran en constante cambio para proponer nuevas formas de construir narrativas, otras miradas, sensibilidades y entendimientos hacia las imágenes y temáticas abordadas por el audiovisual contemporáneo. En relación a una ampliación y redefinición no solo de los signos o elementos de la imagen, sino de las diversas dimensiones que conforman las imágenes y sus efectos en la producción de sentido. La utilización de estas posturas epistemológicas permiten salir del pensamiento binario, homogenizador y estructurado que obstaculiza otras formas de explorar y configurar el conocimiento y las sensibilidades.

Posteriormente, se hace una revisión por distintas utilidades teóricas de los regímenes escópicos, la cual deriva en la propuesta del concepto *gobernanza audiovisual*, para explicar cómo se construye una visualidad hegemónica en el contexto del sistema neoliberal. La gobernanza audiovisual, obliga a reflexionar sobre las diversas alternativas existentes ante la imposición de la visualidad hegemónica, por lo que en el último apartado de este capítulo, se propone el término *visualidades insurrectas*, para pensar en prácticas audiovisuales que subvierten la visualidad hegemónica, señalando el ejercicio del poder o la violencia epistémica que ha reducido a la visualidad a fórmulas predecibles, valiéndose —entre otras cosas— del uso recurrente de estereotipos que hacen prevalecer los sistemas de pensamiento dominantes y conservadores, lo anterior en la búsqueda de un futuro que *valga la pena vivir*, así como una real cohabitación no de regímenes escópicos sino de visualidades plurales.

Conceptualizaciones teóricas de la imagen en la historia occidental para definir el audiovisual contemporáneo

La imagen concentra una diversidad de significantes que contribuyen a formar nuestro entendimiento sobre la cultura en la que nos encontramos inmersos. Las disciplinas relacionadas con la imagen como la semiótica, la historia del arte o enfoques más recientes como la antropología visual, los estudios visuales o la teoría crítica enfocada en la cultura visual, reconocen cómo las imágenes han intervenido en la producción de sentido, en las prácticas y la organización de las sociedades en la historia occidental.

Por otro lado, también bajo ese reconocimiento de la imagen pero desde un enfoque descolonial (Barriandos, 2011; León, 2012; Rivera, 2015, 2018) se reconoce la violencia epistémica sobre las que se ha generado un tipo de visualidad hegemónica en la que el “otro” y la pluralidad de visualidades han sido inferiorizadas bajo el discurso civilizatorio y desarrollista del pensamiento europeo en un primer momento y el impulso imperialista estadounidense posteriormente. Esto ha llevado a una jerarquización ya no sólo de las imágenes sino de las sociedades, limitando así la pluralidad de otras visualidades, cosmovisiones, formas de representar, sentir y accionar.

El arte occidental, pensado como campo académico, en donde se define un tipo de gusto específico y en el que el museo es el espacio privilegiado para su exhibición, se basa en la materialidad de las imágenes así como en el dominio de la técnica y la perdurabilidad o promesa de eternidad. Dotando así de significación simbólica a la imagen en conjunto con la propuesta estética de esta. Es pertinente señalar como el sistema del arte está cambiando la materialidad del objeto de arte a través de diversas prácticas relacionales o colaborativas en las que el objeto ni siquiera existe, este cambio, tiene que ver también con los diversos formatos que las tecnologías han introducido en el objeto del arte, lo que deriva en el cambio del propio papel del museo que cada vez más se aleja del cubo blanco immaculado e inalcanzable.

Sin embargo, en este texto interesa discutir cómo esta relación entre la obra de arte o visual y la producción de sentido, configuró lo que Martin Jay (2003) entre otros, llamaría

régimen escópico: término que se refiere al conjunto de *teorías y prácticas visuales* que se superponen pero que finalmente conforman lo dominante en un contexto histórico determinado. Esto se vincula, a su vez, con una serie de procesos institucionales, simbólicos e ideológicos que influyen en los significantes culturales o las representaciones colectivas que las imágenes transmiten.

Tales significantes culturales tienen que ver con la materialidad misma de las imágenes, por ejemplo, la producción artesanal de las imágenes, las situaba como objetos únicos con aura (Benjamin, 2003) que convertía tanto a la imagen como a su mensaje en algo único e irrepetible en cuanto a las condiciones técnicas pero sujetas a una historicidad específica (Brea, 2010). Posteriormente, la llegada de la fotografía y la cinematografía, supone un cambio de paradigma para la imagen. Esta ya no se encuentra articulada con la producción única sino con la reproducción técnica que suponía objetividad neutral gracias al ojo técnico que representaban las cámaras.

En este sentido, en la historia occidental, podemos encontrar cómo la imagen técnica, en un primer momento, se convirtió en un “dispositivo, mediación y operador de verdad” (Brea, 2010: 32). En la actualidad, sobre esta discusión, se reconoce que siempre hay un sujeto detrás de la cámara, por lo que la neutralidad no es tal sino una construcción en la que el montaje o edición juega un importante papel en la conformación del relato (Nicholls, 1997; Ardévol, 1994; Plantinga, 2014).

Esta discusión sobre la neutralidad/objetividad aunque pareciera que para algunos enfoques críticos está superada, es necesario tener en cuenta que no es así. Podríamos reflexionar sobre la neutralidad de la misma forma que la objetividad, es decir, una serie de argumentaciones basadas en ejercicios de poder que niegan el privilegio desde el que se está hablando, reflexionando o teorizando, de tal manera que se jerarquiza el conocimiento e impone una realidad ante la pluralidad de otras formas de entendimiento ya que ha quedado instaurada la búsqueda de la objetividad en el imaginario social. Entonces, desde la supuesta neutralidad/objetividad/verdad se desdibuja el ejercicio de poder que conllevan las imágenes

tanto en términos políticos como simbólicos, de ahí la necesidad de una postura crítica ante la neutralidad y no darla como un hecho de facto.

Asimismo, el cambio de enfoque tiene que ver con la reproductibilidad o industrialización de la imagen, lo que deriva en la construcción de imaginarios más amplios que suponen no sólo la pérdida del aura en las imágenes sino la reconsideración de la cultura en sí misma. En términos del arte, se reconfigura o establece la distinción entre lo que sería la alta cultura perteneciente a las elites estudiadas y la cultura de masas perteneciente al pueblo, por lo que se jerarquizan y clasifican las imágenes dependiendo de su proceso de producción y distribución.

No obstante, la cultura de masas, debido a su mayor alcance en la distribución, también supuso la ampliación de los significantes culturales a compartir por los sujetos. Esto implica una revalorización de la cultura de masas y de la potencialidad que la imagen tiene para establecer imaginarios ya no solo desde los discursos institucionales, sino desde los medios de comunicación u otros espacios.

En la actualidad, la imagen digital y todas las herramientas que la tecnología provee, una vez más han expandido las consideraciones técnicas, conceptuales, sensibles, epistemológicas y ontológicas de la imagen. La imagen digital puede ser producida por casi cualquier persona con acceso a la tecnología,²⁵ por lo que hay un distanciamiento entre el productor genio o altamente especializado en contraposición con la diversidad de ideas, narrativas y representaciones que pueden generar distintos sujetos con bagajes tan disimiles que escapan del campo del arte, la cinematografía o el documental.

La distribución también es más extensa e inmediata, por lo que la significación que gestan estas imágenes, se relaciona estrechamente con el contexto y momento histórico actual.

²⁵ Este acceso a la tecnología a pesar de ser una cuestión de clase que deja fuera a grandes poblaciones del mundo principalmente a las rurales y a los pobres tampoco significa que los que tienen acceso necesariamente son pertenecientes a las clases altas, pues existen varias formas de *hackear* los softwares o utilizarlos sin las licencias o derechos correspondientes. En el caso de esta investigación, para varios de los realizadores es la única forma que tienen para poder realizar sus obras.

Sin embargo, estos procesos se encuentran inmersos en relaciones de poder en los que lo político y económico juegan un papel decisivo para instaurar las narrativas dominantes.

Por otro lado, la imagen digital tiene la capacidad de generar “formaciones insólitas, bajo figuras inéditas” (Brea, 2010: 79), lo que permite la construcción de narrativas que escapan a las lógicas lineales o secuenciales no sólo en términos narrativos sino, también, en términos culturales, políticos, económicos, sociales o estéticos, repercutiendo así en la mirada, lectura o interpretación del espectador quién muchas veces, se ve implicado en un trabajo activo.

Asimismo, la imagen digital conlleva la degradación de la imagen contemporánea a partir de los soportes técnicos que hay en la actualidad. Derivado de dicha degradación, el paisaje audiovisual en las plataformas de video e Internet ha reconfigurado una visualidad que se conforma bajo:

el reino definitivo del fragmento como unidad creativa [...] Después, nos ha hecho, de manera creciente, tolerantes con la baja calidad de la imagen, hasta el punto de que el criterio de la calidad visual [...] ya no es relevante para juzgar una obra e incluso se puede sacar partido de su cuestionamiento [...] Por último, ha mostrado que la imagen que ha sido convertida en unos y ceros es infinitamente maleable (Zunzunegui, 2012:14).

Entonces, el resultado material de la imagen no es lo único que interesa en el enfoque planteado aquí, sino la imagen como conocimiento. Pues “las imágenes son utilizadas para pensar... Son un término que media entre las cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental. Las imágenes permiten la conexión [...] Ella provee el armazón para las ideas” (Buck-Morss, 2009: 37), la crítica y la transformación.

En un sentido similar, pero desde una postura epistemológica distinta, Rivera Cusicanqui, señala cómo las imágenes permiten “descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial” (2015: 176), es decir, tienen un potencial de conocimiento y acción que no puede ser apropiado por el lenguaje o por estrategias de distorsión generadas por un ejercicio de poder impositivo, en el caso que la autora refiere, la colonización. Lo anterior, no quiere decir que las imágenes sean transparentes, más bien, que son dispositivos que se conectan con un transfondo social que permite hacer una lectura crítica y contextualizada de la realidad que faculta otras interpretaciones más allá de las oficiales, pues las imágenes logran conectar la experiencia

vivida con los sujetos sociales que las producen y las observan, favoreciendo así cuestionamientos a lo establecido.

Entonces, se entiende la imagen ya no sólo como una posibilidad más del conocimiento moderno, es decir, cuando el conocimiento científico se encuentre dispuesto a reconocerle ese estatus de conocimiento a la imagen. Por el contrario, se reconoce la imagen como conocimiento, apelando a “una diversidad epistemológica [...] más allá del conocimiento científico [...] a lo largo del mundo [...] [hay] muchos y muy diversos conceptos de lo que cuenta como conocimiento y de los criterios que pueden ser usados para validarlo.” (Santos en Santos B. y Meneses, M., 2014: 42). Por consiguiente, cuando refiero la imagen como conocimiento, la idea es un conocimiento desbordado en el que la sensibilidad juega un importante papel y lo racional no es lo único que se valora, más bien es uno en donde se establece la *sensibilidad estética* como una mezcla de sensibilidad y racionalidad en conjunto con las dimensiones política, social, cultural, moral, ética, económica, es decir, como un todo holístico que va más allá del gusto, y que acciona lecturas críticas que detectan el discurso binario, civilizatorio, progresista y homogenizador que constriñe las prácticas audiovisuales, a la vez que subvierte o propone otras formas de configurar la imagen.

Debido a lo anterior, en esta investigación, la producción de sentido que las imágenes generan, no se establece solo a partir de las características técnicas o formales que los distintos medios y dispositivos permiten en relación con el contexto/momento histórico. Se vincula, en concordancia con Rancière (2011), Berardi (2017), Eagleton (2006), con la aprehensión sensible que el arte suscita. Es decir, con un *sensorium* en el que la racionalidad o la forma intelectual no es superior a la materia sensible, por tanto no se pierde la potencia crítica o emancipatoria que las imágenes pueden proporcionar, puesto que estas no están ligadas a un régimen técnico instaurado por las instituciones dominantes sino a la reconfiguración contingente que estas pueden desatar por medio de la experiencia estética sensible.

Por tanto, si la imagen digital cambia las formas y lógicas de producción, y esto deriva en un cambio de percepción y significación que se aleja de las producidas por las imágenes artesanales o técnicas, entonces, “los modos tradicionales de mirar y percibir se hacen añicos...

Se distorsionan y multiplican las perspectivas. Surgen nuevos tipos de visualidad” (Steyerl, 2016: 16). Y en estos nuevos tipos de visualidad, sin dejar de lado la relación global-local,²⁶ es donde se posiciona esta investigación.

El interés en esta tesis, no es reflexionar sobre la imagen en general, sino sobre un tipo de imágenes específicas que pertenecen a la imagen en movimiento aunada al sonido, es decir, al audiovisual contemporáneo. El cual se compone de dos conceptos, el primero, *lo audiovisual* entendido como imagen en movimiento aunada al sonido, que representa un tipo de imagen que concentra las propiedades de diversos medios para construir nuevas visualidades en las que se experimenta el tiempo de forma distinta. En este sentido, Zielinski señala:

Todas las técnicas de reproducción de mundos existentes y de nuevos mundos creados artificialmente son, en un sentido específico, medios basados en el tiempo. La fotografía congeló el tiempo que corría ante la cámara como imagen fija bidimensional, pero no como momento, porque este tiene una dilatación temporal incalculable [...] El fonógrafo y el tocadiscos hicieron del tiempo algo permanentemente disponible mediante el registro sonoro. El cinematógrafo proyectó la ilusión que puso en movimiento los cuerpos que la fotografía había detenido. En el cine el tiempo coagulado en técnica pudo ser repetido a voluntad, los lapsos de tiempo convertidos en información visual podían ser invertidos, superpuestos en capas, expandidos o acelerados. La televisión electromecánica reunió todos estos conceptos en un nuevo medio, y la televisión electrónica dio un paso más allá [...] En la cámara electrónica, un microelemento de la imagen se convirtió en unidad temporal que, a su vez, podía ser manipulada. En las grabaciones electromagnéticas de elementos sonoros y visuales es posible archivar o procesar lo visible y audible en minúsculas partículas o en grandes paquetes. Cortar, insertar, reemplazar —como tácticas artísticas inventadas por las vanguardias de principios del siglo XX— se convirtieron en técnicas culturales de avanzada. El computador significó, por un lado una intervención más refinada y eficiente en las estructuras temporales, y por el otro —como en la televisión—, una síntesis de las distintas técnicas disponibles en un monomedio. En Internet coexisten y se entrelazan todos los medios anteriores. (2012: 47-48).

Además de las propiedades materiales señaladas por Zielinski, el interés por el audiovisual se relaciona con la capacidad de generar narrativas que complejizan la experiencia en términos

²⁶ En referencia a lo global/local, es importante, señalar como las obras audiovisuales que conforman el corpus de esta investigación, se encuentran siempre en esta relación de tensión entre lo global y lo local. Por un lado, pueden ser producciones o realizadores que entran en circuitos de arte o documental, altamente globalizados y privilegiados, para los cuales pareciera que las prácticas artísticas periféricas no tienen lugar, sin embargo, ahí están sin ser parte del *mainstream* del todo. Y por otro lado, sus modos de hacer pueden ser bastante precarios, lo que, precisamente, les permite plantear discursos que transforman las narrativas o la materialidad de las imágenes desde un contexto local bastante singular.

sensoriales, simbólicos, culturales, sociales y políticos, a través del lenguaje visual y sonoro. Es decir, lo audiovisual no es un objeto de estudio que podríamos establecer como puro y no sólo por estar compuesto de imagen y sonido, sino porque implica la experiencia de uno o varios medios, disciplinas o artes, el dispositivo, el espacio de exhibición, las relaciones de poder entre realizadores y las instituciones de financiamiento, producción y difusión, además del lugar de enunciación emanado de la creación y el de la mirada del espectador.

El segundo elemento, lo *contemporáneo*, se entiende en primer lugar, en relación al sentido de la actualidad, como ya se mencionó, es importante teorizar sobre las obras audiovisuales actuales, pues así es posible detectar *lo político* de las obras audiovisuales en un contexto y momento histórico específico.

Así, la temporalidad de lo contemporáneo, permite contextualizar radicalmente, es decir, identificar situada e históricamente el producto audiovisual y las relaciones de poder “microdiferenciadas” a que responde (Richard, 2010: 11), pero desde una perspectiva en la que se reconoce una *multiplicidad de lo temporal o temporalidades* (Valencia, 2012) que se superponen, pues para reflexionar sobre un proceso social es difícil pensarlo desde el presente sin el referente del pasado y la perspectiva a futuro que el tiempo nos provee. En palabras de Valencia sería, el tiempo

del presente que condensa pasados y futuros diversos, las diversas etapas reconocibles en cada historia se sobreponen, se articulan, se anulan o se potencian unas a otras, en una gran variedad de formas que se expresan en un tiempo distendido en el cual el presente contiene y sintetiza pasados y futuros diversos (2012: 170).

Entonces, la multitemporalidad, reconoce la artificialidad del tiempo lineal occidental en el que se escribe la historia oficial bajo el lineamiento del progreso evolutivo que este implanta. El tiempo lineal desconoce cómo se articula el pasado conocido con el presente experimentado y la expectativa, perspectiva e ignorancia del futuro. De ahí que pensar en términos de multitemporalidad, permita entender las distintas propuestas del audiovisual contemporáneo que se presentan en esta investigación, sin ponerlas en términos evolutivos y jerárquicos sino en formas constituyentes de subjetividades autónomas que permiten otras formas de comprender el momento contemporáneo en el que nos encontramos.

Por otro lado, lo contemporáneo se relaciona con una serie de prácticas específicas dentro del arte contemporáneo, ya que varias de las realizaciones se producen a partir de la mezcla no sólo de medios y géneros sino de prácticas, formas y contenidos que cuestionan los parámetros, fronteras y certezas que el arte había definido históricamente. Danto, contraponen este tipo de prácticas directamente con la modernidad y señala

los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito. Esta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo (1999: 37).

En el mismo sentido, Smith caracteriza el arte contemporáneo, por lo que sugiere, “el arte, al igual que cualquier otra actividad humana, no puede ofrecer más que respuestas provisionarias. Ensayos provocativos, gestos dubitativos, objetos equívocos, proyecciones tentativas, proposiciones inseguras o previsiones esperanzadas” (2012: 16). Sin embargo, el audiovisual contemporáneo no sólo se mueve en el campo del arte contemporáneo y sus prácticas, es una imagen que parte de una diversidad de procesos en los que la multiplicidad narrativa y estética se expande a diversas prácticas y procesos en los que no hay una clasificación jerárquica, genérica o técnica que coarte la experimentación visual o narrativa.

Lo contemporáneo, así, tiene que ver con prácticas del arte, cine, video o documental que cuestionan los parámetros, fronteras y certezas que dichos campos habían definido históricamente, por lo que, además de ser un parámetro sobre el momento actual, conecta las diversas temporalidades que constituyen un fenómeno social y los procesos de singularización subjetiva que se conforman para que *lo político* tenga lugar.

Entonces, por *audiovisual contemporáneo* se comprenderá: obras que se conforman de imagen en movimiento aunada al sonido y se basan en prácticas actuales que expanden las posibilidades técnicas, sensoriales, conceptuales y simbólicas a partir de diversos medios de producción. Tales prácticas pueden pertenecer o hacer uso de diversos géneros como el cine, el documental, el cine experimental o el videoarte, así como de las distintas técnicas o herramientas que tales géneros proporcionan, a partir de la inter o transdisciplinariedad además de la

multitemporalidad que las constituye, generando así nuevas metodologías y procesos que mezclan no sólo distintas estéticas sino disciplinas académicas y prácticas mediáticas en las que lo discursivo, lo simbólico y la propia materialidad de las imágenes, expanden la significación en relación a las narrativas hegemónicas que vemos en los medios masivos de comunicación. Así, el audiovisual contemporáneo implica un espacio de exploración y experimentación que permite plantear narrativas alternativas en algo más grande que un género cinematográfico o una práctica artística determinada, son prácticas dentro del panorama de la cultura visual²⁷ ampliada.

²⁷ Por cultura visual, se entiende en concordancia con Brea, “el universo lógico de las posibles formas de producir significado cultural a través de las imágenes y su circulación pública.” (2010: 114). O en términos de Berardi “a un modo y una velocidad de emanación y de recepción de cualquier tipo de signo” (2017: 154). En esta tesis, la cultura visual tiene que ver con las imágenes provenientes de distintos campos y formatos a la vez que con las formas en que las imágenes crean significado a través de la experiencia de recepción diferenciada por las distintas subjetividades.

Aproximaciones epistemológicas al audiovisual contemporáneo

Investigar el *audiovisual contemporáneo*, requiere una postura epistemológica que comprenda la complejidad que implica una serie de prácticas, medios, procesos y sujetos que se articulan en distintas dimensiones como lo son la estética, la política, la económica, la cultural y la social, las cuales rebasan a la vez que constituyen la imagen.

De esta forma, las lógicas evolutivas, jerárquicas y clasificatorias, para nombrar, codificar y analizar las prácticas que implementa el audiovisual contemporáneo, no son adecuadas. Por lo que, la metáfora del rizoma propuesta por Deleuze y Guattari (2016), en donde la articulación de saberes se encuentra en constante cambio, propiciando, lo que los autores definen como principios para el rizoma: la conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía, nos acerca a lo que podemos encontrar en el audiovisual contemporáneo. Es decir, se puede establecer cómo se entrelazan los diferentes géneros, técnicas, tipos de imágenes y/o procesos de realización para proponer nuevas formas de construir narrativas, otras miradas y otras explicaciones hacia la temática que se aborda, en relación a una ampliación y redefinición no sólo de los signos o elementos de la imagen, sino del estado de las diversas dimensiones que conforman las imágenes, conceptos y temáticas abordadas.

Cuando los autores se refieren a lo múltiple, lo hacen desde una perspectiva en la que las conexiones se dan entre dimensiones heterogéneas que podrían parecer no tener nada en común. No obstante, demuestran que las distintas características de las composiciones que surgen de tales conexiones es, precisamente, la multiplicidad que cambia la naturaleza del rizoma en sí. Así, el audiovisual contemporáneo no tendrá que ver sólo con establecer una denominación para algunas obras o prácticas audiovisuales, se refiere a la conexión que una obra puede hacer entre distintos géneros cinematográficos, prácticas artísticas y mediáticas, herramientas técnicas, lo estético, lo político y la significación, o por el contrario, la asignificación que surge de tales dimensiones conectadas, y que obliga a buscar nuevas formas de comprender para las conexiones inesperadas que se originan.

La multiplicidad, entonces, no es el aumento o unión de las dimensiones, sino “la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual transforman su naturaleza al conectarse con otras” (Deleuze y Guattari, 2016:34). Tal línea de fuga que pareciera no tener relación con el rizoma, es la que conlleva a la ruptura asignificante y deviene en nuevas conexiones que ya no pueden ser explicadas por significantes previos, por el contrario, se producen nuevas interpretaciones y significados.

Por tanto, “el rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple... No está compuesto de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda.” (Deleuze y Guattari, 2016: 59). Es por esto que el rizoma, nos ayuda a comprender cómo el audiovisual contemporáneo, antes que adscribirse a una forma específica de realización–producción o a una lógica narrativa que perpetúe las convenciones, se desborda y adquiere una episteme visual en la que la imagen genera conocimiento y otras sensibilidades.

Para ejemplificar lo anterior, podemos hablar de los *Performances Etnográficos* que propone Ana Andrade, los cuales son acciones que surgen de la convivencia que entabla con las comunidades en las que se inserta pero no porque ella planteé tales acciones sino porque surgen del estar. De esta forma, Ana realiza conexiones rizomáticas en las que desborda las concepciones tanto del performance entendido desde el arte y de lo etnográfico que plantea la antropología. Es en este sentido la narrativa que construyen Julio Romero y Ana Andrade, en el video, *El Gato, Julio Romero Salas (2012-13)*.

A partir de un seguimiento que se acerca al cine observacional²⁸ desarrollado por la antropología, Ana acompaña en diversos recorridos a Julio quien es un deportado en situación de calle. El resultado no es un documental observacional antropológico sino un *Performance*

²⁸ “El observational cinema, desarrollado especialmente en el cine etnográfico, se fundamentará en la misma proposición que el direct cinema, captar la vida social en su espontaneidad, sin intervenir en ella o modificarla. Su intención se centrará en mostrar los aspectos culturales de un pueblo o una comunidad directamente al espectador, sin la voz explicativa del antropólogo o del cineasta, pero tampoco con la intervención o interpretación posterior de las gentes representadas. Se trata de presentar al espectador el acontecimiento completo, sin alterar las dimensiones espacio-temporales, tal y como ha sido registrado por la cámara, para que éste extraiga sus propias conclusiones, a la vez que pueda experimentar una inmersión en una cultura distinta sin la mediación o interpretación del cineasta.” (Ardèvol, 1994: 100).

etnográfico que resignifica las conexiones que plantea esta obra desde el arte, el documental, la antropología y prácticas mediáticas. Lo que vemos en pantalla es un pequeño documental dirigido por un deportado en situación de calle con la cámara de una artista, que logrará a través de una narrativa desde el punto de vista de la cotidianidad de los deportados una reflexividad que es difícil encontrar en otros espacios audiovisuales.



El Gato, Julio Romero Salas, 2012-13. Romero, J. y Andrade, A.

Logran a través de lo múltiple —la cotidianidad de los deportados, la cultura visual tanto de Julio como de Ana, la apropiación/distorsión de técnicas o herramientas antropológicas y artísticas— conformar una visualidad que no logramos reducir a un sólo género documental antropológico, registro visual artístico, acción colaborativa, sino un ejercicio difícil de encajar en un género específico pero que con las líneas de fuga que propone nos muestra otra forma de construir la visualidad.²⁹

En este sentido, se retoma también la metáfora de lo *ch'ixi* propuesta por Rivera Cusicanqui (2018), la cual “designa en aymara a un tipo de tonalidad gris. Se trata de un color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas” (p. 79), Rivera Cusicanqui utiliza este concepto aymara para pensar lo mestizo pues le parece que tal identidad es como el gris *ch'ixi* en el que se da un “espacio intermedio donde el choque de contrarios crea

²⁹ Un análisis más amplio y detallado de esta obra se puede revisar en las páginas 137-146.

una zona de incertidumbre, un espacio de fricción y malestar que no permite la pacificación ni la unidad” (p. 78).

En las prácticas audiovisuales contemporáneas estas zonas de incertidumbre suceden constantemente, son imágenes que se encuentran en espacios liminales en los que se es una cosa y su contraria, que antes de darnos una visualidad previsible y bajo un solo formato, crean estas zonas donde los dilemas que plantean ya sean en términos visuales o narrativos no dejan ver una cosa específica sino una nueva tonalidad, formato, ética o estética.

Estas metáforas del *rizoma* y lo *ch'ixi*, ayudan a pensar cómo se conjugan diversas dimensiones del conocimiento global y local para redefinir y reimaginar las diversas narrativas audiovisuales posibles, a partir de comprensiones heterogéneas pero que de alguna forma se entrelazan sin perder su unicidad en la creación de nuevos significantes que tienen en cuenta la multitemporalidad y escapan al *status quo*, como sugiere Rivera Cusicanqui con el negro, el blanco y el gris. Lo anterior, implica posturas críticas en las que si no se llega plenamente a la transformación al menos sí estimulan la imaginación en un sentido insurrecto.

En este sentido, la obra *Saicología*³⁰ (2017) de Sergio Brown, desde la docuficción, expone la perspectiva del autor sobre una serie de situaciones personales desencadenadas por un caso de pederastia en su familia, el cual es imposible denunciar ante las autoridades debido a las leyes actuales del Estado de Baja

Sergio Brown, inicia su trabajo como realizador a partir de la profesionalización autogestiva que se buscaba en Tijuana a finales del siglo pasado y principios del presente. Brown, se define como cineasta debido a que utiliza el lenguaje cinematográfico. En sus obras mezcla distintos géneros, principalmente, el documental y la ficción. Se considera artista visual también, debido a los distintos circuitos y formatos por los que transitan sus obras. Sergio, es uno de los realizadores que más ha colaborado con otros artistas de Tijuana, generalmente lo hace desde el registro y la documentación, pero también crea imágenes en movimiento para proyectos de otros artistas. Fue integrante o colaboró con varios de los colectivos que se formaron en Tijuana en la década de los años 2000.



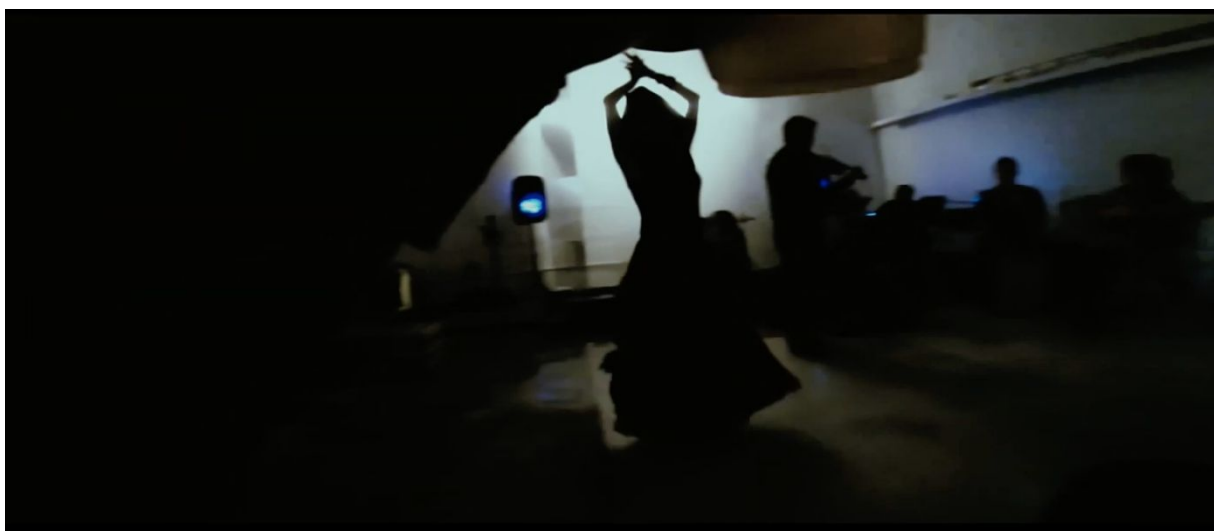
Huracán 76, 2016, Sergio Brown.

³⁰ Un análisis más amplio y detallado de esta obra se puede revisar en las páginas 147-162.

California. Ante esta situación, Brown, elabora un *escrache*³¹ cinematográfico en el que denuncia públicamente a los culpables de la transgresión a su sobrina, además de funcionar como un proceso de catarsis y sanación personal.

Saicología no es un acto de justicia plena o activismo político pero nos enseña la potencia de la participación política no en términos institucionales sino como una forma crítica que desafía las lógicas de dominación que los sistemas de justicia burocráticos nos imponen y bajo los cuales los transgresores se pueden sentir cobijados.

Asimismo, el documental, el cine o el arte nos muestran otras rutas posibles para protestar ante la impunidad de la que gozan los perpetradores de la transgresión, exponiendo públicamente su delito. Sin embargo, también nos plantea otras formas de protesta, desde una serie de imágenes que van de la imagen de archivo a la imagen de una cámara ojo al pecho que pone al espectador en el lugar del protagonista proponiendo una experiencia distinta de observación que muestra narrativa (y literalmente) el punto de vista subjetivo.



Saicología, 2017. Sergio Brown.

Esta combinación de reflexividad y autobiografía,³² produce una narrativa experimental que potencia la historia particular de un sujeto cualquiera dentro de un entramado social más amplio.

³¹ El *escrache* es una práctica activista que denuncia públicamente las transgresiones o faltas cometidas por alguien más. La idea es hacerlo en su entorno más cercano, por lo que generalmente se va al domicilio o lugar de trabajo del sujeto en cuestión, para que sus vecinos, familiares o personas cercanas se enteren.

³² Para más información sobre el concepto de autobiografía remitirse a las páginas 148-149.

Así, este documental disputa la espectacularización de los protagonistas dignos de ser documentados o llevados a la pantalla, prefiriendo personajes cercanos a nuestra cotidianidad o sujetos que bajo otros regímenes de visualidad no serían contemplados.

Otra de las propuestas teóricas que contribuye a pensar el audiovisual contemporáneo, son las *prácticas culturales a-normales o no normativas* de Lozano (2010), pues plantea que el abordaje hacia las obras debe ser como una práctica epistémica más que como un objeto de estudio. De esta forma, se redefinen e intervienen los conceptos y saberes de los campos que se encuentran afectados por dichas prácticas. Estas prácticas no normativas, permiten entender al audiovisual contemporáneo desde una perspectiva compleja, en la que una disciplina no es suficiente para entender los procesos que tienen lugar en estas, así como tampoco el lugar de enunciación desde donde se formulan.

Entonces, el planteamiento para el audiovisual contemporáneo se vincularía con los procesos de realización y el espacio social desde el que se construyen las narrativas visuales, es decir, desde una perspectiva crítica que no se limita a cuestiones formales o discursivas, sino que profundiza la exploración en las relaciones de poder generadas en la cultura y que juegan un papel importante para entender la visualidad y el entramado del contexto y momento histórico que las realizaciones audiovisuales nos presentan.

Lo anterior, requiere de un enfoque transdisciplinario, que Lozano esboza a partir de la crisis que supone el conocimiento disciplinar en la actualidad; es decir, continuar pensando que una disciplina puede dar cuenta de un proceso complejo. Por consiguiente, lo transdisciplinario es “ese movimiento y ese espacio creado *más allá de las disciplinas* no es tanto un avance hacia algo que se genera por la unión de los presupuestos disciplinarios anteriores, sino un *deshacer* el trabajo disciplinario” (Lozano, 2010: 31). Las prácticas culturales a-normales, proponen un espacio no sólo transdisciplinario, sino un espacio nuevo o experimental tanto para las prácticas artísticas como para el enfoque del investigador también. Pues como bien señala Brea “No hay estudios críticos... sin apostasía de la fe en la clausura disciplinar de las prácticas, no sin una vehemente puesta en suspensión de la (✚)creencia en los dogmas que instituyen el dominio de

las prácticas instituidas.” (2010: 118). Lo que se pone en juego, tiene que ver con un nuevo lugar de producción de conocimientos.

Entonces, se torna fundamental, entender no sólo la complejidad de las prácticas sino la heterogeneidad de la realidad en la que se producen. Reducir el hecho social o artístico a una sola forma de entendimiento sería un error; sin embargo, negar los aportes que una disciplina en concreto puede hacer al proyecto, también lo es. Por tanto, lo que conlleva la transdisciplinariedad es “problematizar los reduccionismos disciplinarios o no disciplinarios en los abordajes de las problemáticas” (Restrepo en Richard, 2010: 114), es situarse desde otro lugar epistemológico en donde la transdisciplina sugiera nuevas formas de pensar o intervenir.

En consonancia con la transdisciplinariedad pero desde un lugar de enunciación bien particular, Rivera Cusicanqui, nos indica también como es necesario construir el conocimiento en la academia no sólo desde la individualidad y la teoría. Al contrario, la autora boliviana propone “formar colectivos múltiples de pensamiento y acción, corazonar y pensar en común” (2018: 72). En este sentido, con algunos de los realizadores que han colaborado en esta investigación, el diálogo ha continuado ya no solo desde el interés en la visualidad sino desde otros intereses en común y espacios de convivencia compartidos que más que dejar fuera la visualidad contribuyen a pensarla desde subjetividades, prácticas y procesos de amistad más amplios. Estas otras interacciones me hacen resignificar y replantar³³ los modos de pensar en conjunto así como la forma de hacer investigación y teoría desde mi lugar en la academia, uno que intenta no ser tan rígido y busca otras formas de relacionarse más horizontal y afectivamente.

La transdisciplinariedad que se busca en esta investigación, requiere o parte de enfoques como los propuestos por los estudios culturales, los estudios visuales, la antropología visual y

³³ Replantar fue un error de dedo al escribir replantear, sin embargo, cuando hice la corrección me pareció que replantar definía mejor la idea que quería compartir, pues me parece necesario reconfigurar las formas de hacer academia desde el planteamiento inicial o la germinación. Es importante exponer no sólo los conocimientos y reflexiones sino también los afectos y cómo estos contribuyen a la construcción del pensar o la teoría ya no sólo desde la racionalidad. Algo que en mi caso ya se venía dando desde otros procesos de investigación, pero que en éste ha quedado explícito no sólo desde la generosidad de los colaboradores sino también desde la parte académica nuclear de mi acompañamiento, es decir, mi comité de tesis.

el feminismo. Desde una postura en la que se advierten y enuncian los ejercicios de poder que las prácticas de conocimiento hegemónico han normalizado.

La perspectiva de los estudios culturales que se retoma en esta disertación, es la línea que subraya “el rol activo –no subordinado– que desempeña la cultura en los procesos sociales” (Richard, 2010: 69), puesto que lo cultural se encuentra atravesado por el poder, la significación, los imaginarios, lo político, lo económico y la subjetividad entre otros procesos. Por consiguiente, el lugar desde el que se construye el conocimiento cambia radicalmente al “cuestionar las exclusiones y descalificaciones que se practican en nombre del «conocimiento verdadero» (superior)” (Richard, 2010: 69), por lo que el conocimiento en los estudios culturales politiza el saber al *contextualizarlo radicalmente*, que para Restrepo (Richard, 2010: 153), significa preguntarse por lo concreto en la articulación que surge de lo cultural y lo político.

De lo anterior, se desprende que la cultura es algo dinámico en donde el esquema de la alta cultura y/o la cultura dominante se vuelve limitante para pensar los procesos culturales en relación a los contextos sociales, económicos y políticos que los constituyen. Así, la cultura es parte fundamental de los procesos sociales que la configuran y no algo decorativo o una esfera aislada del contexto. De esta forma, los estudios culturales posibilitan la reflexión de una amplia diversidad de producciones culturales que se posicionan desde otros lugares de enunciación y producción.

Esta ampliación en el análisis de la cultura es importante, pues si bien es cierto que las obras audiovisuales sobre las que se reflexiona no necesariamente se circunscriben en los parámetros de la cultura popular o de masas, también es cierto que se alejan o no sólo se realizan desde parámetros o criterios estéticos de la alta cultura.

Por ejemplo, la visualidad que se aborda en esta investigación va desde documentales de las más diversas temáticas música, migración, denuncias de abuso, la corporalidad, el consumo, entre otras tramas, hasta obras en las que se introducen logotipos de empresas, incitaciones a supuestas guerrillas.

De los estudios visuales, interesa también la interdisciplinariedad. Esta la proponen respecto a la construcción del objeto de estudio desde las necesidades que el mismo objeto y el proceso de investigación requieren (Smith, 2008), es decir, no tener un objeto y/o campo de estudio predeterminado en el que sólo se aplicarán una serie de técnicas preexistentes y establecidas.

Asimismo, el que los estudios visuales consideren la visualidad como un campo expandido, permite incorporar el estudio en conjunto de una obra de arte, un documental o un producto de la cultura de masas sin necesariamente adscribirse al campo específico desde el que se realizaron, remarcando así el énfasis en los modos de ver³⁴ que determinan los regímenes escópicos en los que nos encontramos inmersos, así como los efectos y ejercicios de poder que éstos conllevan. Lo anterior, en palabras de Brea es,

el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y cultural –y por lo tanto, políticamente connotado– de los actos de ver: no sólo el más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las [...] y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control [...] que todo ello conlleva. Tales son, en efecto, los temas con los que habrán de tratar y vérselas los Estudios visuales. (2005: 9)

Como resultado, los estudios visuales, permiten una nueva forma de conocer los significados culturales desde la visualidad que posibilitan nuevos saberes; plurales, móviles, no universales y no dogmáticos, es decir, indisciplinados. Los estudios visuales representarían, según Rampley, más “una serie de intervenciones estratégicas dentro de disciplinas existentes” que un nuevo campo de estudio (Rampley en Brea, 2005: 57). De esta forma, discursos alternativos que nos muestran otras formas de existencia y comprensión, pueden ser reflexionados desde esta perspectiva, pero no sólo por la fisura epistemológica que los estudios visuales provocan y estas visualidades en disputa pueden habitar, sino porque constituyen un proyecto intelectual político

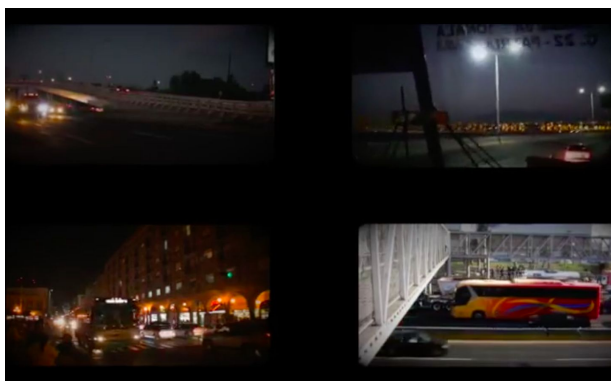
³⁴ Los modos de ver se entienden en el sentido que plantea Berger (1972), es decir, en cómo toda la información que contextualiza a una imagen y de la cual tenemos conocimiento moldea la forma en la que apreciamos dicha imagen independientemente del medio que la materializa. Así, Berger, destaca el papel que juega el observador en la decodificación o interpretación de la imagen. No obstante, al establecer el contexto de dicha imagen, el autor, tiene en cuenta también; por un lado, las relaciones y prácticas sociales que nos definen como individuos pero que nos es posible reconocer en la imagen; y por otro, los mecanismos por los que se instaura un modo de ver dominante, es decir, las relaciones de poder que tienen cabida en la instauración del valor económico, cultural, social y simbólico de la imagen.

en el que se reflexiona sobre el poder que las imágenes o la visualidad pueden generar en los imaginarios culturales circulantes.

La antropología visual por su parte, permite un acercamiento en donde el análisis se establece desde los usos y el proceso cultural que las imágenes presentan en relación a su contexto, por lo que estas son estudiadas más allá de los componentes que las integran; es decir, se trata de “descubrir su significación en el conjunto de artefactos culturales en un contexto determinado, teniendo en cuenta la perspectiva de sus usuarios y agentes” (Ardévol y Muntañola, 2004: 25). De esta manera, las imágenes presentan prácticas sociales y formas culturales, y esto es lo que nos interesa encontrar en ellas, desde una perspectiva crítica en la que se articulen dichas prácticas y formas con ejercicios de poder que se enmarcan dentro de un

Lirba Cano es integrante de Caracol Urbano, colectivo que estudia la movilidad en la ciudad a través de la imagen, este proyecto aunque sigue activo devinó en *Cuerpos Parlantes* que más que un colectivo es un espacio al que se integra quien tiene tiempo de participar y concuerda con la visión del espacio que articula: feminismo, ciudad e imagen.

Tienen siete años investigando fuera de la academia y sus estructuras jerárquicas y patriarcales. Sin embargo, no se consideran activistas ya que como expresa Lirba “me parece un discurso bien colonial que se erige desde una legitimación y una voz que representa el movimiento de... ¡no, no!, nosotras apostamos más por el poder del anonimato” (Cano, entrevista, 18 julio 2018).



El hombre-camión, 2013. Caracol Urbano.

orden político, económico y ético mucho más amplio, en el que tanto el realizador como los sujetos en pantalla pueden ya sea cuestionar, innovar o perpetuar convenciones estilísticas o narrativas que se construyen sobre la realidad social.

El feminismo, interesa retomarlo como propone Lirba Cano de *Cuerpos Parlantes*, como “una caja de herramientas para comprender las estructuras de dominación, y luego, caja de herramientas para ver como empezamos a fisurar esas estructuras de dominación” (Cano, entrevista, 18 julio 2018). En este sentido, el feminismo en esta disertación otorga herramientas para pensar desde otros criterios no sólo la opresión, la dominación o la desigualdad

sino las formas y los parámetros en los que se fundamentan otras maneras de convivir desde la colaboración, los afectos o la imaginación política para transformar el *status quo*.

Asimismo, el feminismo ofrece métodos para pensar la existencia que distan de las propuestas por el patriarcado en las que se exaltan los valores capitalistas que se describieron en el capítulo anterior.³⁵ Es imprescindible reconocer que el acercamiento desde este enfoque aunque es tímido también es sustancial y contundente. Otorga las herramientas para pensar la insurrección, la transgresión o la transformación desde valores anticapitalistas que ponen por delante a las personas y sus necesidades no sólo materiales sino de justicia y afectivas también. Herramientas para pensar la sostenibilidad de la vida desde un enfoque crítico. (Pérez, 2014; Rivera Cusicanqui, 2018; Sandoval, 2015).

Investigar los procesos de realización de la imagen en movimiento, así como, las narrativas que se construyen desde diferentes perspectivas, disciplinas o enfoques, se relaciona con las transformaciones de las convenciones estilísticas en términos técnicos y estéticos, pero también, con los cambios en los modos de ver, los regímenes escópicos, las concepciones del conocimiento, los procesos de singularización subjetiva y *lo político*.

Entonces el planteamiento epistemológico para esta investigación es desde un enfoque inter y transdisciplinario en el que se estudian los procesos de creación y producción, desde las complejas articulaciones horizontales, fragmentarias, contingentes, contradictorias y rizomáticas que surgen en el audiovisual contemporáneo. Desde una postura descentralizante, en lo que respecta a la escritura o investigación académica, en la que se reflexiona críticamente sobre la relación centro-periferia que caracteriza al país en general, pero que en el sentido particular de la visualidad, enuncia los distintos sistemas normalizadores que enmarcan las prácticas audiovisuales homogenizantes y jerarquizadas que dejan fuera a un tipo de visualidad que disputa las narrativas oficiales binarias o reduccionistas que constriñen la heterogeneidad, las posibilidades de transformación así como la potencia de subversión de las condiciones culturales, políticas y económicas dominantes.

³⁵ Remitirse a la página 56.

De los regímenes escópicos a la gobernanza audiovisual

Definir la visualidad contemporánea, supone un reto ante el paisaje mediático que se ha creado en Internet, en conjunto con otros medios convencionales como la televisión o el cine. Así, un importante concepto para explicar cómo se configura la visualidad hegemónica es el de régimen escópico. Dicho término, según Moreno (2017), fue utilizado por Metz en un primer momento para describir “en términos generales al régimen escópico como un modo socialmente instituido de mirar” (p. 49). Esta definición, al igual que Berger (1972) con sus *modos de ver*,³⁶ esboza las implicaciones que las imágenes y la mirada que las capta tienen en relación a un contexto más amplio que no se restringe sólo a cuestiones fisiológicas del espectador o aspectos materiales de la imagen.

Posteriormente, Martin Jay (2003) para definir el régimen escópico de la modernidad, propone la perspectiva cartesiana³⁷, principalmente para el mundo occidental. Así como la idea de que “no hay una visión “natural” previa a la mediación cultural” (p. 243), es decir, los regímenes escópicos modifican nuestro entendimiento del mundo que nos rodea en sus diversas dimensiones, o generan nuevas comprensiones que devienen en procesos de subjetivación. Sin embargo, Jay puntualiza que más que ser un régimen específico, sería la interrelación de distintos regímenes escópicos, por lo que habla de “un terreno en disputa, antes que como un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales” (2003: 222), esto supone que hay una disputa entre la visualidad hegemónica y otras prácticas visuales que no se ciñen al dominante.

Las otras prácticas visuales, Jay (2003), las piensa como subculturas visuales que serían los regímenes escópicos no dominantes, así, habría superposiciones entre los distintos regímenes. Por lo que, pensar en términos de clausura las posibilidades escópicas sería un error, toda vez que la diversidad visual permite imaginar la invención de otros regímenes escópicos.

³⁶ Remitirse a la nota 34 en la que se explica en qué consisten los modos de ver.

³⁷ Jay, respecto al perspectivismo cartesiano, escribe: “modelo visual que habitualmente se considera dominante y hasta totalmente hegemónico en la era moderna, el modelo que podemos identificar, en la esfera de las artes visuales, con las nociones de perspectiva del Renacimiento y, en la esfera de la filosofía, con las ideas cartesianas de racionalidad subjetiva.” (Jay, 2003: 223).

Crary por su parte, no habla precisamente de regímenes escópicos sino de la atención y la percepción. Su hipótesis tiene que ver con la forma en que nos concentramos los seres humanos, y se relaciona con

una naturaleza profundamente histórica [...] El que nuestras vidas estén compuestas de retazos de estados inconexos no es una condición “natural”, sino el resultado de la densa y profunda remodelación de la subjetividad humana que ha experimentado Occidente durante los últimos ciento cincuenta años. (2008: 11).

Los autores anteriores, no dan por sentado que la comprensión, los imaginarios o las representaciones que se desprenden de lo visual son naturales, por el contrario, implican complejos procesos de subjetivación en los que se combinan las concepciones culturales, económicas, políticas y sociales dominantes con los descubrimientos tecnológicos, para generar una racionalidad específica.

Así, Crary (2008), concluye que la visualidad moderna, tiene que ver con procesos de desarrollo y racionalización, argumenta que en este periodo se busca una percepción “que asegure que el sujeto sea productivo, controlable y predecible, que sea adaptable y capaz de integrarse socialmente” (2008: 14), es decir, un sujeto despojado de la capacidad de agencia que se desarticule del entramado social a través de la experiencia del ver. El autor sugiere cómo la experiencia cinematográfica a pesar de ser colectiva termina siendo un acto solitario en la oscuridad de un teatro en contacto con una pantalla distante.

No obstante, en sintonía con Jay (2003), Crary (2008) no pierde de vista que en este juego del poder, entre las formas en que las instituciones y racionalidades utilizan estrategias para moldear subjetividades y las formas en que los sujetos son espectadores y productores de visualidad, siempre existe la posibilidad de “interrupciones, ausencias y conflictos del campo perceptivo... [que pueden] servir como base para reinventar la experiencia perceptiva y las prácticas de representación” (Crary, 2008: 18), es decir, la posibilidad de cambiar el régimen escópico dominante, o como sugiere Jay (2003), de que dichos regímenes convivan con las distintas subculturas visuales.

Brea (2010), también retoma los regímenes escópicos para hablar de la visualidad. Identifica tres tipos de imágenes que conllevan una organización social que delimita las formas de la mirada, dichas imágenes son: la imagen-materia, el film y la e-image.³⁸ Igualmente, parte de un enfoque en el que dichos regímenes se solapan o conviven entre sí, por lo que pensarlos como evolución o progreso no es la perspectiva para abordar lo que Brea reconoce como *episteme visual*, la cual sería, “esa construcción social de un modelo general abstracto que articula como actividad «cultural» —de valor y alcance antropológico— los propios *actos de ver*” (2010: 23). No obstante, el régimen escópico que reconoce para la contemporaneidad, lo denomina *hipervisión administrada*, y se refiere a:

Lo que la tecnología podría posibilitar —ese espacio de una comunicación infinita, ese *aleph* absoluto de la transparencia perfecta— es rebajado por endémicas dinámicas de flujo y corte, de apertura y cierre, que administran las circulaciones conforme a intereses de dominación creados, estabilizados. Ya hemos visto cómo ello sucede en cuanto a la propia economía de las imágenes: al respecto, la tarea del capitalismo se aplica a escasearlas, sometiénolas a un régimen de ansiedad e induciendo la sensación de que, incluso de ellas, nunca hay bastantes. Esta *desproducción* —gracias a la cual se rebaja imponderablemente el número de existencias de un bien, que por su naturaleza pediría, en cambio, reconocerse como inagotable y a disposición de todos— se ejerce mediante efectivos mecanismos de invisibilización, de semipresencia. Sean éstos de orden jurídico —el derecho de autor o el control de la tirada serían ejemplos de cómo se semiocultan las imágenes sobre las que se desea mantener un régimen propietario—, técnico —la encriptación o la distribución bajo acceso controlado— o espacial —por ejemplo, la limitación del visionado a lugares específicos, tales cines o museos—, la presión ejercida por el *capitalismo propietario* residual mantiene el régimen técnico en una dinámica de invisibilización parcial, siendo

³⁸ La imagen materia es valorada por el aura que tiene al ser única debido a su producción artesanal. Asimismo, proviene de una lógica representacional en la que la imagen y la realidad se relacionan directamente para devenir en un proceso con efecto de verdad o conocimiento válido, por lo que se constituye en una memoria archivo gracias a la captura temporal para la eternidad que supone la fijación en un soporte material.

En el film, el ojo técnico de la cámara sustituye al sujeto creador, originando la idea de una objetividad real que ya no solo es efecto como en la imagen materia. La lógica de creación de las imágenes cambia de la producción artesanal a la industrial donde la multiplicación no se limita por la capacidad de producción sino por el mercado o el marco legal. En este sentido, cambia la subjetivación que producen las imágenes técnicas, por un lado, la producción técnica permite la creación de imágenes que no sólo están basadas en la realidad, permitiendo así la experimentación en las imágenes y el fluir de la imagen en movimiento. El relato en este régimen escópico, cambia la experiencia en el sujeto además de generar conocimiento. Se cambia de la imagen con aura, irrepetible y elitista a la lógica de recepción/consumo de masas con una producción de imaginarios colectivos y amplios.

En la e-image, la proyección y el acto de ver cambian drásticamente, ya no es el lugar de culto que fueran las iglesias o museos de la imagen-materia, tampoco es la sala oscura que requería el cinematógrafo y llevaba a la experiencia del tiempo contenida en la imagen en movimiento del Film. La e-image, se puede proyectar en cualquier lugar que haya una pantalla por lo que la “energía cultural” pierde potencia, pero gana en razón de la ubicuidad, que con los dispositivos móviles se potencia aún más. La memoria que estas e-images potencian es de procesos en la que las relaciones rizomáticas de los datos surgen al mismo tiempo en que olvidan constantemente. (Brea, 2010).

su tarea crear puntos ciegos allí donde la propia lógica autónoma de lo técnico permitiría acaso atisbar –y programar, tal vez– el horizonte de una transparencia absoluta. Innecesario añadir que esa dinámica reviste un marcado carácter político –las *políticas del ver* son aquí, y por tanto, cruciales– y que la distribución de zonas de visibilidad y opacidad responde siempre a intereses específicos de dominación, hegemonía y relaciones de poder. Mediada su organización técnica por ellos, esto no es un panóptico neutro, definido como un espacio liso y homótopo, sino uno –como el de Bentham todavía– consagrado a organizar una estructura de control y privilegios que reproduce el propio orden social. Disponer algo o a alguien en el lugar del *objeto* visto, o reservarse para sí la condición exclusiva de *sujeto* de la mirada –como los estudios de género mostraron en avanzadilla–; regular lo que accede a ser visible o quién accede a poder verlo; determinar dónde se cortan o abren los flujos y las transferencias de imaginario en el espacio público, quién vigila o es vigilado, todo ello prefigura ciertamente movimientos, actividades y estructuras políticamente decisivos en su regulación de los actos del ver y de las arquitecturas –tanto técnicas como sociales– de la visualidad, y de ellos se siguen consecuencias directas para la propia cartografía política de nuestras *sociedades de control* –en las que la relación entre visualidad y poder reviste entonces la más alta importancia. (Brea, 2010: 121-122).

De esta forma, Brea lo que resalta es la cuestión macropolítica que implica el régimen de *hipervisión administrada*, nos devela cómo no es inocente que ante la potencialidad de democratización de la tecnología solo tengamos acceso a un tipo de visualidad determinada, la cual responde a un régimen político que esta enraizado en el capitalismo. Así los procesos de subjetivación que germinan son aquellos que tienen que ver con el consumismo y el control en las sociedades bajo la falsa sensación de libertad y acceso que el Internet, principalmente, provee.

Los autores revisados en relación a los regímenes escópicos, muestran cómo dichos regímenes se encuentran en directa correlación con el momento y contexto histórico del que surgen, identificando a su vez el que resulta ser el hegemónico. Si bien es cierto, que estos regímenes nos ayudan a reflexionar sobre las prácticas cotidianas y relaciones de poder que se conectan para generar una visualidad dominante. Es necesario, profundizar aún más en la propuesta de Brea (2010) sobre la *hipervisión administrada*, pues considero orienta de forma precisa por dónde van las prácticas que distintos sectores de poder utilizan para administrar las imágenes y sus procesos en la actualidad, configurando así un régimen escópico dominante.

Sin embargo, hablar de una administración de la visualidad, no termina por dimensionar el panorama hegemónico en el que nos encontramos inmersos. No se trata de entender, sólo,

cómo estas instituciones colaboran para mantener el *statu quo* sino cómo han logrado convencernos de que la visualidad espectacular y vacua es el único panorama posible, principalmente en los medios de comunicación masivos —justamente en el momento en el que más personas pueden acceder a la tecnología de producción, a una gran diversidad de obras audiovisuales o a procesos de enseñanza y realización autogestivos—, razón por la cual, propongo el término *Gobernanza Audiovisual*.³⁹

La gobernanza audiovisual no es otro régimen escópico hegemónico, sino una lógica política, económica, administrativa y sensorial que coopta la diversidad de prácticas visuales en la lógica del régimen neoliberal para crear el efecto de libertad tanto en los realizadores como en los espectadores, deviniendo así en subjetividades que legitiman el sistema “naturalmente democrático” de los procesos sociales y culturales en el neoliberalismo.

Esta gobernanza audiovisual, se gesta en un ambiente de despolitización, pues la política se ha tornado en un proceso administrativo o tecnocrático en el marco de una democracia representativa que difícilmente encarna los intereses de los ciudadanos, por el contrario, representa los objetivos del mercado a nivel global. De tal forma, que las decisiones tomadas sobre las poblaciones muchas veces son tomadas por agentes de otros países o instituciones mundiales.

En este panorama postpolítico, el ciudadano es un consumidor que más que contar con agencia para la práctica política, puede decidir por quién votar, pero, tal decisión no necesariamente representa una diferencia política o ideológica, sino elegir qué partido tomará las riendas de las decisiones económicas que serán casi las mismas independientemente de si es un partido de derecha o de izquierda.

Este panorama postpolítico que pareciera azotar a una buena parte del planeta, en el contexto mexicano está cambiando, pues la política institucional o gubernamental mexicana

³⁹ El término audiovisual que acompaña a la gobernanza, es porque el sonido juega un papel primordial en la imagen en movimiento, y considero que se encuentra en los mismos términos que el componente visual. No obstante, en esta tesis, el tema del sonido es un objetivo demasiado grande, por lo que la discusión sobre tal aspecto queda pendiente para futuros trabajos u otros investigadores.

transitó, como ya se mencionó, a un gobierno de “izquierda” con la mayoría de diputados y senadores de MORENA y AMLO como nuevo presidente del país. Esta reconfiguración del panorama político, ha creado gran expectativa en la sociedad mexicana, pues es la primera vez que un partido con tendencias de izquierda en la historia reciente logra llegar al gobierno.

Las muestras de gobernabilidad que ha dado el nuevo gobierno desde un inicio han sido contradictorias. Por un lado, pareciera dar signos de no apegarse a prácticas postpolíticas, más cercanas a la gerencia empresarial que a los asuntos públicos, AMLO tiene una fuerte narrativa en contra del neoliberalismo y está llevando a cabo acciones que fortalecen el papel del Estado en detrimento de la inversión privada, un ejemplo de esto es la cancelación del Nuevo Aeropuerto Internacional de México (NAIM) en Texcoco para construir el Aeropuerto Internacional de Santa Lucía, que estará a cargo del ejército y no de empresas privadas.⁴⁰ La bancada de MORENA aprobó bajar el sueldo a los funcionarios públicos, y las diputadas de ese partido plantean legislar en pro de la legalización del aborto en todo el país.⁴¹ Esta serie de acciones han detonado protestas que sólo evidencian más los privilegios de ciertos sectores como el caso de los magistrados que ninguna injusticia les había parecido tan grave como para protestar como el que les bajaran el sueldo.⁴²

No obstante, las acciones a nivel macroeconómico como la minería o la reforma energética pareciera que no serán afectadas.⁴³ Otro ejemplo, son los ya mencionados cambios constitucionales para la creación de una guardia nacional con tintes militares o el manejo de la crisis migratoria.⁴⁴ Ciertamente, a estas contradicciones en el actuar habrá que dar el beneficio de la duda, el nuevo gobierno lleva solamente 8 meses en funciones y ha dado resultados en cuestiones como la austeridad, el robo de combustibles o el apoyo a poblaciones vulnerables.

⁴⁰ Para mayor información revisar: <https://adnpolitico.com/presidencia/2018/12/20/el-ejercito-va-a-construir-el-nuevo-aeropuerto-en-santa-lucia-confirma-amlo>; <https://www.nacion321.com/gobierno/conocelo-santa-lucia-sera-el-nuevo-aeropuerto-que-tendra-mexico>

⁴¹ Para mayor información revisar: <https://www.animalpolitico.com/2018/09/ley-diputados-salario-presidente/>; <https://www.reporteindigo.com/reporte/diputadas-morena-presentaran-iniciativa-despenalizar-aborto-en-pais/>

⁴² Para mayor información revisar: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/12/11/el-poder-judicial-se-pronuncia-contra-baja-salarial-6438.html>

⁴³ Para mayor información revisar: <http://www.remamx.org/2018/09/comunicado-la-politica-minera-de-amlo-continuidad-incoherente/>; <https://www.reporteindigo.com/reporte/proxima-secretaria-energia-amlo-descarta-echar-reforma-energetica/>

⁴⁴ Para más información remitirse a las páginas 28-30.

Sin embargo, como advierte Rivera Cusicanqui (2018) para el caso boliviano, pero haciendo referencia al venezolano y el ecuatoriano también, habrá que tomar con reservas lo que estos gobiernos izquierdistas, socialistas y marxistas hacen, pues pareciera que están haciendo lo mismo que los gobiernos neoliberales de derecha y hasta mejor, en palabras de la autora,

están haciendo más de lo mismo, abrir las puertas al capitalismo depredador, antes centrado en los EE.UU., hoy de la mano de empresas chinas, rusas y brasileñas. Y lo están haciendo mejor, con mayor eficacia y voluntad de poder, con herramientas más sutiles y calibradas. Lo cual explica, dicho sea de paso, la profundidad y duración de nuestro letargo colectivo. (Rivera Cusicanqui, 2018: 98).

Ese letargo colectivo que indica Rivera Cusicanqui es necesario resaltar, pues si bien es cierto que la sociedad mexicana se manifiesta y exige acciones —de hecho, una buena parte de las reivindicaciones vienen de la propia gente que votó por AMLO, lo que parece resultado de la esperanza de transformación o cambio que ha logrado despertar en la sociedad—, habrá que estar atentos para ver si el que llegará López Obrador a la presidencia es resultado del proceso democrático del país o es parte de alguna estrategia de las élites para contener el enojo de la sociedad. De ahí que, ante las acciones progresistas, será necesario estar pendientes para dilucidar si son acciones realmente progresistas y en busca de justicia o si sólo son paliativos para mantener el letargo colectivo.

Retomando la discusión sobre la *gobernanza audiovisual*. La gobernanza para Berardi “es la sustitución de la democracia y de la voluntad por un sistema de técnicas automáticas que constriñen la realidad a un contexto lógico que no puede discutirse. Estabilidad financiera, competitividad, reducción de los costos laborales, aumento de la productividad” (2014: 33). Si se piensa la visualidad dominante como gobernanza en vez de como un régimen escópico hegemónico, entonces, la gobernanza audiovisual supondría: una visualidad que limita la imaginación y las formas de realización audiovisual para la generación de imágenes y narrativas que obedecen a criterios capitalistas, por lo que se reducen los modos de hacer de los realizadores y el trabajo intelectual del espectador, ya que este último, ha aprendido a ver bajo la lógica del consumo/gratificación.

Lo anterior, propicia un tipo de visualidad de fórmulas en la que las decisiones estéticas y narrativas, siguen criterios que se han propagado a partir de las instituciones de enseñanza, culturales o financieras, que suelen tener una sola visión y es la hegemónica globalizada en la cultura dominante occidental. Sin embargo, es difícil atribuir tales condicionantes que establece la gobernanza audiovisual a una entidad en específico o a una política determinada, por lo que termina pareciendo voluntad de los realizadores generar un sólo tipo de visualidad, pues estos han apropiado las formas de hacer de otros, así como los espectadores hemos internalizado las representaciones que se muestran de nosotros aunque haya una disonancia significativa. En el caso de la sociedad mexicana la pigmentocracia (Vargas, 2015)⁴⁵ de la televisión es abrumadora, nos hemos asumido como blancos con rasgos mestizos o europeos y esto es lo que vemos en la televisión. O como se señalaba en el caso de Guadalajara, la búsqueda es por el posicionamiento de museos con exposiciones de nivel internacional o una industria cinematográfica al estilo hollywoodense, antes que buscar una industria con características propias y que responda a las necesidades locales.

La *gobernanza audiovisual*, se gesta bajo las lógicas del capitalismo neoliberal y los valores que este pregonan, por tanto lo económico adquiere preponderancia en las tomas de decisiones que afectan a todos los sectores de la sociedad pues como sugiere Emmelhainz, el neoliberalismo es “una racionalidad de gobierno que disemina valores de mercado para construir lo humano” (2016 :18), de ahí que el consumo transnacional y globalizado sea el medio por el cual los individuos interiorizamos dicha racionalidad, la cual estructura nuevas formas de percepción, existencia y relación con los otros. En este proceso, las imágenes tienen un efecto primordial en la actualidad, pues se han convertido en parte constitutiva de las formas de relacionarnos a través de las nuevas tecnologías y las redes sociales y devienen en la desintegración de las formas de relacionamiento al desvincular la experiencia sensitiva de la convivencia, como se mencionó en el primer capítulo.

⁴⁵ La pigmentocracia se entiende como “el establecimiento de una relación entre poder y color de la piel (y otros rasgos fenotípicos) como legitimación del dominio de personas de piel blanca sobre personas de piel oscura ... como un sistema en el que las tonalidades de la piel son percibidas a partir de intervenciones sociales y culturales, así como vinculadas a un cierto nivel socioeconómico. En este sistema, la clase y la tonalidad de la piel, aunque no son lo mismo, funcionan como dispositivos de poder auto-reproducibles e interdependientes ... Analizar el sistema pigmentocrático en México nos permite hablar del racismo y el clasismo como dispositivos de poder de funcionamiento simultáneo, co-constitutivos e interdependientes.” (Vargas, 2015, recuperado de <https://horizontal.mx/mexico-la-pigmentocracia-perfecta/>).

Lipietz, también enfatiza el factor acumulativo y subjetivizante del neoliberalismo, el cual “se materializa en forma de normas, hábitos, leyes, redes de regulación que aseguran la unidad del proceso, es decir, la consistencia de los comportamientos individuales con el esquema de reproducción” (Lipietz en Trigo, 2008: 238). No obstante, para que la racionalidad o subjetividad neoliberal pueda establecerse no basta con los procesos económicos, de consumo o acumulativos, es necesario entender como estos procesos se vuelven o materializan en prácticas culturales o simbólicas que permiten interiorizar valores individualistas o prácticas de consumo, que terminan fragmentando la colectividad y la capacidad crítica de los sujetos. Basta ver cómo, cada vez más, la tecnología nos aísla en términos corporales del estar en colectivo, ahora se observa, se escucha, se platica o comenta en la soledad de un dispositivo tecnológico individual.

Es imposible pensar que los distintos procesos que estructuran la sociedad son independientes, pero la interacción que suponen, en el sistema neoliberal, se invisibiliza a través de la subjetivación e individualización. Pues como plantea Emmelhainz,

el mundo se da a la percepción a través de la distribución neoliberal de la realidad sensual, que es homogénea y diferenciada y constituida por flujos estéticos y afectivos que eluden definición y captura, pero que le dan forma. El capitalismo neoliberal esta intrínsecamente enraizado en la vida, en la sensibilidad y en la distribución de lo sensible (2016: 20).

Es decir, los sujetos construimos sentidos de vida a través de lo que consumimos de forma homogénea pero diferenciada, dependiendo ya no sólo de la clase social a la que se pertenezca sino de los gustos y prácticas culturales, los cuales representan estilos de vida a la vez. Como lo demuestra la vida de derechas, que propone Schwarzbock (2018), a partir de los valores capitalísticos. Estilo de vida, en la que el consumo deviene en la búsqueda del placer o satisfacción de los deseos individuales, por lo que lo político puede saciarse a través del consumo, la acumulación sin sentido, las experiencias banales y desconectadas de la corporalidad y la sociedad (Trigo, 2008; Emmelhainz, 2016; Schwarzbock, 2018; Berardi, 2017).

Es así como lo cultural adquiere un sentido político en el neoliberalismo, o sea, en el

sentido hegemónico e institucionalizado del término, conservación del *status quo* a través de la apariencia democrática de la libertad, desaparece lo colectivo pero se tiene la ilusión de participar desde las actitudes individuales. De ahí que, la responsabilidad ecológica individual, los valores cívicos en solitario o el activismo desde la computadora, instauren la ilusión de ser sujetos responsables o críticos políticamente hablando cuando en realidad es una desarticulación de la acción política colectiva.

Al igual que el neoliberalismo, la gobernanza audiovisual, genera procesos de subjetivación basados en la idea de libertad individual que en realidad son criterios para generar un tipo de visualidad que debe propiciar ganancias económicas, para garantizar su entrada en los circuitos preponderantes de distribución y consumo. Además de construir una visualidad despolitizada, o politizada de forma ilusoria en la que se cumple con las satisfacciones individuales de resistencia al sistema, sin buscar efectos transformadores en la realidad circundante.

Si hay una gobernanza audiovisual, es debido a que esta se encuentra estrechamente relacionada con el capital. Si para generar las ganancias económicas que el cine comercial necesita es ineludible crear un régimen escópico hegemónico que propicie subjetividades acríticas que obtengan gratificación en el consumo, como ya se mencionó, también se requiere no dejar espacio a otros regímenes escópicos que nos impulsen a cuestionar en diferentes sentidos el sistema neoliberal. Por tanto, las narrativas dominantes que esta gobernanza fomenta, se repiten una y otra vez, y son discursos que el neoliberalismo necesita para subsistir, en los que se exalta un estilo de vida consumista basado en los deseos; a la vez que nos mantiene apaciguados para ejercer la crítica, el reclamo de los derechos sociales o la libertad.

En términos estéticos o más bien formales, la gobernanza audiovisual sigue una lógica del desarrollo que tiene que ver con una mejor resolución de la imagen o efectos tecnológicos, por lo que la idea de progreso lineal siempre está presente en la gobernanza audiovisual. Así no es necesario cuestionar cómo el desarrollo económico y tecnológico afecta otras esferas de la vida como la ecología, la sociabilidad, la comunidad o condiciones como la inequidad o la explotación. Lo anterior a costa de un empobrecimiento de la cultura visual en general.

Se imponen discursos y estéticas conservadores del *statu quo*, al mismo tiempo, que se generan subjetividades dóciles, consumistas y acríticas. La gobernanza audiovisual, privatiza la visualidad alternativa con contenido crítico, relegándola a espacios de élite como museos, muestras o plataformas de distribución que requieren no sólo de recursos económicos sino intelectuales. Al igual que el capital en el banco funciona la visualidad; cuando hay ganancias son privadas, cuando hay pérdidas son socializadas. Es decir, cuando hay una visualidad genérica todos podemos acceder y observarla, pero cuando hay una visualidad crítica que cuestiona los sistemas de valores o propone otras formas de imaginar la realidad social, se reducen drásticamente las posibilidades de distribución y ganancia por lo que no es una visualidad que se impulse, se generan pérdidas en términos estéticos y narrativos para el ecosistema audiovisual en general, y no se masifica su distribución.

Sin embargo, para que en la gobernanza audiovisual se propicie, al igual que en los regímenes escópicos se necesita un complejo funcionamiento de las distintas dimensiones e instituciones que intervienen en la realización audiovisual, no es sólo la relación con el capital lo que propicia dicha gobernanza, “es algo más parecido a una atmósfera general que condiciona no solo la producción de la cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos.” (Fisher, 2016: 41). El énfasis aquí, es en cómo esta gobernanza audiovisual ha podido mantener y extender cada vez más su presencia en el mundo, de tal forma que ya no hablamos de un régimen escópico predominante en el mundo occidental, sino de una gobernanza audiovisual que, cada vez más, se impone como el único modelo a seguir.

El ejemplo más claro de cómo se va imponiendo la gobernanza audiovisual sería el cine hollywoodense que ha logrado permear con sus fórmulas a buena parte de la visualidad mundial. Pero el ejemplo más reciente, que además da una idea de la maleabilidad y capacidad de cooptación que tiene la gobernanza audiovisual es *Netflix*. *Netflix* al basarse en valores capitalísticos se apropia de los distintos regímenes escópicos dominantes de diversas regiones y supera la circulación a partir del modelo de difusión mundial que tiene. Toma en cuenta los aspectos contextuales locales por lo que genera contenido que le interesa a una región en

específico pues de ahí emana la narrativa, pero se conecta con los espectadores de otras latitudes a partir de los aspectos globales que el neoliberalismo ha implantado en las subjetividades capitalísticas.

La actualidad contextual, es una de las características con las que Netflix juega políticamente para implementar los mencionados valores capitalísticos y las ideologías que a estos le convengan. Un ejemplo para el caso mexicano son las recientes miniserias de sucesos políticos pasados como *Historia de un crimen COLOSIO* y *1994*. No es objeto de esta tesis, hacer un análisis visual de la gobernanza audiovisual, aunque fuera deseable, pero es imprescindible anotar, que al menos causa sospecha que justo en el momento en que arriba un gobierno con un discurso de izquierda a la presidencia de México y se desclasifican documentos sobre el magnicidio de un candidato priísta en el 25 aniversario luctuoso, Netflix, decide producir una serie para contar la historia oficial que ya sabemos sin utilizar la nueva información que pueda surgir de los documentos desclasificados,⁴⁶ como el mismo productor refiere.⁴⁷ En la narrativa de esta serie, el principal sospechoso es el expresidente Carlos Salina y el propio Partido Revolucionario Institucional, pero se apela a la nostalgia y especulación de construir a Colosio como el héroe truncado que no necesariamente fue.

Es extraño que en 25 años a nadie se le haya ocurrido hacer este tipo de revisiones audiovisuales sobre sucesos políticos y que justo en el momento en que se decide hacerlo sea en la coyuntura con un gobierno izquierdista entrante. No obstante, es interesante que el formato de esta miniserie sea de personajes políticos alrededor del mundo. Así, la gobernanza audiovisual justo como el neoliberalismo decide las fórmulas visuales de las naciones a través de empresas internacionales.

Entonces, la *gobernanza audiovisual* se articula directa y estrechamente con el poder

⁴⁶ Para mayor información sobre los documentos desclasificados, remitirse a:

<https://contralacorrupcion.mx/colosio/>

⁴⁷ El productor de dicha serie, Juan Uruchurtu, declaró lo siguiente: “Todos los mexicanos a los que nos tocó vivir el 23 de marzo de 1994 tenemos la imagen muy presente. Tiene todo para poderla revivir, tener una recapitulación de los hechos, de los veredictos, de lo que se ha publicado. Obviamente tiene cierta parte de ficción, pero no podemos ni es la idea el contar algo que no podemos, nos vamos a apegar a lo oficial y a lo que conoce todo el mundo, pero es fascinante cómo podemos explorar los personajes desde un lado actual” (Recuperado de: <https://www.cinepremiere.com.mx/netflix-prepara-serie-de-colosio.html>).

político institucional, esto invita a reflexionar, cómo se configura la visualidad cuando el régimen político dominante es de izquierda o de valores más cercanos a los que se esperaría que tuvieran las visualidades insurrectas.

No obstante lo abrumadora que pueda parecer la gobernanza audiovisual, la parálisis no es una opción. Me parece importante rescatar y trabajar por la cohabitabilidad o superposición de distintas visualidades bajo condiciones igualitarias en donde no haya un régimen escópico hegemónico tan apabullante o dominante propiamente. Así, se hace imprescindible, creer en las posibilidades que el audiovisual contemporáneo —como una práctica desterritorializada, rizomática, horizontal, transdisciplinaria, ambivalente, *ch'ixi*, capaz de crear significaciones críticas— tiene para provocar e impulsar otros futuros posibles. Por lo que propongo el término *Visualidades Insurrectas*, como un horizonte hacia el cual trasladarnos y se explica en el siguiente apartado.

Visualidades insurrectas como línea de fuga a la gobernanza audiovisual

Pequeña genealogía de la mirada descolonizadora

Desde una perspectiva crítica y de(s)colonial, se encuentran distintos teóricos que han señalado además de los ejercicios de poder que los estudiosos occidentales ubican las implicaciones que la colonización y la modernidad euro-norteamericana han significado tanto para las imágenes como para las sociedades colonizadas. Dando así la posibilidad de pensar en conceptualizaciones como: la colonialidad del ver (Barriendos, 2011), la telecolonialidad y su crítica decolonial desde los estudios visuales (León, 2012) y la propuesta descolonial de la sociología de la imagen (Rivera Cusicanqui, 2015).

Me interesa revisar el pensamiento de estos autores, ya que sus propuestas críticas no sólo tienen que ver con poner el dedo en la llaga hacia la violencia epistémica que la modernidad ha implantado en los distintos tipos de saberes de otras cosmovisiones, sino por la posibilidad de fuga que tales críticas representan para pensar sistemas y prácticas del arte, el cine, el documental o el video, desde parámetros propios que pueden implicar estrategias para reivindicar la visualidad que se genera desde otros lugares de enunciación, pero también como resistencia a las prácticas capitalistas y excluyentes que precarizan a los realizadores y a la visualidad en sí misma.

La colonialidad del ver que propone Barriendos (2011), evidencia cómo en la actualidad continua funcionando la lógica etnocéntrica que se gestó a partir de la inferiorización racial y epistémica de las poblaciones colonizadas, al caracterizarlos como salvajes no sólo discursivamente sino a partir de las imágenes que se gestaron y difundieron por medio de los viajeros de la colonia. De esta forma se instaura un régimen visual binario entre civilizados y salvajes, progreso o desarrollo, caos u orden, o monstruosidad contra normalidad, derivado de la inferiorización racial. Esta situación devino en una violencia epistémica en dónde nunca se cuestiona el lugar de enunciación del observador y el observado. Es por esto, que Barriendos propone que es ineludible establecer “un nuevo diálogo visual interepistémico para desmontar una racialización de este tipo” (2011: 21), pero también para develar el lugar de enunciación

desde el que se produce el conocimiento y el propio reconocimiento de otras visualidades y epistemologías.

El reconocer la colonialidad del ver “debe conducirnos hacia el ‘descubrimiento’ de paradigmas escópicos adyacentes, alternativos y contestatarios, inscritos —pero invisibilizados— por el desarrollo histórico de la modernidad/colonialidad.” (Barriendos, 2011: 25), además de la crítica a los regímenes visuales coloniales y a la violencia epistémica que conllevan. Por tanto, la perspectiva de una salida a la colonialidad del ver y la certeza de que hay otros regímenes visuales que no sólo escapan sino que resisten a estas formas de mirar racializadas desde el ejercicio del poder violento y racional que implica la lógica occidental, es una de las cuestiones que interesa rescatar para la propuesta de las visualidades insurrectas, pues estas últimas responden a otras lógicas de conocimiento, enunciación y rescate de saberes que tal vez retomen elementos de la visualidad hegemónica pero a la vez subvierten o le dan una vuelta de tuerca a su utilización.

En esta investigación, en consonancia con Barriendos, se busca encontrar un lugar de enunciación propio para las visualidades insurrectas, en otras palabras, el reconocimiento de que hay unas imágenes que no responden cabalmente a los parámetros de los géneros, disciplinas o campos establecidos y que se encuentran en constante aceptación-fricción-contradicción-subversión con los lineamientos de lo que debe ser la imagen y el lenguaje cinematográfico. Un ejemplo de esto es la constante utilización que hace Edgar Cobián de los logotipos de marcas o empresas neoliberales para crear un discurso crítico sobre la justicia en la era

contemporánea. La propuesta cinematográfica-escultural de Javier M. Rodríguez en dónde cuestiona el lenguaje cinematográfico desde el dispositivo en el que se proyecta. Así como, los

Javier M. Rodríguez trabaja con la imagen en movimiento y le interesa ampliar la experiencia cinematográfica del lenguaje cinematográfico. Estudia la proyección de la imagen en movimiento en objetos reales por lo que sus obras son proyecciones escultóricas que se alejan de la proyección en pantalla y de la lógica de la sala oscura. Considera su práctica muy cercana a la de los cineastas, pero al parecer éstos no estiman que su trabajo tenga mucha relación con lo que se hace en el cine.



A fold, a cut (ZK), 2018, Javier M. Rodríguez.

videos casi caseros que difunden los Yogurt Babes como parte de sus prácticas queer, en las que

Yogurt Babes es un colectivo queer conformado por Edrey Cortés, Vera Bernache, Cuaco Navarro y Miranda además de invitados o colaboradores ocasionales. A través de la articulación entre lo sexual, lo queer y el arte basan su trabajo en la performatividad del género y el sexo para cuestionar el heteropatriarcado y la transfobia. Está conformado por trabajadorxs sexuales y artistas de diferentes disciplinas, principalmente hacen performances que tienen que ver con su cotidianidad y pequeños cortos en video pero no trabajan sobre una sola línea. Se relacionan bastante con actividades o eventos académicos sobre sexualidad, además de galerías o espacios de arte propiamente.



Disco Smack, 2018, Yogurt Babes.

el glamur, la sexualidad y la fiesta no se restringe a los cuerpos que cumplen con los estándares de belleza hegemónicos sino para quien quiera. Los Yogurt Babes crean una estética desde los elementos más occidentales y banales pero tienen la capacidad de hacerlos transgresores al menos en el contexto tapatío.

En este sentido, se relacionan con lo que propone León (2012), al poner el acento en la articulación entre; la crítica colonial, el lugar de enunciación que sitúa histórica y geopolíticamente los saberes que la teoría decolonial precisa para liberarse de la teoría del arte y el cine occidental lo que posibilita estéticas y visualidades propias, y los medios, dispositivos e instituciones que fomentan la colonialidad del ver y poder. Lo anterior permite esbozar como no podemos universalizar la visualidad pues es precisamente en tal homogenización que se ejerce el poder colonial al excluir otras

visualidades, estéticas y narrativas de lo que es válido o legitimado.

La telecolonialidad, le permite a León establecer, como los dispositivos mediáticos y de poder difunden una visualidad con los preceptos coloniales pero de forma velada a través de la globalización y el mercado que cooptan hasta los conflictos culturales, por lo que la telecolonialidad:

trabaja sobre el control geopolítico de la alteridad a nivel global basado en la administración de imágenes a distancia... nos pone frente a una red de dispositivos mediáticos transnacionales que se basan en la explotación colonial de conocimientos, representaciones e imaginarios y que tienen como finalidad la reproducción de las jerarquías de clase, raciales, sexuales, de género, lingüísticas, espirituales y geográficas de la modernidad-colonialidad euro-norteamericana. (León, 2012: 118)

La telecolonialidad entonces, determina geopolíticamente quienes son los productores de los medios, la tecnología, el conocimiento y la cultura, y quienes son los que consumen y aplican tal producción, lo primero lo realiza el primer mundo y lo segundo nosotros *los países en desarrollo*. Entonces, sugiere León, esta distribución es la que permite una visualidad colonizada por la racionalidad euronorteamericana que perpetúa las distinciones e imposiciones entre centro y periferia.

La telecolonialidad ayuda a entender como la dominación que tenemos interiorizada en la actualidad es consecuencia de la violencia epistémica que ejerce el saber occidental, por lo que, se aplica el poder no sólo a partir de los medios de producción audiovisual o la colonización industrial sino a través de las instituciones educativas, disciplinares, culturales y tecnológicas que mantienen la colonización vigente. Por tanto es necesario desarrollar estrategias que nos permitan enunciarlos desde nuestras estéticas, éticas, lugares políticos, saberes e imágenes.

Si bien Barriendos (2011) y León (2012) nos brindan algunas pistas sobre cómo resistir a la colonialidad del ver o la telecolonialidad, la que nos brinda una propuesta teórica más completa que no necesariamente determinante, pues iría en contra del propio devenir que propone la autora para su trabajo, es Rivera Cusicanqui (2015) con la sociología de la imagen. Este tipo de sociología, se basa en una postura descolonial y tiene que ver con las inconsistencias que la autora detecta en el discurso o saber académico, así como con la potencialidad que la imagen tiene para detonar otras sensibilidades a través de los gestos o lo no dicho, por lo que:

la sociología de la imagen supone una desfamiliarización, una toma de distancia con lo archiconocido, con la inmediatez de la rutina y el hábito... observa aquello en lo que ya de hecho participa; la participación no es un instrumento al servicio de la observación sino su presupuesto, aunque se hace necesario problematizarla en su colonialismo/elitismo inconsciente.” (Rivera Cusicanqui, 2015: 21).

La problematización de la observación y la desfamiliarización que sugiere Rivera, tiene que ver con una descolonización de la mirada, la cual se aleja del lenguaje e incluye los demás sentidos corporales además del visual, así como la reactualización de la memoria, en dónde no sólo se toma en cuenta la teoría sino también la experiencia como forma constitutiva de dicha sociología de la imagen, por lo que la teoría sale del plano racional para expandirse y compenetrarse con la acción, la experiencia y la práctica.

Así la sociología de la imagen, sería “una práctica teórica, estética y ética que no reconozca fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política” (Rivera, 2015: 27). Este arte del hacer puede observarse nítidamente en las obras y prácticas que inspiran esta investigación. Alfredo González a partir de la reflexión conceptual y política arma narrativas visuales que intentan hacer justicia a proyectos de la localidad pero que no son tomados en cuenta por la narrativa oficial o dominante, sin embargo, él propone revalorizarlos pues son parte de la historia-experiencia que considera no deben quedar en el olvido. Miguel Mesa a partir del registro de la asfixia de una mosca cuestiona las licencias éticas y morales que se toman los creadores en el nombre del arte, asumiendo la paradoja que su acto conlleva en la realización de su crítica. Lirba Cano junto con *Cuerpos Parlantes*, desde un proyecto mucho más amplio que

Miguel Mesa es ingeniero en sistemas y músico, de ahí que gran parte de su trabajo tiene que ver la programación y lo sonoro, sin embargo, utiliza bastante la imagen en movimiento también. Lo anterior le ha permitido tener una práctica transdisciplinaria en la que sus búsquedas se relacionan con ver las interacciones entre las personas, la tecnología las distintas especies, la multitemporalidad en las imágenes.



¡Ah que las licencias!, 2015, Miguel Mesa.

la visualidad mezcla justamente todo lo que propone Rivera Cusicanqui para desde una práctica teórica, estética y ética reflexionar conceptual y políticamente para crear comunidad, lo anterior sin caer en el activismo militante sino en la resistencia teórica para criticar la avanzada neoliberal de los gobiernos locales.

Entonces la propuesta de Rivera, surge del reconocimiento de la problemática colonial,

pero propone la revalorización de las epistemes propias que permiten crear narrativas e imágenes propias dentro de un contexto situado que se rige bajo otras formas de entendimiento y dinámicas de acción que las de la teoría eurocentrada. Así, la mirada descolonizada nos sirve como una herramienta teórica para pensar la propuesta de las *visualidades insurrectas* que se propone en el siguiente apartado. Haciendo uso de la ambivalencia (León, 2009), la contradicción, incertidumbre de lo ch'ixi (Rivera 2015, 2018), la metáfora del rizoma (Deleuze y Guattari, 2016) y la multitemporalidad (Valencia, 2012), que reconozco como elementos constituyentes de las prácticas audiovisuales contemporáneas, es que se proponen las *visualidades insurrectas* con una forma de resistencia a la *gobernanza audiovisual*.

Visualidades insurrectas. Otras formas de lo visual

Las *visualidades insurrectas* aprovechan los avances tecnológicos, las prácticas desterritorializadas y autogestivas que han descubierto a partir de otras formas de realización, así como, las estéticas experimentales que posibilitan otro *sensorium*. De tal forma, que las *visualidades insurrectas* se enmarcan dentro de un enfoque descolonial en combinación con perspectivas teóricas occidentales como el aceleracionismo, en el que se busca:

preservar las conquistas del capitalismo tardío al tiempo que va más allá de lo que su sistema de valores, sus estructuras de control y sus patologías de masa permiten... la base material del neoliberalismo no necesita ser destruida, necesita ser redirigida hacia objetivos comunes. La infraestructura existente no es un escenario capitalista que deba ser demolido, sino una plataforma de lanzamiento hacia el postcapitalismo. (Williams y Srnicek en Avanesian y Reis, 2017: 39-41).

Sin embargo, para redireccionar la infraestructura neoliberal en conjunto con un enfoque descolonial, en el que se busque un lugar de enunciación a partir de los saberes propios provenientes de los contextos locales, es necesario que las *visualidades insurrectas*, se consoliden a partir de una ética en la que se cuestione la desigualdad, la violencia epistémica, así como las narrativas y la mirada hegemónica occidental, en la que se propongan otras formas de relacionarse desde la materialidad y el reconocimiento del otro ya no como otro sino como parte integrante. Así, lo que se crea no es una situación o relación ética sino una transformación en las formas de estar en comunidad y proceder ante los otros, asumiéndolos no como otros sino como sujetos liberados (Dussel, 1998).

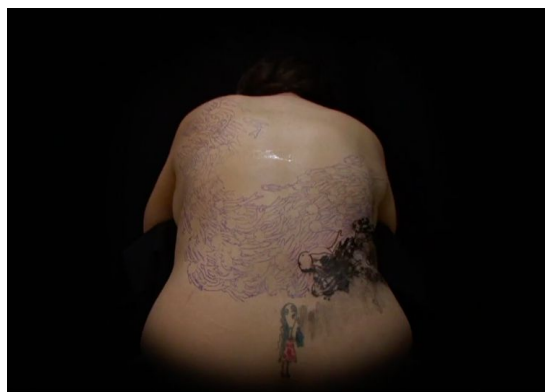
El que las *visualidades insurrectas* no busquen la novedad sino otras formas de sociabilidad y abordaje de las temáticas desde la singularización, no quiere decir que siguen fórmulas o dan por sentado que todo está hecho, exploran nuevas mezclas que propician imágenes que anticipan la insurrección; estética, discursiva, conceptual, política, económica o cultural. Lo que implica no negar la diversidad de saberes, sentimientos, gestos, lugares de enunciación, autonomías o tecnologías existentes que se han desarrollado hasta el momento y en distintos espacios geográficos, intelectuales, artísticos o cotidianos, por el contrario se construye una mezcla contradictoria en donde surge una nueva perspectiva de la combinación o

revoltura de herramientas y narrativas visuales desde un lugar de enunciación geopolíticamente situado, en dónde se reconocen los modos de hacer propios.

Por tanto, las visualidades insurrectas, definitivamente deben ser anticapitalistas, de tal forma, que reorganicen y propongan nuevas lógicas de colaboración, autogestión y distribución, que contribuyan a un acercamiento y diálogo con una mayor población. De ahí la necesidad de no precarizar al sujeto realizador, sino de cuestionar las lógicas del mercado a las que se someten los productores audiovisuales y sus obras. Esto, implica una agudeza crítica por parte de los realizadores para pensar en prácticas o estrategias que perturben no sólo en términos reflexivos el capitalismo sino en términos reales la cooptación por parte de los sistemas del arte, el cine o el documental de estas propuestas visuales insurrectas.

Un ejemplo de tal cooptación es lo que le sucedió a Dalia Huerta quién tiene toda su producción en Internet de forma abierta a excepción de un cortometraje que fue realizado con financiamiento del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), debido a los derechos de autor que conserva dicho instituto no le es posible dejar libremente tal cortometraje en Internet, lo que es bastante incoherente, pues el financiamiento recibido por los creadores proviene de los impuestos que pagamos los ciudadanos, por tanto, es algo que la sociedad debería poder ver.

Dalia Huerta Cano relaciona su trabajo más con el documental, el video ensayo y colaboraciones con otros artistas de los que ella hace pequeños documentales o registro de su trabajo. Se considera a sí misma artista, documentalista, cineasta, realizadora, directora, videasta, en realidad no le importa la categoría pero se nombra cineasta porque le parece que es más fácil de entender. Estudio comunicación y su formación en cine proviene de distintos cursos sueltos y diplomados que realizó en Guadalajara, en Baños (Cuba) y en Holanda, lo que le hace pensar que no tiene una escuela definida que le dé un estilo característico.



Carne que recuerda, 2009, Dalia Huerta.

A Cristian Franco le sucedió algo parecido con una galería privada. El proyecto Víctor Huerta⁴⁸ pensado originalmente para ser viralizado por Internet debido a que incitaba a una

⁴⁸ Un análisis más amplio y detallado de esta obra se puede revisar en las páginas 175-183.

supuesta guerrilla, fue quitado de la red debido a las restricciones que le impuso la galería con la que en ese momento trabajaba. Posteriormente, la obra solo fue vista en museos o galerías, imposibilitando la idea original del proyecto, y como se señalaba en la gobernanza audiovisual, restringiendo la visualidad crítica.

Por otro lado, *lo político* en las visualidades insurrectas se entiende en el sentido planteado por Rancière (1996, 2009, 2011) como ya se estableció, es decir, sobre la base de la búsqueda de la igualdad. Para este autor, la política surge del *desacuerdo* entre las partes y cuando estas pueden expresar en condición de igualdad la reestructuración o transformación de la situación social que implica el desacuerdo, lo que es especialmente relevante para encontrar alternativas que permitan otras realidades, pues aunque la crítica es importante para darnos cuenta de cómo el ejercicio del poder deriva en opresión de alguna de las partes, no es suficiente con ejercer la crítica, es necesario ir hacia la búsqueda de la transformación. En términos de Rancière, el camino sería la *subjetivación política*, la cual es la “capacidad de producir esos escenarios polémicos, esos escenarios paradójicos que hacen ver la contradicción de dos lógicas, al postular existencias que son al mismo tiempo inexistencias o inexistencias que son a la vez existencias.” (1996: 59). Así, la subjetivación política que propone Rancière a partir de *lo político* en combinación con el enfoque micropolítico que fomenta procesos de singularización tanto en las estrategias de realización como en la mirada de los espectadores, proponen alternativas a la realidad impuesta por el *statu quo*.

Las posibilidades de existencias alternativas, es algo que deben tener en cuenta las visualidades insurrectas si quieren contribuir a construir *lo político* desde las imágenes basadas en lo común y que permitan una repartición de lo sensible⁴⁹ distinta, en otras palabras, generar nuevas significaciones o interpretaciones que se alejan de las convenciones sociales y de las formas tradicionales de realizar, en condiciones de igualdad.

⁴⁹ El reparto de lo sensible es “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto.” (Rancière, 2009: 9).

Los procesos de singularización subjetivos que propician *lo político*, pueden devenir de la crisis, pues como señala Rivera Cusicanqui (2018), la crisis cuestiona el sentido común y el entendimiento que damos por el hecho de usar las mismas palabras: “lo que hace la crisis es quebrar esas seguridades, movernos el piso y obligarnos a pensar qué queremos decir con ellas” (p. 41). Y justo esto es lo que las visualidades insurrectas proponen, obligan a pensar, reflexionar, quebrar o reconfigurar en las imágenes en movimiento, los discursos oficiales, pero también los que están proponiendo las visualidades alternativas pues nada se da por concluido. He aquí la importancia de la discusión sobre la figura del *freelance* (Steyerl, 2016) y el cognitariado (Berardi, 2017), ya que no es posible desligar o aislar a los realizadores de las visualidades insurrectas de los contextos socioculturales que constituyen las ciudades mexicanas, pues aunque son diferenciadas, el país en general vive en una permanente crisis que aunque es un obstáculo también representa procesos de singularización subjetiva que nos permite imaginar desde las condiciones adversas formas de sobrevivencia particulares. Visualidades que muestran la realidad contemporánea pero no desde una perspectiva realista descriptiva sino desde un constante cuestionamiento, expansión y creación de las posibilidades materiales, conceptuales y de realización.

Por tanto, es ineludible que las visualidades insurrectas tengan una perspectiva crítica para entender cómo funciona la desigualdad —en los más diversos sentidos— en la construcción de las narrativas excluyentes y estigmatizadoras que alientan una actitud pasiva o apolítica, que finalmente es política pues toma postura en la perpetuación de la desigualdad. Pero también, para construir narrativas y prácticas emancipadoras con una perspectiva de futuro y acción tanto a nivel visual como discursivo.

Cuando se pone a discusión el futuro, tanto desde el tiempo lineal como desde las multitemporalidades que nos constituyen, aparece la capacidad de imaginación política para concebir otras formas posibles de interactuar y de construir comunidad que salgan de los parámetros actuales que propone el neoliberalismo. Tal imaginación política se relaciona con las posibilidades de acción que puede desatar imaginar otras posturas críticas.

Los realizadores audiovisuales nos dan una buena dosis de la imaginación radical en la

que se desarrolla la creación dentro de *lo político*, y en donde surgen situaciones impensables para las lógicas y reflexiones hegemónicas occidentales encontrando así otras formas de existir más cercanas a nuestras necesidades y vivencias. Proponen una gran variedad de formas de reflexionar, criticar e imaginar un futuro posible, que permite en el presente reconfigurar las concepciones sobre *lo político* y la capacidad de transformación de la realidad a través de la cultura visual contemporánea.

Por otro lado, las visualidades insurrectas tienen que ver tanto con el lugar geográfico desde el cual se generan, como con la revisión de privilegios que implica el lugar de enunciación desde donde se produce. Como ya se mencionó, varias de las obras pertenecientes al audiovisual contemporáneo, circulan en espacios que más bien son elitistas, ya sea por cuestiones económicas o intelectuales. Pero como señala Pérez (2015: 10), es necesario contar con una perspectiva de universalidad/singularidad, es decir, que sea universal para todos a la vez de singular, o sea, que no signifique lo mismo para todos, de tal forma que la diversidad de opinión no devenga en desigualdad sino en la búsqueda de lo común.

La multiplicidad que provocan los diversos modos de hacer y enfoques para tratar una misma temática, antes que ser contraproducentes para las visualidades insurrectas, articula conexiones que impulsan nuevas estructuras que pueden devenir en líneas de fuga o fisuras de la estructura hegemónica no sólo de la temática que se aborda sino en la visualidad misma. Es por esto, que las visualidades insurrectas se reconfiguran a sí mismas y se escabullen a la categorización pues el objetivo no es llegar a formas de realización que se conviertan en fórmulas de una visualidad determinada ni a temáticas que constriñan lo que se debe abordar en las visualidades insurrectas, sino a procesos de producción que busquen el gesto micropolítico, es decir, formas de realización que subviertan las narrativas e imaginarios dominantes por otras formas de existir, imaginar, trastocar o reconfigurar el lenguaje audiovisual, y en consecuencia activen subjetividades críticas y responsables con los otros así como con el entorno inmediato y global.

La cuestión aquí, es que no es posible seguir pensando estas líneas de fuga en términos de subculturas que cohabitan con un régimen escópico dominante, o sea, marginadas. Hay que

apostar por visualidades insurrectas directamente, es decir, por prácticas que se sientan incómodas siendo una subcultura pero que aprovechen la tecnología y los saberes desarrollados hasta el momento para su realización.

La propuesta no es derrocar la visualidad hegemónica para imponer otra dominante, actuar así contravendría con la propuesta epistemológica de las visualidades insurrectas, la idea es: contribuir a lograr sociedades en las que cohabiten tantos tipos de visualidades como sea posible para tener un mejor ecosistema audiovisual que no esté basado en la violencia epistémica occidental. Pugnar por un ecosistema en el que las obras basadas en las visualidades insurrectas no sean realizaciones relegadas a piezas raras, difíciles de entender y sin distribución. Por tanto, las visualidades insurrectas deben tener en cuenta: si los procesos que las construyen, las imágenes que generan y las narrativas que crean, contribuyen a la transformación de las sociedades a partir de la crítica y el cuestionamiento. En otras palabras, tener un propósito explícito por la constante radicalización del cuestionamiento a todos los sistemas de valores políticos, sociales, económicos, estéticos, cinematográficos, artísticos que constituyen las visualidades insurrectas, pues a partir del disputar las narrativas y los modos de hacer hegemónicos se propicia el gesto micropolítico.

Las visualidades insurrectas, como liberación o sublevación buscan “combinarse para producir sueños: sugestivos flashes de mundos radicalmente diferentes al orden social existente” (Fisher en Avanesian y Reis, 2017: 156), y lo llevan a cabo por medio de la imaginación política contextualizada radicalmente y en relación a un contexto global, es decir, miradas experimentales y modos de hacer alternativos que interpelen a los espectadores y propongan una libertad estética sensorial que permita una nueva imaginación política para devenir sujetos pensantes, sensibles, plurales y críticos a la vez. Las visualidades insurrectas son herramientas de liberación social. De ahí surge, la importancia de pensar en lo colectivo no sólo para la realización sino para la distribución y consumo también. El que estas visualidades puedan ser difundidas y consumidas por el mayor número posible de personas, se relaciona con el cuestionamiento radical al *status quo* por lo que su aporte al pensamiento crítico debe ser lo más accesible posible.

CAPÍTULO III

CONSTELACIONES TRANSLÚCIDAS, MODELO PARA ARMAR

Introducción

Las visualidades insurrectas que se investigan en esta tesis, son una práctica en constante movimiento, expansión, transformación y contradicción, por lo que el objetivo de esta disertación no es generar un manual de instrucciones sobre cómo deben realizarse, categorizarse o estudiarse las visualidades insurrectas, pues esto contravendría su carácter plural y la postura teórico-epistemológica de la que surgen, además, implicaría un desdibujamiento del carácter o gesto micropolítico que cada obra aporta desde su singularidad en pos de una estandarización de la insurrección.

Lo que caracteriza a las visualidades insurrectas, es el tratamiento que hacen de las temáticas que exponen y que se articula con un abordaje desde *lo político* o la búsqueda del gesto micropolítico. De tal tratamiento deviene una segunda particularidad, que se vincula con plantear otras formas de relacionarnos ya sea con los objetos, las situaciones o las personas, por tanto plantea otras formas de existencia.

En este capítulo, se propone una metodología de análisis audiovisual que dé cuenta de la singularidad que dicha visualidad posee. Aunque se acepta que surgirán categorías derivadas del análisis visual y narrativo, la intención no es encasillar determinantemente a las imágenes o a las obras como insurrectas por siempre, sino dar cuenta de cómo en este momento y contexto histórico aportan un gesto micropolítico para pensar otras narrativas en las que *lo político* cuestiona el presente para resignificarlo e imaginar otras formas de futuro y existencia.

La no determinación no quiere decir que todo vale, se articula con la consciencia de que hay multiplicidad de temporalidades y significaciones que proponen las visualidades insurrectas, pero también, con las interpretaciones que hace quien mira las obras desde su particular estar en el mundo. Así, estas obras quizá en un futuro o desde otras perspectivas podrán ser interpretadas de formas muy distintas pues las constelaciones translúcidas no buscan

establecer verdades universales permanentes sino formas de entender la sensibilidad estética que origine maneras de vivir más deseables.

Entonces, en este capítulo, se describe el trabajo de campo así como la entrevista semiestructurada que se llevó a cabo con los realizadores en un primer momento, posteriormente se plantea la estrategia metodológica que se configuró a partir de los conceptos de; la escucha de Borzacciello (2016), la estrategia translúcida de Barcenilla (2016) y el abordaje singular y micropolítico que propone Draper (2018). Además, la imagen de constelación permitió entender ya no sólo en términos discursivos sino visuales las interrelaciones de *lo político* en las narrativas que plantean las visualidades insurrectas. La mezcla de los conceptos anteriores devino en lo que llamo constelación translúcida como una estrategia para el análisis audiovisual contextualizado.

Trabajo de campo

En un primer momento realicé trabajo de campo exploratorio en Tijuana con el fin de reconectarme con realizadores que ya conocía en dicha ciudad y averiguar sobre nuevos realizadores a los que no conocía. Además, pretendía constatar si lo que estaba pensando sobre las imágenes tenía resonancia con los realizadores, no quería llegar con un argumento teórico sólido que no tuviera relación alguna con las prácticas o reflexiones que los creadores estaban planteando. Considero imprescindible que el análisis realizado dentro del marco de una investigación académica no se encuentre desfasado de la perspectiva de los sujetos con los que se colabora en la investigación del fenómeno social, pues esto además de contextualizar el fenómeno, en este caso, imágenes y narrativas disidentes o contrahegemónicas, permite entender el lugar de enunciación desde el que los sujetos se expresan y posicionan. De ahí la necesidad de hablar con los realizadores.

En dicho trabajo de campo exploratorio, encontré que sí había cierta resonancia con los sencillos planteamientos que les alcanzaba a describir con las primeras ideas generales que tenía. También, que el panorama de realizadores es muchísimo más amplio de lo que cualquier investigador en solitario con tiempo limitado puede mapear.

De carácter cualitativo, surgió que debía enfocar la atención en realizadores que tenían una práctica audiovisual establecida, pues la trayectoria continúa de estos creadores es lo que les ha permitido profundizar en sus propuestas y exploraciones que disputan los discursos dominantes y/o las formas de realizar, así como, en la elaboración de imágenes y narrativas que cuestionan el *status quo* y contribuyen en la conformación de subjetividades alternativas, disidentes o insurrectas en el mejor de los casos. Este último hallazgo, determinó la selección de realizadores que entrevisté en el trabajo de campo en forma, aunque también algunos de los entrevistados están más relacionados con la gestión o espacios dedicados a la proyección de cine, aspecto del que me percaté en las entrevistas propiamente.

En la ciudad de Tijuana entrevisté a 11 realizadores Abraham Ávila, Adriana Trujillo, Alfredo González Reynoso, Ana Andrade, Jesús Guerra, Jofras (Jorge Francisco Sánchez), Mael

Vizcarra, Marisa Raygosa, Ricardo Silva, Sergio Brown y Yadira Gutiérrez, también entrevisté a Carlos Matsuo en la ciudad de Guadalajara pero él en ese momento lo consideré más como integrante de la escena audiovisual tijuanense. En la actualidad, me parece que se convertirá en uno de los eslabones entre ambas escenas, en conjunto con Cristian Franco y Abraham Ávila, pues están empezando a colaborar en un proyecto audiovisual los tres.

Llegué con estos realizadores, porque conocía su trabajo o porque alguien más me habló de ellos, es importante anotar, que ninguno es considerado únicamente en la categoría de cineasta propiamente. Por consiguiente, a pesar de que los cineastas también eran referidos, decidí no trabajar con realizadores u obras que se enmarcaran dentro de una forma de realización específica o disciplinar. Me interesaban obras que si no se autoadscribían como transdisciplinares o transgresoras en alguna dimensión de la realización audiovisual, por lo menos no se sintieran incómodas si alguien externo las conceptualiza de tal forma. Por tanto, el criterio de selección para acercarme a los realizadores fue un poco de manera intuitiva, de la misma forma en que se fue gestando la duda política.

Había una serie de creadores que en las narrativas visuales que generaban me hacían cuestionarme o entender de formas distintas o inesperadas las temáticas y las imágenes en pantalla, por lo que deducía que estos creadores se posicionaban desde un lugar de enunciación diferente que justamente en las entrevistas y en los análisis visuales de las obras es perceptible.

Carlos Matsuo hace obras que transitan por distintos géneros como el documental, videos experimentales y la mezclas que se pueden hacer con estos. Prefiere llamarse a sí mismo realizador pues le parece que la distinción entre documental y película o ficción no debería existir, por un lado por los prejuicios que carga el documental como un género didáctico y aburrido, y por otro, porque un realizador no se encasilla en una sola manera de producir visualmente como lo hace una persona que decide autoadscribirse a la categoría de documentalista.



Librenme de esto.

Violentao, 2013, Carlos Matsuo.



Basura, 2013, Carlos Matsuo.

Obviamente, siempre quedarán fuera muchos proyectos interesantes y pertinentes para una investigación como la que se plantea aquí, pero como ya se mencionó, es imposible abarcar la totalidad de la escena audiovisual de cualquier ciudad.

Jofras (Jorge Francisco Sánchez), es diseñador gráfico y se dedicó a la fotografía documental/etnográfica del graffiti por 10 años. Esta práctica le hizo pensar que había cuestiones que necesitaba entender de forma más profunda por lo que estudió una maestría en Estudios Socioculturales y un doctorado en Ciencias Sociales. Actualmente tiene una práctica artística que combina con la investigación y la academia, por lo que se considera que esta en el entremedio de estas dos prácticas.



Cañadas en resistencia, 2017, Jofras.

En Guadalajara entrevisté a 6 creadores, Cristian Franco, Dalia Huerta, Edgar Cobián, Javier M. Rodríguez, Miguel Mesa y Rita Basulto. Así como, dos proyectos colectivos, uno fue Cuerpos Parlantes del cual hablé con Lirba Cano, el segundo fue Yogurt Babes, de este colectivo platicué con sus cuatro integrantes que son Cuaco Navarro, Edrey Cortes, Miranda y Vera Bernache. También, en Guadalajara tuve una platica con Diego Zavala en su papel de investigador sobre la escena audiovisual tapatía, me aclaró

bastante sobre el documental tapatío principalmente, y me ayudo a entender los inicios de la producción audiovisual en Guadalajara,⁵⁰ tema interesante y pendiente de investigar con mayor profundidad en esta ciudad.

La disparidad en los números de las entrevistas, tiene que ver en parte porque tuve más tiempo para realizar trabajo de campo en Tijuana puesto que me encontraba en la parte inicial del tiempo que el doctorado tiene designado para la investigación y escritura de tesis. En Guadalajara además del trabajo de campo me encontraba en proceso de escritura y debía

⁵⁰ Una buena parte de lo que me explicó Diego Zavala, se empata con el panorama descrito en el catalogo *Asimétrica* (Instituto Cultural Cabañas, 2008) y la tesis de Matute, P. (2016). En el apartado *Guadalajara, Guadalajaraaaaa... 🎵🎵🎵* del capítulo I, en donde se puede encontrar un poco de esta información.

entregar avances de tesis.⁵¹ Además, irónicamente me encontraba más relacionada con la escena audiovisual tijuanaense debido a mi investigación pasada que en Guadalajara mi ciudad de origen. No obstante, en ambas ciudades los realizadores que me concedieron entrevistas y pasaron su material audiovisual fueron igual de accesibles, amables y generosos al brindarme su tiempo y abrirme las puertas de sus lugares de trabajo o residencia.

Otro factor que considero influyó en el número de entrevistados, es que en Tijuana aunque es una ciudad que cuenta con 1'641,570 habitantes,⁵² la escena cultural pareciera más pequeña por lo menos en lo que se refiere a la realización audiovisual con un poco más de trayectoria, razón que facilita contactar a los sujetos y que se refieran tanto entre los conocidos como con personas que no son tan cercanas. Por su parte en Guadalajara, se abre el panorama bastante por lo que se refieren más entre los artistas que trabajan cosas similares o se conocen directamente, hay una buena parte de realizadores que son referidos por ser reconocidos por su trabajo cinematográfico o documental, pero justo personas que se adentraran o se sintieran bastante cómodos en una de estas dos últimas categorías no era lo que se buscaba en esta investigación. Por lo que el trabajo experimental con la imagen en movimiento es retomado más bien por realizadores que se consideran a sí mismos artistas, y esto reduce el panorama.

Por otro lado, esta es una investigación cualitativa que aunque no parezca tan amplia la muestra, entrevistar a 19 proyectos, además de un estudio en el documental, implica bastante trabajo para el tiempo reducido de una investigación doctoral que debe ser realizada en un año

Marisa Raygoza estudio negocios pero desde siempre dibujo y posteriormente incursionó en la pintura. Nunca ejerció la carrera de negocios por lo que decidió estudiar Artes Plásticas en la UABC, en donde se le abrió otra gama de técnicas posibles para su trabajo. Le interesan técnicas que requieren mucha paciencia que implican la suma de pequeñas acciones e ir siguiendo ritmos que en conjunto hacen un todo tales como el bordado o la animación.



Trayectoria de una lagrima, 2014, Marisa Raygoza.

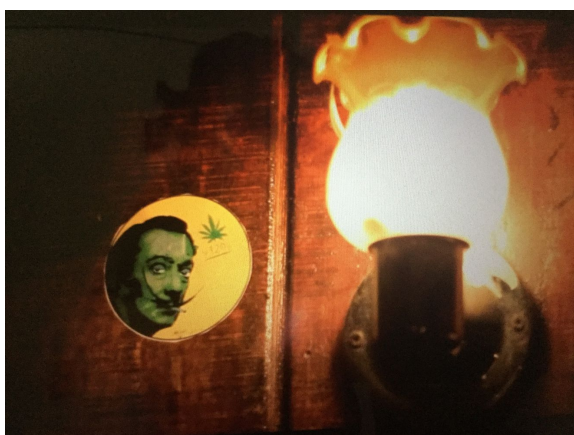
⁵¹ En este sentido, quizá es importante plantear la pertinencia de esta nueva modalidad de doctorados de tres años, realmente ¿es tiempo suficiente para alcanzar la profundidad que una investigación doctoral requiere, además, en una modalidad escolarizada en la que la mitad del tiempo hay clases? Lo pongo porque justo en esta investigación ha surgido como la prisa no es favorecedora del pensamiento complejo sino de la perpetuación del *status quo*.

⁵² Según el censo del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) del año 2015.

y medio, lo que implica parar rápidamente. Por tanto el corte de las entrevistas fue, por un lado, porque los proyectos que se proponían por parte de los entrevistados a mi criterio encajaban más en una disciplina específica y no presentaban un enfoque transdisciplinario como la mayoría de los proyectos que se entrevistaron, y por otro lado, porque había un tiempo limitado para hacer trabajo de campo, el cual fue aproximadamente de tres meses en cada ciudad.

En el caso de Tijuana fue más fácil regresar a hacer entrevistas que estaban pactadas pero no se llevaron a cabo en el tiempo designado para el trabajo de campo. Tal fue el caso de Adriana Trujillo y Ana Andrade, ellas fueron las dos últimas entrevistas y las realicé en noviembre de 2018. Si lleve a cabo estas entrevistas tanto tiempo después fue debido a que el trabajo audiovisual de ambas me parece muy interesante e innovador, pero también como una estrategia para visibilizar el trabajo del mayor número posible de mujeres, porque pareciera que

Yadira Gutiérrez se interesa por preservar la historia cinematográfica de Tijuana. Se ha desempeñado como gestora, realizadora e incursionó como investigadora con un estudio sobre el primer cine de Tijuana. Estudio fotografía a la par de la carrera de derecho y quizá por eso le cuesta trabajo definirse, considera que no puede ser algo específico porque hace varias cosas, en las que le gustaría mezclar las leyes, la fotografía, el video y el archivo. Finalmente se describió como “realizadora de lo que tú le quieras poner: de proyectos, de audiovisual, de talleres” (Entrevista, 02 febrero de 2018).



Del Zacas no me sacas, 2014, Yadira Gutiérrez.

la invisibilización del trabajo de las mujeres y por ende de nuestro punto de vista, en consonancia con la sociedad patriarcal, también se da en el ámbito de la realización audiovisual. De hecho, con Ana, no fue posible hacer la entrevista en el momento que yo tenía designado por que ella acababa de parir a su hija Yatzil, fui a conocer a su hija pero no hicimos la entrevista porque ambas estábamos conscientes que ese momento de su vida implicaba un gran cambio, pero justamente esta es una de las razones por las que las mujeres perdemos oportunidades laborales y me parecía importante no abonar a este tipo de prácticas.

Las entrevistas se realizaron en una o dos sesiones principalmente y la duración promedio fue de tres horas, hubo

excepciones por lo que tengo una entrevista de dos horas y otra de cinco. Los encuentros fueron en cafes, en estudios o en las casas de los creadores. Con algunos realizadores además de la entrevista tuvimos sesiones de visionado de algunas de sus obras. La gran mayoría me pasó ligas en Internet para tener acceso a las obras o las obras directamente en un dispositivo USB, en el entendido que son para mi uso académico. Lo anterior sucedió tanto en Tijuana como en Guadalajara.

Con varios de los realizadores de ambas ciudades, además de las entrevistas nos encontramos en diversos eventos ya fueran actividades relacionadas con el trabajo de los creadores o en pláticas y/o eventos culturales de otras temáticas, esto permitió estrechar y configurar otro tipo de relación que no se restringe a la de colaboradores en un proceso de investigación. Dichos acercamientos además de propiciar una relación de amistad también posibilitaron continuar las reflexiones compartidas fuera del formato formal de entrevista y grabación de audio.

Si la trayectoria de los realizadores fue determinante para decidir incluirlos en la investigación, fue por las temáticas que me interesaba reflexionar en conjunto, tales como: la conformación de una metodología propia o temas transversales como la cultura visual, *lo político* y lo teórico, que son temáticas que no surgen de la realización de una obra sino a partir de la profundización en la creación audiovisual. La entrevista semiestructurada se conformó de los siguientes ejes:

- I. *Autoadscripción*. La autoadscripción, permite reflexionar sobre el lugar de enunciación que los realizadores tienen ante los distintos campos disciplinares, géneros, modos de hacer, lenguaje cinematográfico, estéticas o temáticas que deciden abordar. Por lo que, ante la imposibilidad de catalogar a los realizadores en una categoría (documentalistas, cineastas, artistas, videastas) decidí que era mejor indagar como ellos identificaban su práctica o se sentían más cómodos con una denominación específica o varias.
- II. *Metodología de realización audiovisual*. En el trabajo de campo exploratorio me percaté que realizadores que cuentan con una trayectoria más prolongada o con un trabajo

continúo de varios años, reflexionan sobre su trabajo no sólo en términos de la materialidad o la presentación de la obra sino en formas de hacer propias en las que articulan planteamientos narrativos y discursivos en concordancia con la visualidad que proponen. De esta forma, las metodologías que inventan los realizadores dan pistas sobre cómo piensan y producen las imágenes pero también de hacia dónde quieren llevar la experiencia estética, por lo que, en las metodologías de realización audiovisual se relacionan todos los componentes que constituyen las imágenes y no sólo el visual.

- III. *Articulación con la cultura visual.* En este eje, dado que el objeto de estudio es el audiovisual contemporáneo pensado desde una perspectiva expandida en la que se mezclan y/o contraponen géneros cinematográficos, artísticos y campos disciplinares. Es claro que desde posturas en las que se plantean otras experiencias estéticas y políticas, los realizadores entablan un diálogo más amplio con la visualidad y los aspectos formales de las imágenes, que no sólo se relacionan con los cánones de la visualidad legitimada ya sea por las disciplinas o los medios.

Esta articulación es la que permite que desde otros lugares de enunciación sean planteadas imágenes, narrativas, representaciones o discursividades que se vinculan con la cotidianidad, el contexto y momento contemporáneo, pero a la vez con lo nacional e internacional. Es decir, se trata de imágenes que pueden remitir a cuestiones contextuales muy locales y cotidianas al mismo tiempo que a imágenes y herramientas de otras latitudes o de carácter internacional y cosmopolita desde un lugar de enunciación bien específico. Por tanto, era importante explorar cuáles son las influencias o la visualidad que constituye a los realizadores para generar un diálogo con las imágenes y temáticas que abordan.

- IV. *Vinculación con la teoría.* La mayoría de los realizadores que colaboraron conmigo para esta investigación provienen de clases medias estudiadas. Todos los realizadores a excepción de dos cuentan con educación universitaria, algunos tienen maestría y los menos doctorado, hay sus excepciones tanto en educación como en clase social. Pero en términos generales, los estudios superiores implican que las charlas con ellos eran más horizontales y no eran desde una relación jerárquica en la que el investigador es

especialista o se encuentra legitimado por la academia universitaria para emitir la opinión ilustrada. Lo anterior, sin dejar de reconocer que siempre hay ejercicios de poder en todo contacto en estos casos dicha relación iba en ambos sentidos.

Lo teórico, implica un fuerte vínculo con diversas conceptualizaciones o enfoques teóricos sobre las imágenes que utilizan los realizadores en sus obras audiovisuales, en las que hay un diálogo entre las imágenes, los conceptos y el lenguaje cinematográfico. Asimismo, lo teórico sirve para reflexionar y escribir sobre visualidad desde su formación.

- V. *Concepciones sobre lo político.* Dado que *lo político* es primordial en esta disertación, uno de los ejes obligados para hablar con los realizadores era este. En este eje, decidí hacer preguntas muy simples y escuetas con el fin de sesgar lo menos posible las respuestas, dichas preguntas eran: ¿cómo entiendes *lo político*? y ¿qué papel juega *lo político* en tus obras? Lo cual tampoco es tan fácil de reducir pues durante todas las entrevistas todos los temas surgían, desaparecían y volvían a brotar continuamente, por lo que no es que las entrevistas tuvieran un desarrollo lineal sino que había temas que surgían espontáneamente y otros que sí era necesario plantearlos directamente.
- VI. *Aproximaciones a la realidad.* Este eje surgió porque dos de las tres primeras entrevistas que realicé fueron con documentalistas, y dado que el tratamiento de la realidad es una discusión bastante fuerte en el documental se planteó la cuestión de la realidad de forma orgánica. No obstante, decidí hacer la pregunta a todos los creadores para poder contar con la misma información, tal decisión fue un acierto pues todos los realizadores aunque no trabajen directamente con la realidad tienen claro que de ahí parte su trabajo de alguna u otra forma, aunque no sea un documental que pretenda representar o hacer explícito el vínculo con la realidad, sí hay una articulación directa con el contexto y momento contemporáneo, por lo que las obras dan cuenta de la realidad que viven los realizadores.
- VII. *Relación con las instituciones públicas o privadas y el financiamiento.* Este eje fue planteado para indagar cómo los realizadores financian y difunden su obra, así como,

para tener un panorama más amplio sobre la configuración de los distintos campos de creación en los que se mueven los realizadores del audiovisual contemporáneo. Investigar sobre estas relaciones y consideraciones permite a su vez reflexionar sobre las relaciones de poder que se forjan entre los realizadores y los distintos espacios de difusión o entidades de financiamiento.

Asimismo, indagar cómo se busca financiamiento se relaciona con el tipo de alianzas que los realizadores están dispuestos a establecer, así como con las condiciones que a lo largo de su trayectoria han aprendido a negociar. Por tanto, tiene que ver con un posicionamiento en el que se dispone un tipo de relación con los campos disciplinarios en los que se insertan.

VIII. *Conocimiento sobre la escena audiovisual local.* En esta línea de abordaje se pretendía ampliar la cartografía sobre los realizadores audiovisuales, sin embargo, no fue muy fructífero pues al final hay ciertos circuitos o grupos a los que pertenecen los realizadores y por lo general se refieren entre ellos mismos. En cuanto a los realizadores más jóvenes algunas veces sí eran referidos, sin embargo, como ya se estableció, al delimitar el universo de colaboradores a realizadores que ya tuvieran cierta trayectoria que les permitiera reflexionar sobre su propio trabajo en perspectiva y ver cómo han construido sus propias metodologías y preocupaciones audiovisuales y narrativas, no fue muy fructífera esta pregunta. Pero, sirvió para denotar las relaciones de poder que se ejercen entre los propios realizadores y otros actores de la escena cultural.

Estrategia metodológica

Respecto a la estrategia metodológica propiamente, propongo una en la que a través de la articulación entre la escucha planteada por Borzacciello (2016), la estrategia translúcida de Barcenilla (2016) y el acercamiento singular al gesto micropolítico desde la noción de constelación que sugiere Draper (2018), sea posible establecer un método de análisis audiovisual contextual que no se limite a las imágenes. Un análisis en donde los elementos formales de la imagen no son lo único que nos brindará la significación de las narrativas visuales en pantalla, sino la relación entre las imágenes, las narrativas y los contextos de producción y recepción.

La *escucha* que propone Borzacciello (2016) para la conformación de archivos feministas, plantea cómo pensar otros usos metodológicos para herramientas altamente utilizadas como la entrevista. La autora, en vez de pensar en términos de entrevista nos habla de la escucha y cómo sería posible convertir la escucha inmaterial en un archivo, para lograrlo brinda algunos elementos a considerar como las repeticiones, los detalles, los expedientes, el silencio y el límite. En el caso de esta investigación, propongo que estos elementos no sólo sirvan para la escucha sino para el análisis visual, tales elementos consisten en lo siguiente:

- *Las repeticiones*, propone estudiarlas como mecanismos que investigan y descubren articulaciones complejas de las formas de mapear el territorio, más que pensarlas como un punto de saturación o cómo una homologación (Borzacciello, 2016: 353).
- *Los detalles*, para tenerlos en cuenta, no perderlos, resignificarlos, de tal forma que estos lleven a pensar en la anomalía y en la norma en lo que cambia su situación de objeto o lugar por una cualidad existencial, pero también sirven, los detalles, para entender el funcionamiento y la maquinaria del poder (p. 354-356). Entonces, la propuesta de Borzacciello es pensar y utilizar los detalles políticamente (p. 357).

Seguir los detalles, en esta investigación, se relaciona con la posibilidad de entender el funcionamiento del poder que sería la gobernanza audiovisual, así como, con poner atención a los detalles que nos llevan a la singularidad que hace que las obras audiovisuales sean insurrectas. Cómo algunas narrativas e imágenes pueden trascender su forma para entablar una relación política cuestionando la normalidad, es lo que los detalles permiten entender.

- *Los expedientes*, al estar hablando de archivos feministas que se relacionan con violencia e impunidad, Borzacciello (2016), pone énfasis no sólo en los expedientes oficiales sino en los que conforman las organizaciones no gubernamentales o la sociedad civil. En el caso de las visualidades insurrectas tales expedientes son las propias obras audiovisuales que conforman los archivos de la visualidades que no entran en el archivo de la gobernanza audiovisual.
- *El silencio y el límite*, este punto tiene que ver con respetar que es lo que debe quedar tanto dentro como fuera del archivo, pues de lo contrario se pierde la complejidad en pos de la extensión y el escrutinio de tal complejidad es parte de la utilización política que sugiere la autora.

En el caso de esta tesis, el silencio y el límite, ayudan a acotar qué de todo lo recabado entra al análisis y qué no. La delimitación, no tiene que ver con una jerarquización de la información en términos de qué es más valioso o no, sino en términos de acotar una muestra visual de las obras que permitan abonar a la conceptualización de las visualidades insurrectas en la complejidad y singularización que las constituye.

La escucha, entonces, no es sólo una entrevista empática y/o reflexiva, sino una forma de sistematizar lo inmaterial que deviene en un archivo. En el caso de la visualidad crítica que se estudia aquí, la propuesta de Borzacciello, ayuda a pensar la articulación entre las entrevistas realizadas en trabajo de campo y lo que simbolizan y/o significan las imágenes que los realizadores crean, dicha articulación en relación con la muestra, refleja los mecanismos y el

orden que utiliza el investigador a la par de las omisiones y las pérdidas (Borzacciello, 2016: 361). Así, parte importante de las herramientas de la escucha que nos propone la autora, es el proceso político y el lugar de enunciación que el investigador denota en el corpus de la muestra que conforma.

Además, herramientas como el mapeo, la resignificación de la norma, la anomalía o la utilización política que la información recabada guarda sobre el funcionamiento de los procesos sociales, ayuda a sistematizar y establecer cuáles serán las repeticiones, los detalles y las obras que configuran la significación de las visualidades insurrectas.

Por otra parte, la *estrategia translúcida* que propone Barcenilla (2016), en dónde la visibilización y la ocultación se utiliza para esquivar y proteger a los personajes en pantalla de la posibilidad de control (p. 491) pero también para sugerir “entramados secretos a los que no podemos acceder” (p. 498) entre las imágenes en pantalla y las mentales que nos detonan, se relaciona con las visualidades insurrectas pues estas al no seguir patrones establecidos para su conformación dejan bastantes elementos translúcidos en las imágenes que presentan.

La importancia del planteamiento de Barcenilla (2016), se relaciona con detectar la visibilidad y el control que la translucidez permite en dos niveles: *el aparecer de lo invisible, y exponer: ¿ver, clasificar y controlar?*

El aparecer de lo invisible. Tiene que ver con la reflexividad en la representación a través de las imágenes, pero también con lo que se vuelve legítimo pues algo que es invisible ni siquiera se encuentra en el registro de lo que es valorado. Por tanto, el aparecer en este caso, tiene que ver con lo infravalorado en la visualidad, así como con la posibilidad de vigilancia y control que la visibilidad facilita al exponer a ciertos sujetos o temáticas.

Ante esta doble posibilidad, por un lado, la visibilidad desde una postura reflexiva que se hace cargo de su propia representación, y por otro lado, el riesgo de vigilancia y control. Barcenilla advierte, desde una postura crítica, cómo la visibilización puede implicar un proceso de absorción, es decir, “cuando la imagen deviene pública, entra dentro de un sistema de

ordenación y control en que puede ser etiquetada, vigilada e incluso vaciada de contenido y anulada” (2016: 501), ahí, es cuando la translucidez es clave para tomar control de qué es lo que se quiere visibilizar, de qué forma se pretende hacerlo y cómo evitar los procesos de absorción a los que las imágenes una vez sueltas se enfrentarán.

Por su parte, el nivel del *exponer: ¿ver, clasificar y controlar?*, se vincula con el reconocimiento de que lo que se muestra se hace bajo sistemas de ordenación influenciados por lo hegemónico debido a los procesos de naturalización del contexto en el que la visualidad es producida, por lo que es necesario asumir la responsabilidad que conlleva el mostrar, desde una postura reflexiva que articule el complejo contexto del que surgen las imágenes y la exhibición.

No obstante, lo que interesa para pensar la metodología en las visualidades insurrectas, es la reflexión que realiza Barcenilla sobre la forma de mostrar, pues plantea cómo hay formas de exhibir que intentan “escapar por los intersticios de los sistemas de conocimiento prefijados, estableciendo nuevas estrategias de visibilidad no completamente alcanzables” (2016:503), a las cuales llama *estrategias translúcidas*.

Entonces, las *estrategias translúcidas* para Barcenilla tienen que ver con el juego de visibilización/ocultación ya mencionado, dado que esta maniobra muestra sin desvelar lo que obstruye el sistema de clasificación y control por un lado, y por otro permite diferentes formas de significar lo mostrado e imaginar o reconfigurar lo no develado.

En el caso de las visualidades insurrectas, lo anterior, tiene que ver con la utilización del mostrar/ocultar de *lo político* que hacen los realizadores a través de las narrativas visuales que proponen, es decir, con las formas de *mostrar sin exponer*, como sugiere Barcenilla. Se cuestionan las construcciones formales y narrativas de las imágenes que crean las visualidades insurrectas, pero se deja entrever al mismo tiempo, la subversión o reconfiguración del contexto social, económico, cultural, político y estético que abordan las diversas obras audiovisuales.

De esta forma, reflexionar sobre qué es lo legítimo y qué lo infravalorado a partir de la visualidad, posibilita tener plena consciencia de qué es lo que se desea exponer y que se necesita

dejar como un gesto que permita complejizar sin transparentar otros entramados o configuraciones que redunden en otras formas de ordenamiento que no puedan ser absorbidas por los sistemas hegemónicos disciplinares, mercantiles o de representación.

Finalmente, el acercamiento singular al gesto micropolítico desde una perspectiva interdisciplinaria propuesto por Draper (2018), permite establecer metodológicamente el acercamiento a los procesos desde un enfoque micropolítico. Pues si el acercamiento es sólo a través de las grandes narrativas que son susceptibles de ser documentadas, se pierde la singularidad o especificidad de los procesos sociales en pos de una historia que determina desde parámetros grandilocuentes que sí merece ser contado.

Hablar sobre prácticas audiovisuales pequeñas, no por su propuesta visual o narrativa sino por los espacios de circulación en los que se inserta, debe ser pensado metodológicamente desde la singularidad y la capacidad para articular o movilizar procesos culturales que finalmente sí tienen resultados concretos en las narrativas y las imágenes que producen, así como en las prácticas sociales y políticas que potencializan. De esta forma, a partir de la singularidad, más que de la clasificación extenuante que desdibuja componentes esenciales para reflexionar los procesos culturales, políticos o sociales, se propone abordar las imágenes que la visualidad crítica pone sobre la mesa. Para lograr dicho abordaje, Draper, propone la noción de constelación que permite:

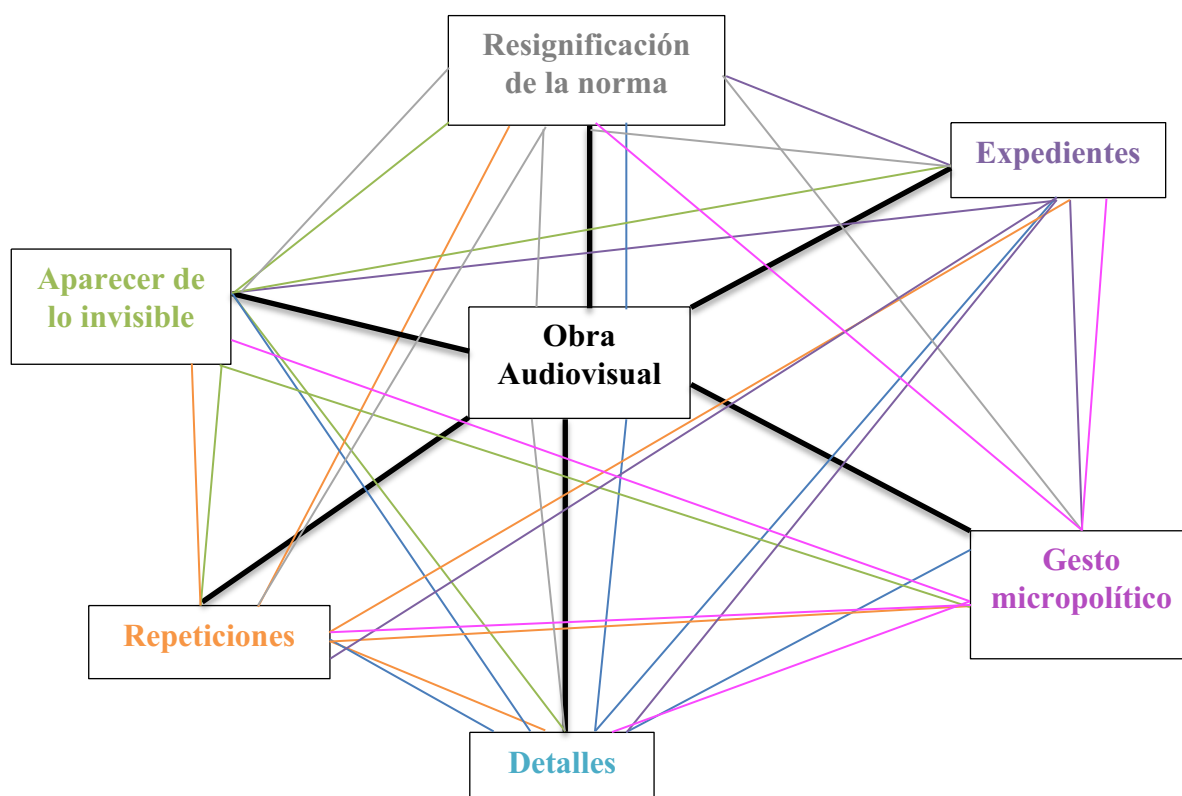
seguir el trazo que va vinculando diferentes puntos centellantes en una multiplicidad de conceptos, imágenes, cuerpos y memorias... forjar cierta aproximación *transversal* al momento... desde la constelación que permite armar una serie de materiales que remiten a unidades disciplinares diferentes, con el propósito de indagar el modo en que el 68 [proceso social] se expresa, continúa o piensa en varios planos: filosófico, ensayístico, testimonial, visual... me interesaba indagar... cómo afecta determinadas prácticas de escritura, de visualización, de subjetivación. (Draper, 2018: 14).

De la noción de constelación, interesa, la imagen mental que provoca la constelación y que no clausura la sistematización/clasificación de la información a una definición unívoca. Por el contrario, deja abierta la posibilidad de expansión de los distintos conceptos que interaccionan desde la pluralidad y multitemporalidad. Asimismo, da lugar a una complejidad en la que la correlación entre imágenes, temáticas, narrativas, cuestionamientos y *lo político* se aborda desde

la transdisciplinariedad, los distintos procesos de la escucha (repeticiones, detalles, expedientes, silencio y límite) y las estrategias translúcidas.

Por tanto, la escucha, la recolección de gestos inmateriales, el abordaje desde la singularidad basado en la imagen de las constelaciones y la estrategia translúcida con el juego de visibilización/ocultación, configuran una metodología para el análisis de las visualidades insurrectas que no se restringe a lo visual sino que se expande a la contextualización de lo audiovisual. A esta metodología la llamo constelaciones translúcidas y sirve para abordar las prácticas audiovisuales insurrectas.

Para entender el funcionamiento de las constelaciones translúcidas en términos visuales, el siguiente esquema, da una idea:



Esquema 1. Constelaciones translúcidas. Elaboración propia.

En términos discursivos, esta metodología, constelaciones translúcidas, permite llevar a cabo un análisis audiovisual contextual de las visualidades insurrectas, en concordancia con los

presupuestos epistemológicos que plantean el *rizoma* y lo *ch'ixi*, esbozados en el capítulo II. Es una metodología que no responde a criterios jerárquicos ni clasificatorios unívocos, más bien, a través de la detección de las repeticiones y los detalles es posible entender qué es lo invisibilizado y qué lo sobreexpuesto, de tal forma, que se revela el aparecer de lo invisible por un lado y la resignificación de la norma por el otro. Al tener estos elementos delimitados o ubicados, las obras audiovisuales se convierten en expedientes alternativos que conforman las visualidades insurrectas, toda vez que revelan el gesto micropolítico que las obras audiovisuales insurrectas proponen a través del tratamiento alternativo ya sea visual o discursivamente de las temáticas y el contexto en el que se gestan los audiovisuales.

De acuerdo a lo anterior, para detectar los detalles y las repeticiones, hay que poner atención tanto en los elementos visuales como en los discursivos, así como en el lenguaje cinematográfico o las estrategias visuales que las obras plantean. Son elementos que pueden ser muy parecidos por lo que es difícil no confundirlos.

No obstante, es posible establecer que las repeticiones son los elementos ya sean visuales o discursivos que encontramos continuamente a lo largo de toda la obra, que se articulan con un contexto más amplio que el que sugiere la historia o idea en una obra particular. Por tanto no son un punto de saturación sino una estrategia para establecer un punto de vista o lugar de enunciación específico.

Los detalles por su parte pueden o no estar contenidos en las repeticiones de ahí la dificultad para establecerlos, sin embargo, los detalles proporcionan particularidades que permiten entender tanto las repeticiones como la narrativa con mayor profundidad, y en estos es donde encontramos varios de los gestos críticos que plantea una narrativa con gestos micropolíticos.

En el aparecer de lo invisible el gesto micropolítico empieza a ser más visible, pues no basta con que se hagan visibles poblaciones que no tienen lugar en la esfera pública sino cómo las visualidades insurrectas disponen tal exposición, no interesa ser mostrado si esto posteriormente significará mayor vulnerabilidad, más bien, en el sentido que propone Barcenilla

(2016), se trata de aprovechar la translúcidez, ser más opacos o transparentes de acuerdo a las necesidades no sólo de la narrativa sino del lugar de enunciación y el gesto micropolítico que se está planteando.

De lo anterior surge la resignificación de la norma, es decir, de la articulación de la narrativa audiovisual con un contexto más amplio, del lugar de enunciación propio por parte de los realizadores que nos muestra particularidades en las temáticas que hacen a esta visualidad alejarse de la gobernanza audiovisual, y del revelar otras formas para abordar las narrativas que se acercan al sentido reconfigurado de *lo político* que se propone en esta investigación, esto configura otras significaciones, otras formas de hacer y otras formas de subvertir o resistir no solo contra la gobernanza audiovisual sino con lo que nos sucede en la cotidianidad.

El expediente por su parte, es tan simple y sencillo como la obra audiovisual misma, por tanto, para que una obra pueda ser un expediente de las visualidades insurrectas, hay que poner especial atención en el gesto micropolítico que propone dicha obra, pues tal gesto será el que genere un expediente de una temática específica o preponderante más no finita a un solo tema, sino que se expande entre una serie de articulaciones que se mapean en la constelación translúcida propiamente.

El gesto micropolítico tiene que ver con *lo político*, lo estético, con aspectos formales de la visualidad, lo social, lo cultural y lo económico, es decir, tiene que ver con otras formas de aproximarse e imaginar la vida a partir de valores anticapitalistas y prácticas colectivas que brindan una línea de fuga o rearticulación de las subjetividades desde una visualidad que utiliza la imaginación política para replantear las formas de relacionarnos y pensar lo dado, en otras palabras que permitan disputar el orden existente.

Como está planteada la constelación translúcida en los términos discursivos, podría parecer que hay un orden específico, que primero se rastrean las repeticiones y los detalles, después se busca el aparecer de lo invisible para posteriormente resignificar la norma, luego se establecerá la obra como expediente de las visualidades insurrectas con el reconocimiento explícito del gesto micropolítico que plantea. Aunque esta puede ser una forma ordenada y

secuencial de llevar a cabo una constelación translúcida, en realidad es un proceso más dialéctico en el que se puede seguir ese orden u otro, o ir estableciendo a la vez los distintos elementos que conforman la metodología. Así, se genera una sistematización de la información de manera no jerárquica, que ayuda a entender como las diversas temáticas que las visualidades insurrectas presentan, no tienen que ver con contarnos una historia o generar una narrativa solamente sino con entender el momento actual de las diversas contemporaneidades que se entrelazan y superponen en el contexto social.

En este punto, el referente visual —el esquema presentado páginas arriba— es cuando cobra importancia para entender un punto medular de la metodología planteada aquí: los elementos que nos ayudan a configurar una constelación translúcida no son categorías que podamos establecer en categorías o columnas separadas que deben ser llenadas con datos pormenorizadamente, por el contrario, entender el dato en toda su complejidad e interacción es lo que se propone. De esta forma, como sugiere el esquema, lo interesante de esta metodología es comprender como los elementos del análisis audiovisual contextualizado interactúan unos con otros, cómo se influyen para resignificarse y proponer otras lecturas de forma particular o colectiva de las temáticas que plantean.

Entonces, si hacemos un análisis audiovisual contextualizado en vez de centrarnos en categorizar imágenes, discursos o narrativas para homologarlas desde la categorización que genera una lectura unificada, la constelación translúcida a través de las repeticiones, los detalles, el aparecer de lo invisible, la resignificación de la norma, el expediente y el gesto micropolítico, analiza críticamente cómo los realizadores en contextos y situaciones de vida diferenciadas proponen imágenes y narrativas disímiles que complejizan el entendimiento de una temática específica o de la existencia en general al plantear el momento contemporáneo en su complejidad, multitemporalidad y multiplicidad de visiones y cuestionamientos.

Muestra para las constelaciones translúcidas

Ante la imposibilidad de analizar al menos una obra de cada realizador o proyecto con el que se colaboró. Se llevaron a cabo seis análisis audiovisuales a profundidad y cuatro breves. Los criterios utilizados para escoger las obras en realidad no son nada sofisticados pues la propuesta metodológica de las constelaciones translúcidas es que este tipo de análisis se puede llevar a cabo con cualquier obra audiovisual. La cuestión será que en obras no pertenecientes a las visualidades insurrectas, la resignificación de la norma y el gesto micropolítico no tendrán cabida, por tanto lo que detectaremos es visualidades que se alinean a la gobernanza audiovisual u obras que a pesar de contener elementos críticos no se adscriben a las visualidades insurrectas.

De esta forma, uno de los criterios para escoger las obras con las que se trabajó fue el haber visto esas obras en algún tipo de proyección o exposición pública, no todas cumplen con tal criterio, pero me parecía importante analizar esas obras porque justo el haber tenido acceso a esas obras en el espacio público es parte importante de lo que detonó varias de las reflexiones que se presentan en esta tesis en todos los niveles, conceptual, metodológico y analítico.

Otro de los criterios, más bien de exclusión, es un poco obvio pues se refiere a la accesibilidad, pero esto tiene que ver que en las sesiones de visionado que tuve con algunos de los realizadores, me mostraron avances de lo que se encuentran produciendo pero los tiempos de esta investigación y de finalización de las obras no coinciden. En un sentido similar, se encuentran algunas instalaciones, son trabajos por demás interesantes pero si no son vistos tal y como los disponen en la instalación se torna difícil analizarlos. Además de implicar un proceso de visualización difícil para la aplicación de las constelaciones translúcidas porque hay que reconocer que esta metodología requiere de largas sesiones de visionado y/o reversionado.

Finalmente, se intento incluir temáticas distintas. En el caso de las obras analizadas en Guadalajara pareciera que las temáticas son más variadas que en Tijuana, aunque en realidad tienen sus puntos de convergencia. Sin embargo, en Tijuana es manifiesta la condición de frontera en las visualidades insurrectas que se realizan en este espacio geográfico.

CAPITULO IV

ANÁLISIS AUDIOVISUAL CONTEXTUAL, IMPLEMENTACIÓN Y RESULTADOS. O CONSTELACIONES TRANSLÚCIDAS EN ACCIÓN.

El mayor daño posible

El mayor daño posible de Abraham Ávila, consta de tres pequeños videos que muestran el registro de “acciones a manera de ataque sobre el muro fronterizo entre México y Los Estados Unidos” (Ávila, recuperado de: <https://vimeo.com/242322714>) que realiza el propio Abraham. Las obras que componen *El mayor daño posible* son:

Reconocer el paisaje, en esta acción Ávila encuadra un orificio y otra pequeña parte del muro fronterizo. A partir de este encuadre, Ávila lija una parte del muro para dar continuidad al paisaje que no es posible observar ya que el muro obstaculiza el panorama. Al final del registro de un poco más de seis minutos, el reflejo del sol en la lamina recién lijada y el óxido en la parte que no fue intervenida crean un efecto de continuidad con el paisaje que sería posible observar si el muro no existiera.

Abraham Ávila, es un artista que inició desde su formación como comunicólogo y en procesos autogestivos de realización cinematográfica en colectivos a inicios del presente siglo. Posteriormente, funda Relaciones Inesperadas, en conjunto con Ingrid Hernández, que es un espacio dedicado al arte contemporáneo en Tijuana y en el que desarrollan residencias, pláticas y programas educativos. En la actualidad Abraham se considera un artista que piensa en términos cinematográficos, por lo que ha ampliado la utilización de medios.



Escribir con líneas el destino, 2018, Abraham Ávila.



Reconocer el paisaje, 2018, Abraham Ávila.



En *vigilar y presionar*, Ávila (2018), encuadra una torre de vigilancia compuesta por cámaras digitales del lado de Estados Unidos. La acción registrada es muy simple, Abraham coloca una pinza para colgar ropa en el extremo del muro que en conjunto con la perspectiva tapa la torre de vigilancia en el encuadre de la cámara.



Vigilar y presionar, 2018, Abraham Ávila.

Por su parte, en *ganar terreno* (Ávila, 2018), el autor quita la pintura de la valla con la ayuda de un pequeño pedazo de metal, la pintura sale fácilmente debido a la corrosión que tiene la reja. Esa es toda la acción que podemos observar en pantalla.



Ganar terreno, 2018, Abraham Ávila.

El análisis de estas obras se realizará en conjunto, pues en la medida en que se unen las tres acciones es posible entender de forma articulada el mensaje que conforma esta serie de imágenes y que aisladas quizá perderían potencia o simplificarían la narrativa propuesta.

Repeticiones

Las repeticiones que podemos encontrar en los videos son; el muro fronterizo al ser el personaje principal de esta serie de videos. En consecuencia, el tema de la frontera se instala de facto. Remite a los espectadores a una serie de imaginarios y estereotipos específicos, positivos o negativos, sobre el contexto socioeconómico, geográfico y político que implica una frontera, incluso cuando no haya certeza sobre las dinámicas que un espacio como este puede implicar.

Por otro lado, para los espectadores que sí conocen la frontera, esos imaginarios aluden más bien a la experiencia vivida o lo que Norma Iglesias (2014) llama *fronteridades* o *borderisms*, lo que refiere son experiencias o:

marcas identitarias que operan y se construyen en la experiencia fronteriza; que pueden ser evidentes o ambiguas, que suelen ser procesos, de carácter flexible e híbrido; llenas de negociaciones, tensiones, conflictos e incluso contradicciones; y que, en general, subrayan la multiplicidad y la liminalidad. Las *fronteridades* trabajan como condiciones de sentido, es decir, la frontera, como demarcación geopolítica, genera una multiplicidad de condiciones legales y socioculturales (*fronteridades*); éstas, a su vez, marcan y moldean la forma en la que vivimos y experimentamos la frontera. Estas experiencias —individuales y sociales— al mismo tiempo marcan, moldean y atribuyen sentido a la experiencia. Desde ahí se construye entonces la representación y el imaginario social. De esta forma, el estatus migratorio, la nacionalidad, género, etnia, edad, color de piel, sexualidad, clase social, idioma, ideología, posición política, capacidad y frecuencia del cruce, entre otros factores, operan y marcan nuestra experiencia fronteriza.” (2014: 100).

Para explicar estas *fronteridades*, Iglesias, plantea tres subcategorías que son: 1- *Lo nacional fronterizo*, en donde las diferencias y la separación entre ambos países están siempre presentes, por lo que los sujetos viven su cotidianidad generalmente en un solo lado de la frontera aunque pueden interactuar con el otro lado; 2- *La perspectiva binacional*, aquí se visualiza la frontera como una oportunidad comercial que conlleva retos y conflictos que se deben abordar de manera conjunta por ambos países, los sujetos tienen una mayor interacción con ambos lados de la frontera y reconocimiento del otro pero no se modifica el sentido de pertenencia de los sujetos y la frontera sigue implicando dos espacios diferenciados; y 3- *La transfronteridad*, supone una relación integrada con ambos espacios geográficos de la frontera para los sujetos que la experimentan. Las implicaciones económicas, políticas y culturales de cada espacio no son dos

cosas apartes, por el contrario, es un espacio común en el que los sujetos transfronterizos desarrollan intensas relaciones por lo que cruzan diariamente o muy seguido y dominan los códigos que les permiten desenvolverse de forma fluida y habitual en ambos lados de la frontera (Iglesias, 2014: 111-114).

Lo que interesa destacar de las *fronteridades* y las distintas subcategorías, *lo nacional fronterizo*, *lo binacional* y *la transfronteridad*, que propone Iglesias (2014), tiene que ver con cómo la interpretación de estas obras se vincula con el tipo de relación que el espectador sostiene con la frontera y el muro. Estas subjetividades o formas de relacionarse con la frontera determinan la comprensión de estas acciones, ya que el muro y la frontera desatan complejos imaginarios, códigos y experiencias de vida que no son tan sencillas y finitas como el simple reconocimiento de la existencia de una simple valla divisoria.

Otro de los elementos que se repiten en esta serie de videos, son las manos del autor que ejercen la acción de las cuales destaca el color de piel, morena, es importante ya que denotan en sentido simbólico el lado del muro en el que se ejercen las intervenciones al muro, es decir, el mexicano. El trabajo físico, es otro elemento que funciona de la misma manera en que lo hace la piel morena, esto es, como recordatorio del lado del muro en el que se encuentra el autor, pues en la relación asimétrica que tienen México y Estados Unidos, los mexicanos son los que ponen el trabajo físico por lo general. De esta forma, se observa cómo opera lo simbólico en la hegemonía que establece la gobernanza audiovisual en conjunto con la contextualización radical que se propone en esta disertación, es decir, en el imaginario dominante, los hombres morenos son los que desempeñan por lo general los trabajos manuales, por lo que se mezcla raza y clase para denotar el lado del muro desde el que se ejecuta la acción.

Detalles

Los detalles que se observan, tienen que ver con lo translúcido, en el juego de visibilizar/ocultar, lo que vemos o no vemos al otro lado del muro: la torre de vigilancia, el paisaje obstaculizado debido al muro, un territorio que no es posible descifrar debido a la poca visibilidad que permite el entramado de la reja. Por consiguiente, los detalles dejan claro qué es a lo que tenemos acceso,

o no. Cómo hay un ejercicio de poder que responde a un sistema político-económico que utiliza estrategias de control coercitivas y nos recuerda constantemente hasta donde tenemos derecho a estar, andar, disfrutar el territorio/paisaje libremente y desde donde no podemos tener acceso, estableciendo así las cualidades existenciales de los distintos sujetos, las cuales permiten estar o no estar de un lado u otro del muro. En este sentido es que aparece *lo político*, en el desacuerdo entre lo que se le permite a cada grupo de población y la transgresión que supone el ejercer una acción, el mayor daño posible, en el muro fronterizo por cierto grupo de la población.

Aparecer de lo invisible

Como resultado de lo anterior, Ávila nos muestra como la naturaleza muchas veces hace más el trabajo de ataque o subversivo que las propias acciones de protesta que se llevan a cabo en el muro. En la obra *Ganar terreno*, si Abraham puede hacer un daño parcial al muro, el cual es posible interpretar como protesta, es debido al efecto de la naturaleza en el metal que constituye el muro. Por el contrario, en *Reconocer el paisaje*, justo la acción de ataque —lijar el metal— en vez de atacar o dañar el metal/muro lo cuida pues le quita el óxido. De esta forma, Ávila advierte la necesaria actitud crítica ante las protestas o subversiones pues en el sistema político económico neoliberal todo puede ser cooptado y tergiversado por la maquinaria del poder.

El que el capitalismo tenga esta capacidad de apropiación de la subversión, no supone que las acciones que configuran la resistencia no cumplan tal objetivo, sino que es necesario prevenir estas posibles adjudicaciones por parte del poder. Por ejemplo, en *Reconocer el paisaje*, aparece lo invisible en el paisaje que está oculto debido a la lamina que lo cubre, pero también aparece como una acción de daño en el material que nos impide ver, termina a su vez siendo una acción que protege justo el material que constriñe. He aquí la translucidez y la ambivalencia que caracteriza a las visualidades insurrectas como ejercicios críticos que permiten observar distintas aristas de un mismo proceso, acción u objeto. Sin embargo, no hay que tomar la crítica como un rechazo a la protesta o como un mecanismo que la imposibilita sino como un señalamiento para no reproducir o ratificar la maquinaria del poder. Es decir, mostrar la singularización que el gesto micropolítico ocasiona, en este caso, la crítica a la revuelta que algunas veces es sólo revuelta más no resistencia.

Resignificación de la norma

En la resignificación de la norma de la serie *El mayor daño posible*, salta la importancia de reconfigurar el acto de protesta. En los videos de Ávila, se observa como se daña el muro fronterizo y como incluso algunas veces más bien se le protege, además de estar claro el acto en solitario que realiza el autor. Esto es equiparable a las protestas en las redes sociales, somos hordas de sujetos individuales protestando en un soliloquio crítico que en vez de desgastar el poder pareciera ser un espacio de válvula de escape para el descontento pero que finalmente permite la continuidad del *status quo*.

Así la reconfiguración a la norma que surge de las imágenes que construye Ávila, tiene que ver con la capacidad de entender nuestras acciones individuales en un complejo más amplio en el que se articulen no necesariamente con lo macro pero sí con lo colectivo. Ávila nos muestra como un pequeño gesto en solitario puede ser crítico aunque queda la duda sobre la eficacia para la transformación que esto puede generar. No obstante, en el video *vigilar y castigar* también nos muestra como estas acciones pueden ser obstáculos a la maquinaria del poder al no dejar el campo libre a sus aparatos de control.

De forma similar, podemos entender la reconfiguración de la protesta, algo ha cambiado, el sentimiento de tirar todo y empezar de nuevo quizá persiste pero poca gente está dispuesta a poner el cuerpo por los ideales colectivos y transformadores que promete la “Revolución”. Sin embargo, hay esperanza en estos comportamientos micros que nos hacen acercarnos a formas colectivas de relacionarnos más justas basadas en la libertad.

Expediente

La serie *el mayor daño posible*, constituye un expediente de la vigilancia y control que se ejerce en los espacios fronterizos, específicamente en Tijuana-San Diego, que emanan de las políticas de seguridad internacional que no es menor y va en escalada. Las acciones realizadas por Ávila fueron llevadas a cabo en el muro construido en 1994, sin embargo, en la actualidad es posible

ver bastas extensiones del límite fronterizo con el nuevo muro que se ha empeñado en construir el presidente norteamericano Trump.



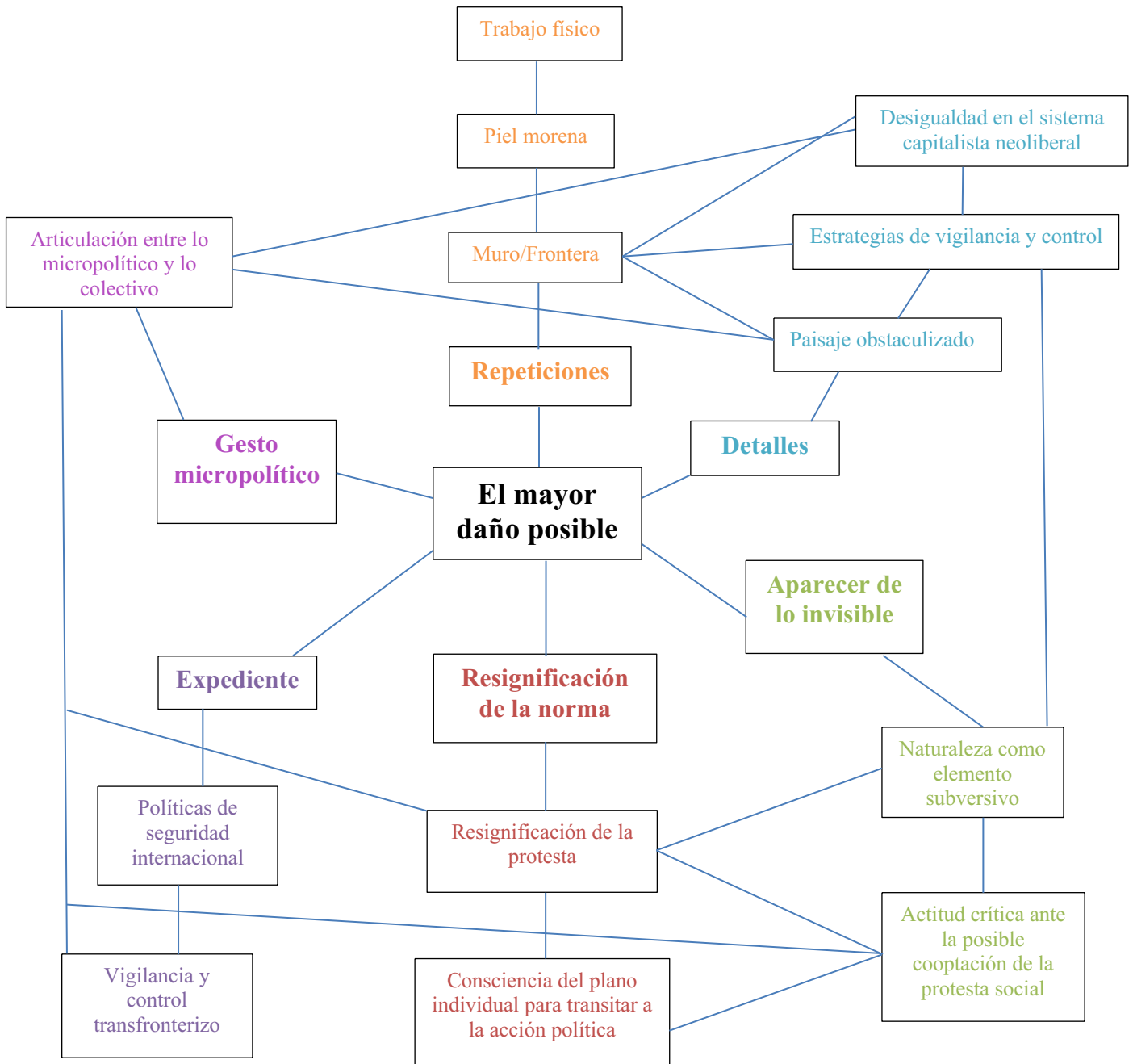
El antiguo y el nuevo muro fronterizo en Tijuana. Fotografía de Mayra Moreno (2018)

Gesto micropolítico

La reflexión crítica sobre la protesta y el daño a la maquinaria del poder es el gesto micropolítico que se desprende de la serie *El mayor daño posible*. En esta reflexión habría que entender, la crítica hacia la acción solitaria o individualizada, pues hacer el mayor daño posible al muro o la mejor crítica a la política de seguridad internacional en términos individuales no nos lleva a un cambio de la situación actual: combatir la muerte de miles de personas que se desplazan para cruzar estos muros.

El gesto micropolítico, representa tomar responsabilidad sobre lo que nos corresponde como individuos de las atrocidades que dejamos ocurrir porque como simples integrantes de la sociedad no contamos con las herramientas suficientes para hacer frente al Estado o las políticas internacionales, es decir, se toma consciencia de la necesidad de trascender lo individual para llegar a lo colectivo. Así, al abogar por un enfoque micropolítico como una vía a la transformación es necesario entender que lo micro no se relaciona con lo individual sino con el trabajar por acciones colectivas y comunales que trasciendan la responsabilidad individual.

Constelación Translúcida: El mayor daño posible



Esquema 2. Constelación translúcida: *El mayor daño posible*. Elaboración propia.

De la colaboración audiovisual a la desestigmatización narrativa del Gato

Ana Andrade empezó a trabajar en el Bordo, el espacio de la canalización del río Tijuana que limita con San Diego, porque le causaba curiosidad el ambiente y la gente que veía ahí. En un primer momento se propuso entrar para conocer ese espacio y realizar algunas fotografías, sin embargo, ese interés o curiosidad se convirtió en un trabajo que se prolongó por cinco años.

De esta inmersión, Ana desarrolló una serie de obras que incluyen fotografía, instalación, pequeñas piezas documentales y happenings visuales, que ella describe de la siguiente forma:

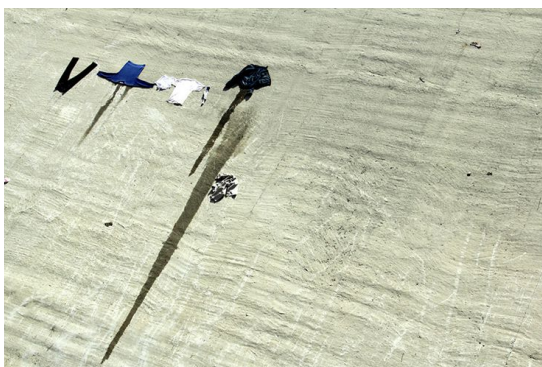
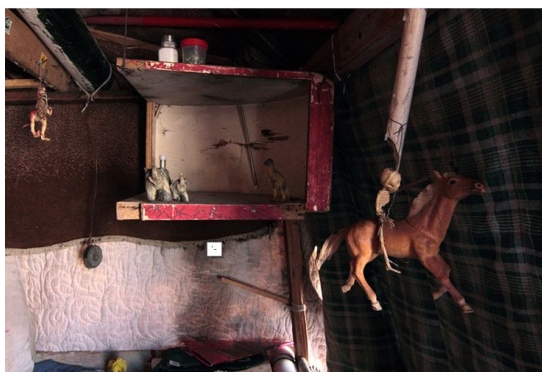
Haciendo uso del diálogo, convivencia, fotografía y video, logré comprobar que el lugar es un hábitat social. Los habitantes tuvieron participación vital en mi proceso creativo, y gracias a esto realizamos acciones artísticas con las que a través de la colaboración logramos romper con ciertas fronteras invisibles. (Andrade, 2014).

Como resultado, Ana realizó un trabajo etnográfico más intuitivo que disciplinar, pero que en las imágenes es claro cómo su acercamiento desde el arte se complementa con la etnografía en el trabajo de campo. Ana, más que pensar en formas documentales o artísticas habla de *performance etnográfico* porque su acercamiento a las comunidades es a través de:

la observación participativa pero transformada en un performance documental o documentado... de hecho, todo el bordo era como una transformación cuando estaba yo ahí ¿no?, por eso también entra el performance, era un performance de todo el grupo, de todo el hábitat, porque yo era la que tenía la cámara, entonces ellos hacía mí eran otra cosa de lo que realmente eran (Andrade, entrevista, 13 noviembre 2018).

Esta noción que Ana propone, *performance etnográfico*, tiene que ver con lo que implica montar una situación performática pero también con la reflexividad sobre el dispositivo que implica la cámara y el artificio que registrar la realidad supone. Ella está consciente de cómo su presencia transforma el espacio pues no pertenece ahí pero ha logrado insertarse, también de cómo la cámara modifica la situación pues los sujetos saben que quedarán registrados en una cámara, y quizá es por esto que muestran su mejor cara y por lo que Ana logra construir narrativas como la siguiente.

El video *El Gato – Julio Romero Salas* (2012-13)⁵³, surge de la colaboración desde el campo del arte que hace Ana Andrade con Julio Romero, quien es un deportado de la tercera edad que vive en condición de calle en el Bordo.



“Las fronteras visibles e invisibles definen al mundo y dividen a la sociedad. Aunque el tiempo cambie, haya transformaciones y situaciones que van y vienen; hay diferencias que siguen con su curso vital.” Fotografías y texto de Ana Andrade, recuperados de: <http://www.aanandrade.com/fotografia.html> y <http://www.aanandrade.com/declaracion.html>

Julio o *El Gato*, trabaja boleando zapatos, o al menos eso nos sugiere su imagen siempre cargando un banquito y el material para dicha actividad. El Gato, muestra los espacios por los que suele transitar y las actividades cotidianas que realiza y él ha decidido mostrar a Ana para este ejercicio visual, ya que él es el director de este pequeño documental. La forma en la que empezaron a colaborar la relata Ana de la siguiente forma:

Ya habían pasado meses de mi interacción con el Gato, cuando la inconsciente idea de colaborar juntos nos iluminó. Fue una vez que llegué al bordo, lo vi sentado frente a su ñongo⁵⁴; este hoyo en vez de ser hacia abajo, era hacia un lado, tenía una pequeña lona para sombra. Ahí estaba él, Julio Romero Salas el “Carita de Gato Miau Miau”, soplando

⁵³ Para visualizar el video remitirse a la siguiente liga: <https://vimeo.com/89570756>

⁵⁴ Ana describe los ñongos como un refugio efímero construido por la persona que lo habita. En este caso son hoyos que cavaban en la canalización del río Tijuana pueden ser de forma vertical u horizontal.

a la armónica, (que le regalé, pues le robaron la suya) parecía como si lo que murmuraba se hubiera convertido en tonos. Lo único que pensé fue: grabar. Un remolino de historias y emociones destellaban de sus ojos concentrados, las manos movían el instrumento como si fuera tarea muy importante, al terminar la pieza me vio con expresión de alivio. Quiso seguir tocando, y a la par intervine poniendo la grabadora en el bolsillo de su camisa de cuadros azul con blanco. Tocó unos minutos la armónica, se levantó y dijo que lo siguiera grabando. Al instante, con miradas, firmamos un contrato imaginario, y en ese momento se convirtió en mi director. El creador de su propia película. Paso por varios lugares, y con su mano señalaba dónde debía ponerme para que siguiera a cuadro, no se detuvo de soplar ritmos por casi media hora. Cuando terminó me dijo que toda la canción significaba “Espíritu Santo, ven”. Nos fuimos a sentar a la entrada de su ñongo, y vimos cada uno de los clips. Pude apreciar cómo se iluminaban sus ojos, sonreía, volvía a tocar la armónica y aplaudía haciendo “je je je je”; parecía niño riéndose de algo que acababa de lograr. Tomó la grabadora de voz y empezó a describir lo que estábamos viendo: “un documento sobre la avenida Internacional...”, hablo por dos, tres minutos y terminó despidiéndose de todo el mundo entero. Los dos estábamos bien contentos, incluso le dije que acabábamos de hacer el amor y reímos juntos. Lo último que me ordeno fue que pegara todos los clips y quedamos en volver a grabar.” (Andrade, 2012-2013, recuperado de <http://aanandrade.com/el-gato/>)

El relato anterior además de contarnos como inició la colaboración entre Ana y el Gato, nos ejemplifica lo que es un performance etnográfico para Andrade. Gracias a esta colaboración, los creadores nos muestran una serie de recorridos por diversos espacios de la ciudad, las actividades y la mirada son las de un deportado, esto es una mirada que no tiene cabida en la gobernanza audiovisual.

Vemos prácticas que difícilmente una persona inserta en el sistema capitalista neoliberal, es decir, con un trabajo estable y una serie de actividades programadas y destinadas a la generación de capital podría tener, tales actividades son por ejemplo deambular por las calles del centro de Tijuana o por la canalización del río. A través de estos recorridos que podrían parecer banales, lo que muestran ante la cámara son actividades cotidianas para estos deportados que parecieran excluidos, pero como bien señala Julio, ningún deportado se puede quedar sin trabajar pues eso implica no comer, así nos enlista una serie de trabajos que realizan como: lavar carros, reciclar botellas, aluminio o lo que encuentran a su paso.

Los sujetos que aparecen a lo largo del documental, en distintos niveles y diferentes formas muestran una conciencia experiencial que los hace llegar a una reflexividad de su propia situación y un fuerte cuestionamiento del papel de “los otros”, o sea de nosotros, la sociedad en

general o los espectadores. Lo anterior, es posible observar cuando hablan del rol que juegan las organizaciones caritativas hacia las poblaciones vulnerables, mientras se encuentran formados para obtener un pan y un café por la mañana, y el entrevistado no da lugar a confundir el altruismo desprendido del amor de dios con la conveniencia que dicho acto de generosidad puede representar para ciertos sectores de la comunidad.

Por otro lado, es interesante observar cómo cambia el discurso sobre la deportación si los deportados en condición de calle son quienes tienen la palabra. Todas las políticas migratorias, las estrategias para recibir a los deportados, las cifras e investigaciones de las instituciones gubernamentales o académicas, las narrativas de los medios de comunicación que muestran una serie de vagabundos, drogadictos o gente problemática, aunque tienen sus puntos de encuentros se distancian de la narrativa que presentan estos sujetos, en dónde podemos observar cómo la policía o autoridad es el “mayor tormento” de los no ciudadanos o indocumentados en su país natal, en donde no se ven las estrategias de recepción del gobierno mexicano sino las dificultades tanto estructurales como emocionales que padecen los deportados y que no les facilitan salir de la condición de calle en la que se encuentran. Entonces, lo que muestran El Gato y Ana, es justamente *lo político*, cómo cuando los que no tienen parte en el discurso hegemónico subvierten la narrativa si ellos mismos se representan ante la cámara.

Para mostrar la narrativa de la deportación desde la mirada de los propios sujetos, El Gato, se apropia de estilos provenientes de la cultura visual popular, en donde algunas veces se muestra al estilo de reportero televisivo entrevistando a otros sujetos, y en otras ocasiones aparece a cuadro como un experto en la materia en el que el tono y el estilo de hablar cambia cuando brinda su análisis. Sin embargo, la forma en la que este audiovisual nos cuenta la narrativa anterior es bastante más poderosa y le da matices que el discurso mediático no alcanza con su lenguaje estructurado y dirigido a audiencias específicas.



El Gato Julio Romero Salas, 2012-13, Julio Romero y Ana Andrade.

Estas imágenes muestran también la contradictoria condición afectiva de la comunidad deportada, en dónde por un lado está presente el sentimiento positivo de salir adelante con la ayuda de dios, así como el constante miedo de la autoridad al cual tenemos acceso no sólo por los relatos sino por las imágenes de la policía y la maquinaria pesada desalojando y destruyendo las viviendas autoconstruidas con materiales reutilizables o basura en el Bordo.

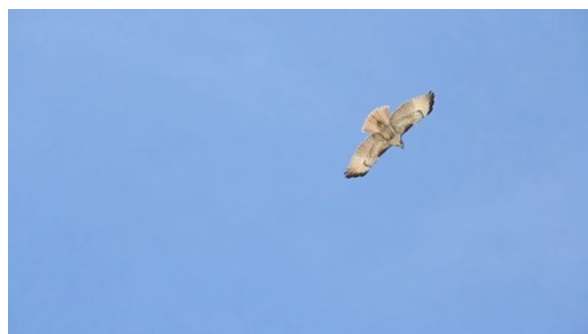
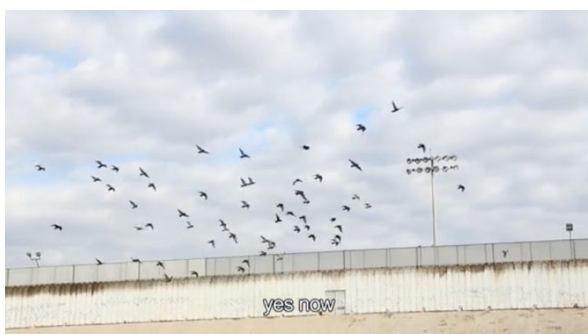
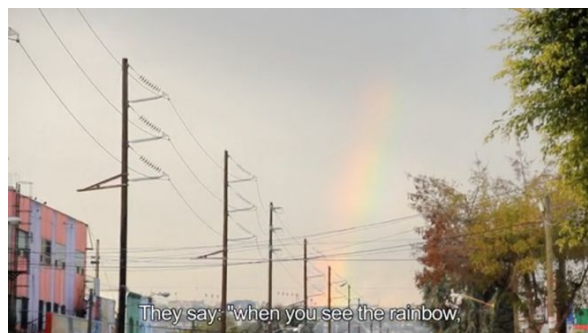
No obstante, también hay diversión; como cuando el gato hace todo un recorrido y cruza el río e incluso la línea fronteriza para que Ana pueda captar la imagen de las palomas volando cuando él las espanta al pegarle al muro fronterizo, o las varias interpretaciones musicales que hace el Gato ya sea con la armónica, la flauta o el canto a lo largo de este ejercicio visual. Así, los realizadores captan la contradictoria contemporaneidad que nos constituye como sujetos y como sociedad, y que nos determina y sujeta a la vez que nos permite disfrutar, crear o transgredir.



El Gato Julio Romero Salas, 2012-13, Julio Romero y Ana Andrade.

Lo anterior, se intercala con secuencias de corte más observacional donde Ana sigue con la cámara los recorridos, lugares y situaciones que el Gato decide mostrarle para que ella registre en el documental. En estas secuencias y en la cámara en general se nota la presencia de Ana en

términos de artista, quizá no en todas las imágenes pero definitivamente tras la cámara hay alguien que sabe de lenguaje fotográfico heredado de un régimen escópico dominante pero utilizándolo para transgredir una narrativa hegemónica, posibilitando así una visualidad insurrecta. Entonces, tenemos un ejercicio audiovisual en donde la mirada es la de un deportado y la cámara es la de una artista con tácticas de etnógrafa, que además lleva la colaboración hasta la cuestión autoral.



El Gato Julio Romero Salas, 2012-13, Julio Romero y Ana Andrade.

Si aplicamos la constelación translúcida, nos daremos cuenta que las *repeticiones* y los *detalles* lo que nos exponen es la condición del deportado pero desde su experiencia y mirada no desde interpretaciones ajenas o desde los valores capitalísticos que fomenta la vida de derechas. Por tanto, las repeticiones en la miseria, las carencias afectivas y el hostigamiento policial no se muestran como una forma espectacular o pornomiseria sino como una condición real, que permite entender cómo estos deportados no se encuentran excluidos del sistema capitalista neoliberal sino marginados en un lugar y función bien específica y determinada que el sistema les tiene contemplado, y de la que difícilmente podrán salir y convertirse en ciudadanos para vivir cómodamente o al menos con algún grado de comodidad como el Gato sugiere.

La declaración anterior, el deseo de ser ciudadanos y vivir cómodamente, no es menor, queda claro que la condición de deportados no les da acceso a la ciudadanía y los derechos que esta conlleva, por lo que no son indocumentados sólo en Estados Unidos sino en México también, de esta forma ya no sólo estamos viendo una obra audiovisual con las ideas que un deportado de la tercera edad quiere mostrar a su amiga artista, sino un *expediente* que se convierte en el archivo de la deportación desde una mirada empírica, del espacio que se pretendió limpiar por parte de las autoridades y que no se logró del todo, pero que sí rompió los lazos solidarios y las comunidades que ahí se crearon. Si bien es cierto que ya no existen los ñongos como en el momento en que El Gato y Ana realizaron este registro, esta obra queda como una evidencia de lo que sucedía ahí y de cómo la sociedad civil y los artistas se acercan a estas poblaciones más de lo que a las instituciones gubernamentales les gustaría. También se reconfigura la narrativa xenofoba que con las crisis migratorias se ha espectacularizado y difundido por los medios masivos de comunicación.

En esta narrativa que conforman El Gato y Ana, se muestra cómo el neoliberalismo es un sistema al que no escapa nadie, como ya se mencionó, es tan eficiente que a todos nos tiene reservada una función social y productiva que realizar, y la sensibilidad neoliberal,⁵⁵ es la que legitima y normaliza la supuesta exclusión o marginalización hacia éstos sujetos cuando en realidad es el lugar social que el propio sistema les tiene reservado. Entonces, esta narrativa es una *anomalía o resignificación de la norma* que logran construir los realizadores, pues a través de la translucidez pareciera que por un lado están visibilizando a los deportados pero sin explicitar claramente logran exhibir el funcionamiento del sistema económico, político y social con sus afectaciones no solo materiales sino afectivas también.

De esta forma, la sensibilidad neoliberal, la vida de derechas y la gobernanza audiovisual, legitiman y normalizan la inacción política de las clases medias o altas, que bajo el

⁵⁵ Para entender la sensibilidad neoliberal, se retoma la propuesta de Emmelhainz (2016), que señala: “el neoliberalismo como la producción de sentido común basado en la racionalidad del interés propio y el deseo, y que no sólo mantiene sino que causa que las relaciones de poder (una red de control) proliferen. En otras palabras, considero al neoliberalismo como una sensibilidad que trabaja los deseos más íntimos, colonizando nuestros sueños, canibalizando nuestros ideales de libertad y regurgitándolos como estrategias de control social.” (2016: 40). En otras palabras, la autora señala como el neoliberalismo configura una sensibilidad que se torna en un sentido común, el cual termina llevándonos a la inacción política a través del control que se ejerce sobre nosotros y del cual somos partícipes por voluntad propia.

sentido común regido por los intereses y deseos propios, difícilmente nos permite la movilización en favor del otro, pues el neoliberalismo a través del consumo nos ha enseñado a normalizar la desechabilidad de todo, ya sean cosas o personas, nos puede molestar la marginación y exclusión sin embargo no vamos a hacer nada por cambiarlo. Este es otro de los mensajes translúcidos que podemos observar en esta obra, nos expone a nosotros, a los espectadores.

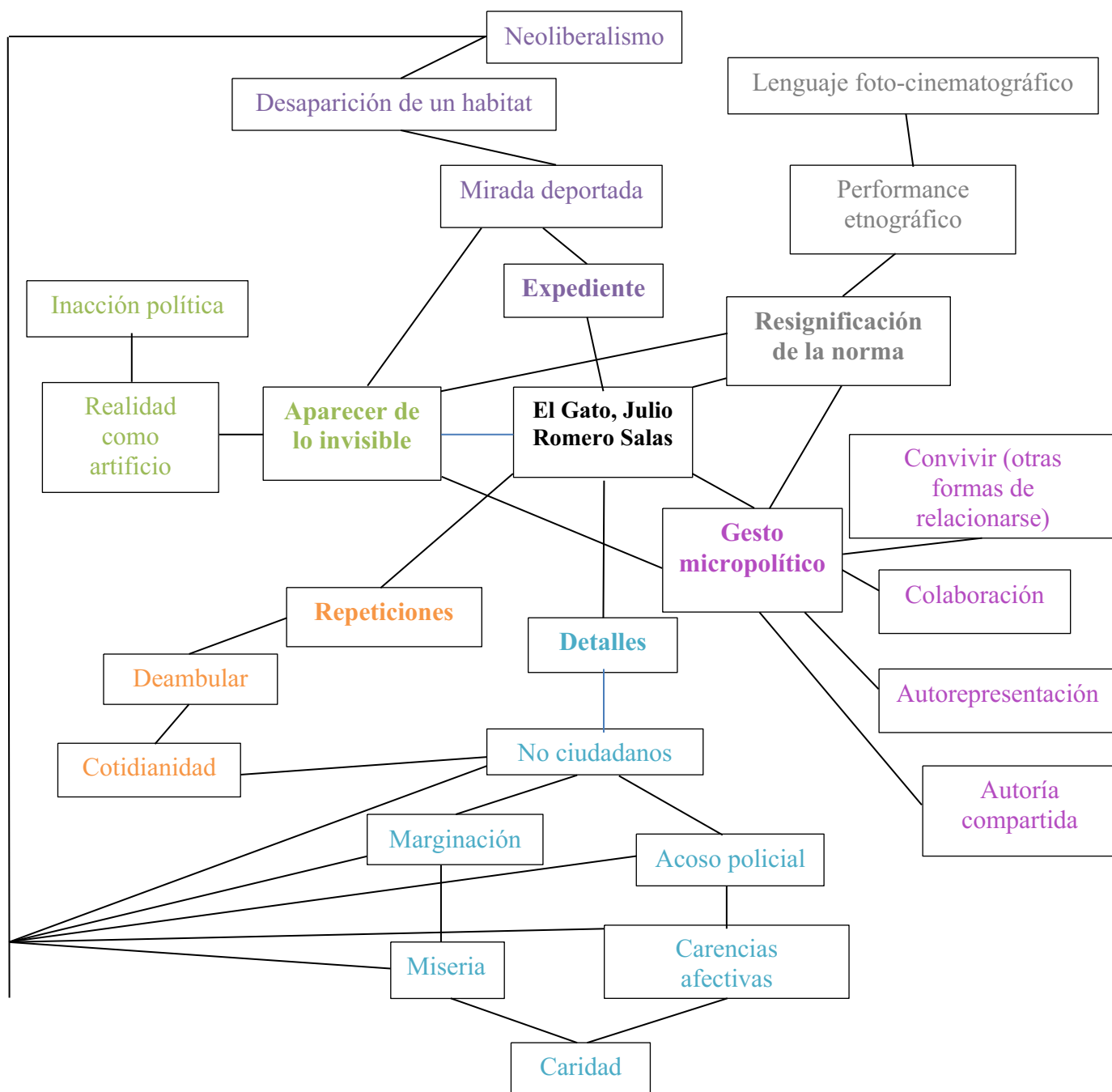
Esta obra disiente de las narrativas hegemónicas y estereotipadas que podemos encontrar sobre los deportados y las personas en situación de calle, tales como la criminalización y drogadicción que aunque sí hay casos de personas con tales problemáticas, el propio Gato nos habla de sus 47 años de adicciones, sin embargo, no quiere decir que a la mayoría se la pueda caracterizar de tal forma o que no logren salir de las adicciones.

No obstante, interesa en este análisis, subrayar cómo las formas de realización disienten y muestran otras formas de producir. En este caso, es visible como la colaboración puede desencadenar otras miradas y formas éticas de abordar una temática, y este es el *gesto singular y micropolítico* que propone esta obra. Siguiendo tal gesto, encontraremos una autorepresentación en dónde se muestra a los deportados como personas con aspiraciones, ilusiones y con tal reflexividad, que nos hacen saber a los espectadores, que son personas conscientes de su situación, así como de la postura de la sociedad y sus instituciones en general, reconocen el ejercicio de poder entre los diferentes actores que componemos la sociedad.

Lo anterior, es posible gracias al punto de vista narrativo de este ejercicio visual que se convierte en un lugar de enunciación bien particular, es decir, la mirada del deportado. Quien a través de su cotidianidad nos muestra como no son criminales deportados y como el país que los acoge tampoco les provee o cuenta con la infraestructura para ofrecerles oportunidades de mejora, más bien, pone obstáculos muchas veces basados no sólo por la ineficiencia del gobierno sino por la narrativa que se ha construido de ellos, es decir, por el imaginario dominante que la gobernanza audiovisual fomenta.

El ejercicio que logran Romero y Andrade, es una obra audiovisual en donde el comentario o la imagen morbosa al estilo de la porno-miseria sobre el “otro” no tiene cabida, por el contrario es una mirada en dónde la empatía y la relación entre los realizadores y los representados nos muestran otras formas posibles de relacionarnos desde los medios audiovisuales evitando el lugar común y la mirada estigmatizadora. Pues como relata Ana, El Gato tiene problemas no sólo económicos sino psicológicos o psiquiátricos por lo que era cotidiano encontrarlo hablando solo de forma inteligible situación que cambió en los momentos que colaboraron. El cambio fue tan radical que incluso Ana al ser invitada a hablar a un programa de televisión local sobre una instalación que realizó en el bordo para los habitantes del lugar, sugirió que iría si el Gato también iba. Al estar en el set, habían ensayado con la conductora como se desarrollaría su presentación lo que al momento de grabar fue totalmente diferente debido a la elocuencia con la que el Gato hablaba por lo que más bien él habló según relata Ana.

El mostrarnos formas distintas de relacionarnos con el “otro real” que se convierte en otro cualquiera al desestigmatizarlo y estar dispuesta a convivir y relacionarse desde parámetros diferentes, revela la ética que libera y no se vuelve en un discurso retórico del buen trato moral desde la distinción o desigualdad. Además la decisión de compartir créditos, es otro de los aportes éticos que hace la artista y pone en jaque las discusiones sobre la colaboración en el arte e incluso en la academia. Pues aunque, dichas colaboraciones son muy frecuentes, pocos son los artistas y menos los investigadores que deciden compartir los créditos de la obra, arguyendo muchas veces la imposibilidad que el sistema de financiamiento les provee o académico les permite, sin embargo, Ana nos muestra que es posible. Demostrando que quizá lo más ético es no seguir lo que dicta el sistema.



Esquema 3. Constelación translúcida: *El Gato, Julio Romero Salas*. Elaboración propia.

Saicolología: del autorretrato documental al escrache videográfico

Saicolología (2017) es uno de los más recientes trabajos audiovisuales de Sergio Brown, cineasta y artista tijuanaense con alrededor de 20 años de trayectoria. Los diversos proyectos en los que se involucra Brown se basan en la colaboración, la interdisciplina, la mixtura, el autorretrato y la autobiografía, estos últimos se ha convertido en un signo característico de su obra.

La trayectoria de Brown inició a través del interés por el documental cuando estudiaba la licenciatura en comunicación en la Universidad Autónoma de Baja California (1995-1999). Sin embargo, no fue un comienzo en solitario sino un arranque en colectivo con amigos y compañeros interesados ya sea en el documental o en otros géneros del cine. Este principio del audiovisual tijuanaense no marcó el origen, pero sí el inicio de una movida audiovisual en Tijuana que se caracterizaba por el *Do It Yourself (DIY)* ante la falta de infraestructura disciplinar. No obstante, ese *DIY* se basaba no sólo en una actitud guerrera o contestataria de artistas emergentes para compensar la falta de espacios académicos, sino en la colaboración cimentada en lazos fraternales e intereses visuales y teóricos compartidos.

El tipo de colaboración a la que se hace alusión tanto en el trabajo de Brown como en la gran mayoría de los realizadores tijuanaenses que participaron en esta investigación, se relaciona por un lado con las prácticas del cine colaborativo en las que, como señala Villaplana-Ruiz, se busca la repolitización de las prácticas colaborativas a partir de *matices micropolíticos* (2015: 90, 92), por lo que la participación no se encuadra en la producción de una obra audiovisual solamente sino en la colaboración que surge de la auto-organización de los sujetos.

En términos del cine colaborativo esto tiene que ver con un proceso dialógico en el que el cambio en las lógicas de poder entre los colaboradores establece “agenciamiento[s] con las diferentes sensibilidades que se suman a los proyectos” (Villaplana-Ruiz, 2016: 113). Rescato los planteamientos de Villaplana-Ruiz, porque es en estos términos que Brown realiza sus colaboraciones, más que proponer un proceso colectivo de realización cinematográfica, es a partir de una práctica individual que en distintos momentos y a través de diferentes métodos, Brown conforma una práctica colaborativa para replantear en términos políticos diversas

problemáticas desde las formas de realizar la visualidad y las narrativas tanto discursivas como visuales que construye.⁵⁶

El trabajo de Brown con diversas modalidades documentales permite la construcción de narrativas visuales que no se ciñen a formas convencionales de contar una historia, mostrando así la flexibilidad del género documental en conjunto con la ficción y el video ensayo. Las colaboraciones y presentaciones *in situ* quedan registradas audiovisualmente y de alguna u otra forma terminan en Internet, primordialmente en su página Web y canal de *YouTube*.⁵⁷

En sus dos últimos documentales: *Huracán 76* y *Saicológia*, la autobiografía y el autorretrato adquiere un carácter preponderante, que responde más a un proceso catártico y de registro o memoria que narcisista, el cual reconoce Brown además como terapéutico y de autoconocimiento. La autobiografía y el autorretrato, ya sean insertos en el documental o como un género específico, relacionan directamente al sujeto realizador con la enunciación en primera persona de la historia en pantalla. No se busca contar una verdad o historia unívoca sino mostrar un punto de vista subjetivo que permite conocer una historia desde aristas individuales, afectivas y cotidianas.

Estas historias individuales se vinculan con la historia colectiva, por lo que la enunciación del yo, más que ser personal, es una manifestación de lo común, de las interrelaciones en la sociedad y de la pluralidad, toda vez que permite una resignificación de la historia o de las certezas oficiales del suceso registrado, pero también, de las concepciones culturales bajo las que se configuran las distintas formas del yo.

No hay un solo modelo para la autobiografía o autorretrato por lo que este género se vale de una serie de recursos de autorrepresentación distintos tales como el autorretrato, el videodiario, el videoensayo, el diario de viaje (Piedras, s/f; Lagos, 2011; Shefer, 2011; Lebow,

⁵⁶ Véase lo referente a la propuesta metodológica del *cine vivo* que hace Brown, en las páginas 157 158 para ejemplificar esta articulación entre lo colaborativo, procesos dialógicos y sensibilidades.

⁵⁷ Página Web: <https://sergiobrown.org/> YouTube: <https://www.youtube.com/browncheco> Twitter: <https://twitter.com/browncheco> Facebook: <https://www.facebook.com/browncheco> Blogs: <https://www.blogger.com/profile/07317925251360081433>

2012). No obstante, Juhasz (2012: 261), a partir de su propio trabajo señala un importante elemento para tener en cuenta en los relatos filmicos autobiográficos, la intimidad. Para esta realizadora, la intimidad es importante debido a la tensión que genera y la cual considera vital en su trabajo pues esta es la que permite generar una historia o documental significativo. Lo que distingue al autorretrato de la autobiografía tiene que ver con la narración lineal, en esta última modalidad es un relato temporal coherente, mientras que el autorretrato

presenta al sujeto de enunciación incrustado en una narrativa ya no solo fragmentada y discontinua, sino muchas veces abiertamente incoherente en una estructura con (des)órdenes que apelan más bien al tiempo presente; al tiempo del rodaje. El autorretrato explora recursos poéticos y elípticos de naturaleza metafórica y abstracta... empleando formas que apelan a la circularidad, la repetición, la intermitencia y la superposición. (Lagos, 2011: 77).

El autorretrato se encuentra estrechamente relacionado con el video debido a las posibilidades técnicas que implica, ya que “el autor se enuncia y expone el aparato como un bloque de cuerpo, memoria y experiencia” (Shefer, 2011). Asimismo, la tecnología es la que suscita a partir de sus características un acercamiento íntimo. Catalá (2010), señala cómo en los documentales subjetivos hay tres condiciones que se dan a partir de la articulación entre el medio y la visión del sujeto que enuncia que no se da en otros formatos expresivos del autorretrato o la autobiografía, las cuales son: *la presencia central*, *visibilidad corpórea* y *capacidad discursiva*. De esta forma, ya no es desde el escrito o la pintura que tenemos acceso a la visión subjetiva sino desde el propio despliegue del autor es que entramos a su subjetividad.

La narrativa que se crea a partir del autorretrato y/o la autobiografía resignifica no sólo en términos técnicos y visuales el género documental, sino en términos ontológicos y epistemológicos la imagen y sus implicaciones con las historias: qué es un documental, qué es un suceso, qué es la historia individual y colectiva, qué es la innovación/resistencia audiovisual.

Retornando a *Saicología*, Brown describe esta obra, como un “autorretrato documental... desde una mirada subjetiva... [que] se adentra en un viaje por la mente profunda del ser y la sociedad... con una cámara ojo al pecho” (Brown, 2017). *Saicología* expone la perspectiva de Brown sobre una serie de situaciones personales desencadenadas por un evento

específico, un caso de pederastia en su familia, el cual es imposible denunciar ante las autoridades debido a que prescribió según las leyes actuales del Estado de Baja California. Por tanto, elabora un *escrache*⁵⁸ videográfico, en el que denuncia públicamente a los culpables de la transgresión, además de funcionar como un proceso de catarsis y sanación personal.



Saicología, 2018, Sergio Brown.

Es importante esta utilización del audiovisual como *escrache* pues esto difiere de la tradición de denuncia que caracteriza a una fuerte línea del documental como género cinematográfico, la cual se relaciona con la denuncia política a niveles macro principalmente. Aquí la denuncia es específica contra los transgresores. Supone un ejercicio de justicia alternativa que nunca es restitución del daño o justicia plenamente. Sin embargo, este *escrache* también funciona a nivel macro, pues se evidencia al sistema de justicia penal y el sesgo de género⁵⁹ que presentan las

⁵⁸ El *escrache* es una práctica activista que denuncia públicamente las transgresiones o faltas cometidas por alguien más. La idea es hacerlo en su entorno más cercano, por lo que generalmente se va al domicilio o lugar de trabajo del sujeto en cuestión, para que sus vecinos, familiares o personas cercanas se enteren. Según Wikipedia, “La palabra nació en su uso político en 1995 en Argentina, utilizada por la agrupación de derechos humanos HIJOS para denunciar la impunidad de los genocidas del proceso [sic] liberados por el indulto concedido por Carlos Menem.” (Wikipedia, 2019: <https://es.wikipedia.org/wiki/Escrache>).

⁵⁹ Con sesgo de género me refiero al hecho de que la gran mayoría de abusadores sexuales son hombres y justo son los hombres los que han redactado las leyes en este país primordialmente, y también a que la gran mayoría de las víctimas de delitos sexuales son mujeres y no denuncian debido a que sufren violaciones, abusos u hostigamientos sexuales en los que se encuentran en desventaja en el ejercicio de poder con su agresor, con mayor razón si son menores de edad. Por otro lado, el que la justicia penal indique un procedimiento no quiere decir que se encuentran garantizadas las condiciones necesarias para que las víctimas denuncien con la certeza de que no tendrán represalias por parte del agresor o por parte de las mismas autoridades. De hecho, como lo muestra una nota de periódico, podemos encontrar como el abuso sexual infantil no es un delito grave en 25 Estados del país (<https://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/05/23/1094349>). Y como lo corrobora actualmente el movimiento

leyes, pues es difícil entender que un abuso sexual a un menor pueda prescribir y no tener derecho a un proceso de justicia penal.

Respecto a los recursos tecnológicos que determinan *Saicología*, Brown a partir de una cámara GoPro en el pecho, plantea la cámara/ojo al pecho que conlleva la mirada subjetiva y autobiográfica literalmente. Lo técnico le permite al autor realizar su autorretrato desde una narrativa no lineal que incluso puede parecer incoherente debido a la fragmentación y saltos en las distintas historias que nos cuenta, pero que en conjunto nos permite entender y observar una mirada subjetiva del hecho que transgredió la dinámica familiar, el momento actual en el que se encuentran los protagonistas a nivel subjetivo, así como, las lógicas de poder que configuran a la sociedad.

Saicología, revela en pantalla el trabajo intelectual y conceptual que implica hacer un documental, por medio de fragmentos en los que Brown explica teorías sobre el documental o la imagen y a través de lecturas o insertos de las clases que da en alguna universidad de Tijuana. También, muestra lo que sucede en un día promedio del realizador: regar plantas, lavar trastes, bañarse, jugar con los gatos, trasladarse, impartir clases, encuentros con amigos en diversas circunstancias, en entornos lúdicos, encuentros casuales o pláticas específicas, situaciones que nos ayudan a entender el autorretrato que nos presenta. Lo anterior, se mezcla con imágenes de archivo de su familia, la coprotagonista de esta autobiografía, y con una serie de denuncias de las problemáticas que aquejan a la sociedad en la actualidad.

A partir de fragmentos intercalados se presentan tres narrativas principales: 1- el autorretrato del autor en conjunto con la autobiografía familiar; 2- el trabajo conceptual que implica hacer un documental, denotando así un enfoque reflexivo; y 3- las denuncias de las problemáticas sociales. Brown, construye su autorretrato de forma abigarrada pero contundente. Aunque el documental como género desde un enfoque más tradicional, y quizá el más difundido,

MeToo México, para las mujeres agredidas es más fácil denunciar de forma anónima en las redes sociales que por el debido proceso penal. Una reflexión sobre el valor del escrache para las víctimas de delitos sexuales se puede leer en el artículo ¿Qué hacemos con las olas de denuncias por violencia machista? De Catalina Ruiz-Navarro en la siguiente liga: <https://nomada.gt/nosotras/volcanica/que-hacemos-con-las-olas-denuncias-por-violencia-machista/>

trabaja principalmente con la intención de retratar una realidad, es importante anotar que no hay una realidad unívoca, lo cual es claro en este documental al interesarse más por la visión subjetiva que un autorretrato posibilita.

En este sentido, Brown utiliza la reflexividad, como sugiere Nichols (1997), como una modalidad del documental que en vez de explicarnos de forma tajante qué es la realidad, evidencia la forma tanto técnica como conceptual que el propio documental utiliza para la representación/construcción de la realidad. En términos de Plantinga (2014), autor del libro que Brown lee en una de las primeras escenas, cuando se hace uso de la reflexividad; al documentalista no sólo le interesa representar sino evidenciar los métodos, formas y el enfoque desde el que plantea tal realidad. Ardèvol por su parte entiende la reflexividad en el cine etnográfico:

como sistema de significación que puede volverse sobre sí mismo para convertirse en su propio objeto de estudio. Se apoya sobre la capacidad humana de generar un segundo o tercer orden simbólico: significaciones sobre significaciones, descripciones sobre descripciones, lenguaje sobre el lenguaje. El conocimiento reflexivo no contiene mensajes solamente, sino también información sobre cómo han sido construidos, sobre el proceso mediante el cual se han obtenido. (Ardèvol, 1994: 117).

Sergio Brown no solamente utiliza la modalidad reflexiva para elaborar *Saicológia*, en parte porque es casi imposible ceñirse a una mera forma de realización sino porque la mezcla de géneros y formatos es una estrategia constitutiva que ha estado presente en toda su trayectoria. En este documental hay pasajes expositivos, interactivos y reflexivos que transitan entre una modalidad u otra, y/o se mezclan en distintas formas.⁶⁰

Esta combinación de reflexividad, autobiografía y autorretrato, produce una narrativa que potencia la historia particular de un sujeto cualquiera dentro de un entramado social más amplio. Uno de los aportes de este tipo de documental, y este definitivamente lo logra, es disputar la espectacularización de los protagonistas dignos de ser documentados o llevados a la

⁶⁰ La modalidad expositiva es muy usual en el género documental y consiste en presentar un argumento explicativo directamente al espectador, dejando poco espacio para dudas o la libre interpretación. Por su parte, la modalidad interactiva, evidencia la intervención del realizador ya sea entrando a cuadro o quedando fuera de la pantalla pero permitiendo que el espectador tenga conciencia de la interacción del realizador con los sujetos sociales que se encuentran en el documental (Nichols, 1997).

pantalla, prefiriendo personajes cercanos a nuestra cotidianidad o sujetos que bajo otros regímenes de visualidad como la gobernanza audiovisual no serían contemplados. A continuación se desarrolla la constelación translúcida de *Saicología*.

Repeticiones

En el caso de *Saicología* las *repeticiones* que podemos encontrar son: los traslados, las interacciones con amigos, las imágenes del archivo familiar, la casa de Brown y las de sus amigos, fragmentos de poesía, explicaciones sobre la producción cinematográfica. Todas estas repeticiones nos ayudan a entender cómo lo que estamos viendo en pantalla es un autorretrato de un hombre común que podría ser nuestro vecino, amigo, compañero de trabajo, se muestra la autobiografía de una familia de clase media, por lo que la cotidianidad de las actividades y los espacios permiten al espectador sentirse identificado o al menos no tan lejano como en las narrativas vacuas que abundan en los medios de comunicación y la gobernanza audiovisual, narrativas en las que a través de personajes extravagantes que se regodean en lujos y apariencias físicas irreales o demasiado distantes a las de las personas comunes, en las que se exhiben y fomentan la banalidad de los valores capitalísticos estableciendo así la sensibilidad neoliberal.

De esta forma, como propone Lebow, “el ‘yo’ siempre es social, [...] y cuando este habla, como hacen estos cineastas, en la primera persona, puede parecer que lo están haciendo en la primera persona del singular ‘yo’ pero ontológicamente hablando, es siempre en efecto, la primera persona plural ‘nosotros’.” (2012: 3).⁶¹ Así, a través de las repeticiones se va mapeando no sólo el autorretrato de un individuo sino el engranaje que permite entender las problemáticas de una familia común y las repercusiones individuales pero que finalmente son sociales y compete a todos pensar en los mecanismos necesarios para entender y replantear la justicia de una manera que realmente restituya el daño a las víctimas, en este caso, Brown apuesta por la sensibilidad estética que si no es justicia al menos contribuye a la singularización micropolítica de una familia que decide no guardar silencio y denunciar tanto a los transgresores como a los sistemas de justicia institucional.

⁶¹ Traducción libre, en el original: “the ‘I’ is always social, [...] and when it speaks, as these filmmakers do, in the first person, it may appear to be in the first person singular ‘I’ but ontologically speaking, it is always in effect, the first person plural ‘we’.” (Lebow, 2012: 3).



Saicológia, 2018, Sergio Brown.

Detalles

En lo que hemos establecido como repeticiones, si buscamos los detalles, encontraremos particularidades que hacen alusión a la situación social, económica y política del país, así aparece, la desaparición de los 43 estudiantes en Ayotzinapan, una de las tantas marchas que se dieron en el año 2017 debido a la implementación de la reforma energética (que supuso la apertura del sector energético a la iniciativa privada) y que se conocieron coloquialmente como las manifestaciones contra los gasolinazos, el muro o la frontera como recuerdo de la guerra de 1847 y el territorio perdido como consecuencia pero que también se conceptualiza desde las implicaciones que tiene en términos físicos como barrera y en imaginarios sobre la condición fronteriza o transfronteriza del contexto y del autor.

De esta forma, los detalles nos llevan a pensar en la ‘normalidad’ de lo que sucede a nuestro alrededor y como no es tal o es mucho más compleja de lo que se nos muestra en la cotidianidad, también cómo ante esta apariencia de lo normal se va configurando el poder y la injusticia que nos rodea. En este caso, un sistema de justicia deficiente que está pensado desde lógicas machistas o patriarcales, pero también, cómo desde la imaginación política que implica

un *escrache* es posible reconfigurar las formas de resistir, porque si lo que vemos en pantalla son manifestaciones políticas, el mismo documental funciona como tal también.

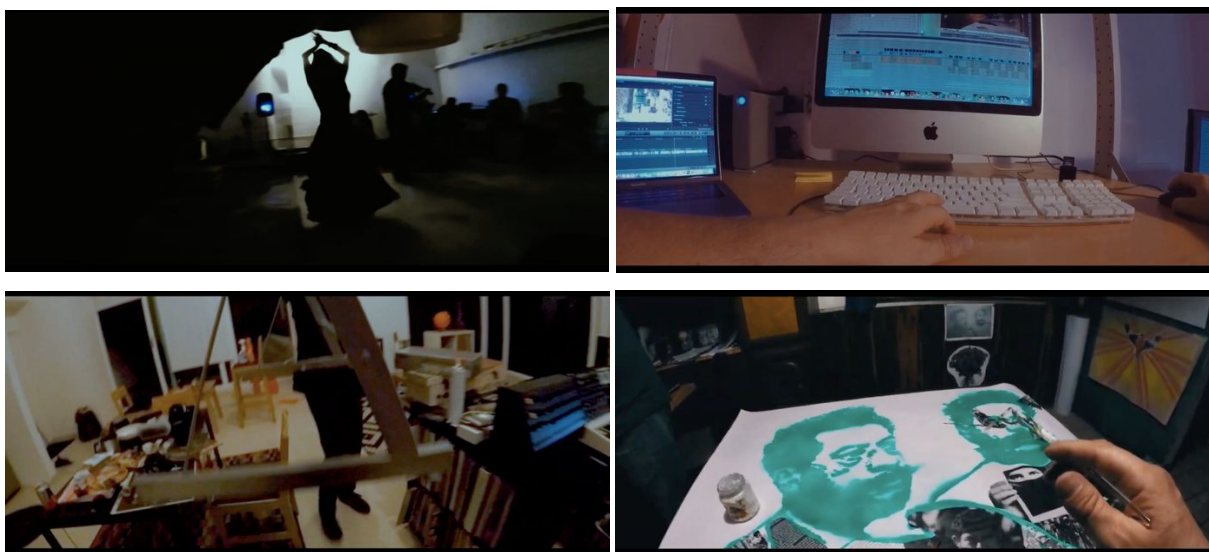


Saicológia, 2018, Sergio Brown.

El aparecer de lo invisible

Las repeticiones y los detalles evidencian el *aparecer de lo invisible*, en este caso, la amistad como una forma de colaborar en procesos creativos que se materializan en proyectos artísticos de diversa índole y que dan cuenta de la situación política-social del entorno del realizador; un discurso paralelo y general sobre el documental su función, historia, objetivos y algunas formas de generar tales discursos en la pantalla; la preocupación por la privacidad y las formas de control que surgen por medio de los dispositivos tecnológicos. Lo anterior, obviamente es parte de la narrativa, pero es hasta que abordamos de una forma sistemática y/o específica tales repeticiones y detalles, que se entiende cómo la narrativa audiovisual fragmentada que propone Brown, está presentando eso que pareciera evidente pero paradójicamente es invisible a la vez.

Esta diversidad de temáticas aunque parezcan inconexas, lo que muestran es cómo nuestra vida es igual de compleja e inconexa también, por lo que se logra retratar el momento actual con la multitemporalidad que nos constituye y la diversidad de procesos o situaciones que nos suceden. Sin embargo, el que parezca caótico este momento actual o las formas de convivencia de la sociedad, no es necesario caer en un pesimismo, más interesante puede ser afrontar los retos, riesgos y oportunidades que nos presentan las complejas situaciones a las que nos enfrentamos en la contemporaneidad, como la búsqueda de la conexión con el otro. *Saicología* es un ejemplo de esto, no porque haya una relación familiar es que necesariamente recibimos apoyo de esta, en este sentido *Saicología* muestra como tío y sobrina desarrollan otras formas de convivencia que derivan en una cotidianidad en la que *lo político* termina por subvertir las formas de enfrentar el abuso sexual, en donde la revictimización no es permitida y por el contrario se enfrenta el silencio en el que este tipo de transgresiones suelen refugiarse.



Saicología, 2018, Sergio Brown.

Resignificación de la norma

En lo que se refiere a la *resignificación de la norma*, la mirada subjetiva emanada de las condiciones materiales que el dispositivo tecnológico propicia, la cámara GoPro en el pecho, propone la reconfiguración si no del plano subjetivo —que emula la mirada del personaje por lo que el espectador observa a través de lo que serían los ojos del personaje— propiamente, si

de tal mirada subjetiva que nos permite adentrarnos en el mundo del realizador desde una intimidad que, como propone Juhász (2012), es lo que brinda una historia significativa.

Por otro lado, se reconfiguran las normas de colaboración metodológicamente hablando. Los ojos colectivos que nos muestran los créditos del documental, construyen en cierta medida el guion de *Saicológia*, debido a que es la propuesta metodológica de Brown que denomina *cine vivo*. En el *cine vivo*, el realizador presenta diferentes cortes de su película a personas que él considera le pueden dar retroalimentación sobre cómo mejorarla ya sea en cuestiones técnicas, conceptuales, narrativas o de la experiencia audiovisual como espectador. Por tanto, es un cine vivo que está en constante cambio y construcción dependiendo de las recomendaciones que la mirada colectiva va sugiriendo. El realizador toma las decisiones finales sobre qué cambios producir o descartar, por lo que la última versión seguirá siendo responsabilidad del director, además de convertirse en un *cine muerto* que ya no cambia.

Otros documentalistas han utilizado este método, empezando por el reconocido *Cinéma Vérité* de Jean Rouch, que mostraba un corte de la película a los participantes de esta y después hacía modificaciones tomando en cuenta las retroalimentaciones de la comunidad. Otra estrategia cercana al *cine vivo* bastante utilizada podría ser el *tallereó* de la película, es decir, mostrar un primer corte del documental a otros realizadores, editores o gente relacionada ya sea con el cine o el documental para que den su opinión y de ahí realizar cambios. No obstante, me parece que hay una diferencia fundamental entre mostrar el material a los sujetos que participan en él, mostrar el trabajo a otros colegas documentalistas o involucrados en el hacer cinematográfico y la propuesta metodológica de Brown.

En el *cine vivo*, la película en diferentes fases o cortes es mostrada a una serie de personas distintas que se relacionan con Brown, las cuales van desde amigos que no tienen relación con el campo cinematográfico, realizadores audiovisuales o teóricos de diferentes campos artísticos o disciplinares. La opinión de esta diversidad de personas en diferentes momentos hace que se generen varias versiones de la película hasta llegar a la versión final. Así, se configura un documental con una mirada colectiva desde la amplitud de la cultura visual que tienen los ojos colectivos y ya no sólo desde una perspectiva individual cinematográfica o documentalista, sino

como lo propone Lebow (2012), no necesariamente es una mirada subjetiva sino ontológicamente social que da el salto del género cinematográfico a la cultura visual.

Así, el *cine vivo* planteado por Brown es un aporte metodológico en particular al documental y en general a la cultura visual, ya que propone otras formas de reflexionar y llevar a cabo la colaboración en los procesos de realización que permiten expandir las concepciones y maneras de colaborar y realizar el audiovisual propiamente pero también de convivir y existir de maneras críticas y alternativas. De esta forma, *Saicología* es un autorretrato realizado solamente por Brown, que paradójicamente es una obra que propone un punto de vista colectivo desde la colaboración con sus allegados. Se reconfigura la forma de pensar la colaboración, la visualidad y su potencialidad política.

Una deuda de Brown hacia los ojos colectivos que participaron en la construcción de la narrativa, es no decirnos a los espectadores quiénes fueron estas otras miradas. Pero como son personas allegadas a él con las que por lo general mantiene estrechas relaciones de amistad o de colaboración artística-intelectual, quizá los ojos colectivos no lo tomen a mal.



Saicología, 2018, Sergio Brown.

El expediente

El expediente que se conforma a partir de *Saicología*, a nivel personal tiene que ver con el trágico incidente de pederastia en la historia de una familia de clase media a nivel micro, pero a

nivel macro se vincula con un expediente alternativo de las injusticias que el Estado no quiere reconocer, y son las problemáticas que se han mencionado a lo largo de este análisis: las deficiencias del sistema de justicia institucional, el registro de problemáticas sociales como las manifestaciones por las subidas del precio de la gasolina, la desaparición de estudiantes por parte del Estado. No obstante, el lado contrario de este expediente, es decir el positivo se relaciona con las formas de resistencia que propicia el arte y con la reflexividad desde la que se puede pensar la visualidad y sus formas de realización. Así, se conforma no solo el autorretrato del autor sino de un expediente sobre la visualidad alternativa que enfrenta a los espectadores a otras formas de imaginación política y su accionar, en este caso el escrache videográfico.



Saicología, 2018, Sergio Brown.

El gesto micropolítico

Saicología no se enmarca en la narrativa del activismo propiamente o la búsqueda de justicia en términos formales, aunque también es parte constitutiva. Más bien, lo hace en la narrativa del amor, entendido en el sentido que propone Chela Sandoval (2015), como un dispositivo para la transformación social. Sin embargo, la transformación social no se piensa en términos de justicia solamente sino de otras formas de existir que devengan en maniobras que disputen lo establecido o la norma por lo que se genera una *conciencia diferencial*, que para Sandoval es:

lo que une lo posible con lo que es, el lugar en el que el discurso o el estilo indirecto se dan hasta que hallan una razón política, dirigida y con propósito para pasar a una reconfiguración de unidades-de-poder en aras de su distribución igualitaria [...] produce un tipo distinto de negociación, pues intercambia sistemas de sentidos al usar habilidades que han sido logradas por un nuevo tipo de colectividad que crea compromisos, exige, impone condiciones y negocia términos. (2015: 299)

Así, al unir lo posible, la búsqueda de justicia, con lo que es, la imposibilidad de lograrla bajo el sistema de justicia actual, es que en la búsqueda de la distribución igualitaria se genera el escache videográfico y *lo político*, en donde el amor, como también propone la autora chicana, se transforma en una actividad revolucionaria que nos encamina hacia otras posibilidades de estar en el mundo a través de la reconfiguración o el replanteamiento que hacemos en el momento actual a la hora de relacionarnos con los demás, al momento de buscar la conexión sensible. En este sentido, es el gesto micropolítico de la propuesta audiovisual que Brown realiza. Ante la frustrada búsqueda de la justicia en el mundo “real”, es decir, ante el poder judicial del Estado de Baja California, no tienen otra opción tío y sobrina que apoyarse en la cotidianidad del día a día basada en el amor como una forma revolucionaria de apoyo, catarsis, autoconocimiento y sanación para continuar existiendo.

Para él, es necesario hacer un proceso catártico y de sanación, en el que se busca justicia no en los términos institucionales que los sistemas de justicia burocráticos imponen y bajo los cuales los transgresores se pueden sentir cobijados, sino como una forma crítica que desafía las lógicas de dominación para mostrarnos como un delito de pederastia no caduca porque lo establezca la ley. A la vez, expone la potencia de la acción micropolítica audiovisual a través del escache videográfico.

No queda claro el proceso que recorre la sobrina de Brown, para su propia sanación, pero es parte activa de este autorretrato y denuncia lo que le ha sucedido ante la cámara, sin embargo, no hace falta mayor información, se corre el riesgo de caer en el morbo. Por otro lado, *Saicología*, se compone además de un libro, por lo que hubo algunas presentaciones en Tijuana tanto de la obra audiovisual como del libro, en las que la sobrina de Brown está presente no como protagonista pero sí entre los asistentes. Por lo que asumo que la denuncia y *escacheo* audiovisual es una postura y/o decisión compartida, en la que se decide no guardar el secreto ni silencio, exponen como este delito pasa justo al lado de nosotros y cómo callarlo no es la vía más sana para pararlo, por el contrario, es necesario visibilizarlo o *escrucharlo* lo mayor posible para que los transgresores sepan que de alguna forma su delito siempre saldrá a la luz aunque la justicia patriarcal los proteja.

Saicológia permite reflexionar sobre una serie de cuestiones tan diversas como las formas de realización documental, los viajes mentales personales, los dramas familiares, los abusos sexuales, el ineficiente sistema de justicia, las formas de protestar y hacer política, entre otras cuestiones que propician variadas interpretaciones por parte del espectador a la vez de explorar más allá de los esquemas más usuales y consumidos en el cine, y es ahí donde se encuentran los diversos gestos micropolíticos.

Constelación translúcida Saicología



Esquema 4. Constelación translúcida: *Saicología*. Elaboración propia.

Con todo respeto, yo no necesito papeles pa cruzar

Félix: Autoficciones de un traficante (2011), es un documental de Adriana Trujillo, que muestra una dinámica social cotidiana en Tijuana, la cual es el cruce voluntario e ilegal de personas de Tijuana a San Diego. A través de Félix, quien es un pollero⁶² con treinta años de antigüedad que habla abiertamente de su profesión ilegal a través de la actuación en películas de bajo presupuesto relacionadas con la violencia o también llamadas *videohome*,⁶³ representa su vida por medio de historias o anécdotas que él relata y que los productores o directores de *videohomes* adaptan de acuerdo con sus necesidades narrativas.

Trujillo por su parte, plantea el masivo problema migratorio contemporáneo que acontece en la frontera Tijuana/San Diego, ciertamente desde la visión de Félix pero Adriana no cae en la trampa de mostrarnos una apología del tráfico de personas o quedarse sólo con dicha visión. Por el contrario, muestra una compleja red de entramados y situaciones que permiten entender como el tráfico de personas tiene que ver con la falta de oportunidades laborales y el precario bienestar social tanto de México como de Estados Unidos y otros países, en conjunto con las políticas de seguridad de Estados Unidos ante la migración. Además de imaginarios culturales prevalecientes como el sueño americano.

Félix, permite que Adriana lo siga en una diversidad de actividades que incluyen las ilegales. Él está convencido que no le afecta a estas alturas que su actividad e identidad sean públicas, además, es su deseo explícito que Adriana muestre la “realidad” —más bien su visión— de lo que implica el tráfico de personas. Tráfico, que Félix concibe como una empresa con un arduo funcionamiento y que enuncia con un gran sentido de responsabilidad, pues él es el cerebro que carga con todas las decisiones del trabajo a realizar, por lo que debe diseñar

⁶² El pollero se dedica a cruzar personas de manera ilegal de México a Estados Unidos y cobra una cuota por sus servicios. Las personas cruzan de forma voluntaria aunque eso no las exime de sufrir abusos por parte de los polleros y asumir altos riesgos como la muerte.

⁶³ “El *videohome* implica una forma de trabajo fuera de los límites de la industria cinematográfica convencional, fuera de los límites impuestos por toda escuela de cine... La industria del *videohome* trabaja a la inversa: cine en masa con poco presupuesto cuyo producto, muchas de las veces, está vendido incluso antes de existir, es decir, es producido por encargo. Si un director de cine *mainstream* logra, si bien le va, una o dos películas al año (cosa muy rara en nuestro país), un director *videohomero* puede cristalizar entre 5 y 10 películas en un año (cosa muy común en nuestro país).” Apodaca, 2017 a. “El videohome contemporáneo: Un modelo para armar” en *Icónica. Pensamiento Fílmico*. Recuperado de: <http://revistaiconica.com/videohome-mexicano/>

estrategias para todo el equipo de trabajo compuesto por gente que: checa cómo está el funcionamiento de la línea;⁶⁴ arreglan las camionetas en dónde van escondidos los migrantes; los choferes que cruzan a los indocumentados, quienes muchas veces son veteranos estadounidenses a los que Félix se jacta de dar empleo debido a la exclusión en las que el gobierno norteamericano los somete una vez que ya no le son útiles; los que conectan a las personas para llevar a cabo el cruce, entre otras actividades.



“Somos más astutos que ellos, todo el tiempo, son ellos inteligentes, pero uno es más... Lo de la lámina esa no sirve para nada”. *Félix: autoficciones de un tráficoante*, 2011, Adriana Trujillo.

En esta complejidad que nos devela Félix, se establece cómo las estrategias para cruzar a las personas han cambiado según los obstáculos tecnológicos y legales que Estados Unidos pone tanto en el territorio como en las políticas migratorias.⁶⁵ Tal situación ha provocado que las

⁶⁴ La línea es la garita del Chaparral. Esta garita en conjunto con la de Otay presentan el mayor número de cruces fronterizos regulares con un “flujo sur-norte de 45’176,101 personas” en el año 2014, de acuerdo a la Oficina de Estadísticas de Transporte (Bureau of Transportation Statistics). Información recuperada de: <http://observatoriocolef.org/?articulos=estadistica-fronteriza-flujos-fronterizos-y-politica-migratoria>

⁶⁵ “De 2009 a julio de 2016, la administración de Obama sacó de su país a dos millones 858 mil 980 personas que no acreditaron su estancia legal en Estados Unidos”. *El financiero*, 15 de noviembre de 2016, recuperado de: <http://www.elfinanciero.com.mx/nacional/con-millones-obama-es-el-que-mas-ha-deportado->

tarifas para cruzar dependan del servicio que se contrate, el cual tiene que ver con la modalidad-comodidad que la situación económica permita costear; si se quiere pasar por la línea escondido en un carro o si se prefiere atravesar el cerro con un guía.

El riesgo siempre está presente en cualquier modalidad que se decida cruzar, sin embargo, si se es descubierto en la línea; se prohíbe el paso a los migrantes y son deportados, además de adquirir una sanción en su expediente. Por el cerro, además de la caminata y el cansancio puede costar la vida, ya sea por un disparo de la patrulla fronteriza si se es descubierto, por morir en el camino debido al esfuerzo físico o por ser estafado por el mismo pollero. Obviamente Félix no se concibe a sí mismo como uno de esos polleros estafadores pero tiene claro que hay muchos otros que funcionan así y es por esos que la profesión del pollero es estigmatizada, pues para él, ellos ayudan a cumplir el sueño americano y cuentan con el agradecimiento de muchas personas que lograron cruzar.



“Secretario General de la Unión de Polleros y Cruzadores de la República y de Baja California”.

Félix: autoficciones de un tráficoante, 2011, Adriana Trujillo.

Respecto al sueño americano, Félix es crítico, sabe de primera mano que no es más que un sueño, cuenta cómo los migrantes una vez que cruzan “se encuentran en una realidad fea, porque

[indocumentados.html](#) Por su parte con el presidente Trump las deportaciones van a la alza y se buscan incrementar las leyes que prohíban el acceso al país. Revisar: <https://www.excelsior.com.mx/global/estados-unidos-rompe-record-de-deportaciones-en-la-frontera/1283243> Para mayor información véase: Obama es el presidente que más ha deportado en los últimos 30 años <http://www.univision.com/noticias/deportaciones/obama-es-el-presidente-que-mas-ha-deportado-en-los-ultimos-30-anos>; Los deportados de Obama y Trump, <http://www.animalpolitico.com/blogeros-lo-que-quiso-decir/2017/01/24/los-deportados-obama-trump/>

tienes que pagar todo, desde donde duermes hasta el carro en que te mueves” (Félix en Trujillo, 2011). No obstante, el sueño americano, es una de las narrativas hegemónicas que más utiliza para justificar su oficio, el servicio que brinda para que las personas logren tener dicho sueño, se relaciona con la ambivalencia señalada por León y que es definitoria del momento contemporáneo y las contradicciones que nos constituyen como seres humanos. También nos dice, como él trabajó de forma legal en Estados Unidos

entonces, trabajé decentemente también, pero era un sacrificio tan grande que apenas me alcanzaba para sobrevivir... es la cuna de oro... porque tienes todo a crédito, pero tienes que estar pague y pague toda tu vida y nada es tuyo, nada es tuyo, tendrás las mejores comodidades, pero no tienes las libertades (Félix en Trujillo, 2011).

Las anteriores reflexiones, resumen parte de la problemática que la migración plantea en la actualidad bajo el esquema neoliberal, es decir, las necesidades básicas obligan a tomar decisiones que finalmente son más sueños o deseos que una verdadera solución a la situación precaria, de esta forma, se configura una subjetividad capitalista que termina siendo una *vida de derechas* que implica:

la racionalidad económica como modelo de gobernanza a partir del cálculo de las deseidades de la gente, ha sustituido a la ideología política como forma de gobierno convirtiéndose en una forma de sentido común para reorganizar a la sociedad y al Estado basándose en el libre mercado. Bajo la premisa que la lógica de los negocios es lo que mejor determina la felicidad humana, cada elección particular debe estar sujeta a la lógica del mercado. (Emmelhainz, 2016: 46).

Por eso Félix, tiene claro cómo un esquema como el de Estados Unidos no da lugar a la libertad. Para empezar si decidió trabajar fue para tener un buen record o expediente y lograr arreglar sus papeles en ese país, sin embargo, se encontró con una vida que lo mantenía cansado, que no le permitía vivir de forma cómoda y que además tenía que cumplir con reglas y rutinas para demostrar que era un hombre decente, es decir, estar bajo una vigilancia que en teoría no lo es pero en la práctica se vuelven los hábitos que llevamos a cabo diariamente, y que nos mantienen en un régimen de obediencia. Y son precisamente, esas condiciones de vida las que forjan la racionalidad neoliberal, que es

no puramente abstracta ni macropolítica, sino puesta en juego por las subjetividades y las tácticas de la vida cotidiana. Como una variedad de modos de hacer, sentir y pensar que organizan los cálculos y los afectos de la maquinaria social. En este punto, el neoliberalismo se vuelve una dinámica immanente: se despliega al ras de los territorios,

modula subjetividades y es provocado sin necesidad primera de una estructura trascendente y exterior. (Gago, 2014: 10).

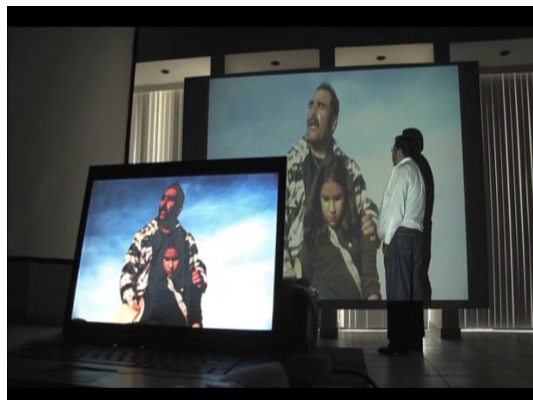
Entonces la subjetividad consumista y deseante, termina por sosegar las luchas por los derechos y beneficios sociales de los ciudadanos, en donde éstos son los que asumen las desigualdades en términos fácticos bajo la creencia de vivir en libertad. Libertad que es basada en la satisfacción material, y como bien señala Félix, nunca nos pertenece y seguimos pagando perpetuamente. De esta forma, Félix y Adriana muestran una narrativa en la que el tráfico de personas es un proceso que se desprende de la migración y de las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales, a las que los distintos gobiernos someten a su población.



“Ya mañana van a comer hamburguesas... No tengan miedo ehh, no les va a pasar nada. Lo más seguro para ustedes” Frase de Félix en *Pesadilla americana*, (Melendrés en Trujillo, 2011). Imágenes: *Félix: autoficciones de un tráficoante*, 2011, Adriana Trujillo.

Respecto a la visualidad que Adriana Trujillo genera en este documental, es una en concordancia con lo planteado en la experimentación, es decir, se basa en la mezcla de imágenes de distintos tipos tales como: las que el seguimiento documental o la observación participante permite pues incluso ella misma sale a cuadro; imágenes de archivo de la televisión y el cine mexicano realizado en el centro del país y otras provenientes de películas de *videohome* en las que ha trabajado Félix; así como otras más próximas al cine paisajista en donde el paisaje ya sea urbano o natural adquiere gran relevancia, estas imágenes por lo general van acompañadas de un cuidado diseño sonoro por lo se utilizan con técnicas que remiten al videoclip y al videoensayo a su vez, de esta forma el documental no se basa en un solo tipo de imágenes ni en una sola forma de obtenerlas.

Las imágenes también juegan con distintas calidades, así podemos ver algunas en alta definición y otras de baja resolución que resultan oscuras y granuladas además de contener movimientos imprevistos. No obstante, tal diferencia en las imágenes y en la calidad de resolución, más allá de ser un error es parte del paisaje audiovisual actual del que nos habla Zunzunegui (2012), en dónde más que la calidad en términos materiales propiamente se busca sacar partido de éstas en relación con la narrativa que construyen. Igualmente se relaciona con lo propuesto por Steyerl (2014), estas mezclas de géneros, herramientas y técnicas brindan una libertad representacional en las narrativas visuales, que construyen y retan la idea de un género estable en las formas de realización audiovisual, es decir, tales mezclas plantean una posibilidad entre las infinitas que las visualidades insurrectas posibilitan.



Félix: autoficciones de un tráficoante, 2011, Adriana Trujillo.

De hecho, la mezcla y el recurrir a imágenes de archivo referentes a otras películas, además de entrevistas sobre la realización de películas desde la perspectiva de los productores, directores y actores de videohome, hace del documental de Trujillo un documental reflexivo,⁶⁶ en el que la narrativa habla sobre distintas formas de hacer cine y como esas otras formas responden a sistemas de significación. No obstante, al espectador, le invita a reflexionar sobre el proceso de realización de la película que sí está viendo (el documental) y no sobre la película de la que están explicando el proceso (el videohome).

Para un espectador distraído o escéptico es probable que no quede claro hasta dónde es verdad y hasta dónde mera imaginación proveniente de las películas protagonizadas por Félix

⁶⁶ Sobre la modalidad reflexiva del documental remitirse a la página 152.

el documental de Trujillo, debido a que este último transita entre la ficción y la realidad a lo largo de toda la narrativa por las imágenes provenientes de los videohomes. No obstante, incluso si el documental fuera ficción, es claro que presenta una realidad compleja que evidencia situaciones sociales, políticas, económicas y culturales con las que convive cotidianamente cualquier migrante o persona que radique en la región fronteriza de Tijuana-San Diego. A continuación se muestran los elementos que constituyen la constelación translúcida, de *Félix: Autoficciones de un tráficoante*.

Las repeticiones

En este documental, las repeticiones tienen que ver con la frontera física, el tráfico de personas desde una visión de “autoficción”, y el no anonimato del sujeto que comete el acto ilegal. Las diferentes estrategias narrativas que utiliza Trujillo, ayudan a que el espectador entienda el sentido de tales repeticiones. La observación participante permite escuchar la voz de la directora interactuando constantemente aunque aparece poco a cuadro, pero muestra la distinción entre la narrativa de Trujillo y la de Félix. En este sentido, aprovecha estrategias como la entrevista y el material de archivo de los *videohomes* en los que actúa Félix para mostrar la visión romantizada de éste sobre su oficio, del que hace una constante apología y presenta en términos binarios entre los polleros buenos y los malos, por tal razón, él no siente la necesidad de permanecer en el anonimato, así el montaje y las distintas estrategias narrativas nos dan la pauta para desde una visión capitalista mostrar la crítica insurrecta.

Por otro lado, hay una constante en las imágenes de la frontera física: la Garita del Chaparral o San Ysidro, el muro tanto en los cerros como en el mar, las patrullas que deambulan por la línea del lado estadounidense, esto posibilita al espectador materializar las políticas de seguridad que se implementan para intentar frenar la migración en el país vecino.

Los detalles

Félix es bastante descriptivo con su actividad, por lo que cuenta como a lo largo de su trayectoria cada vez son más sofisticadas las estrategias de cruce que los polleros utilizan y esto en

consonancia con el capitalismo ha generado una diversidad de servicios y tarifas diferenciadas que se relacionan con la comodidad o el riesgo que el migrante este dispuesto a pagar o asumir.

Asimismo, en estos detalles se describe el proceso que implica traficar personas en la frontera Tijuana/San Diego, reclutadores tanto en México como en Estados Unidos para los conductores, espacios de enganche para las personas que quieren cruzar, gente que modifica los coches o guías en los cerros, los que falsifican documentos, los que reciben a los migrantes en San Diego.

Por otro lado, la gente involucrada en la industria del *videohome* también describe cómo se hace una película de este tipo, que tiene que ver con el bajo presupuesto, la ayuda de la comunidad, aportes de ideas de los propios personajes para conformar el guion y la opinión de los espectadores para decidir que tipo de películas son las que se producen de acuerdo al gusto y demanda del público.

Resignificación de la norma

De esta forma, los detalles y las repeticiones posibilitan pensar en la resignificación de la norma a través de los procesos que presenta el documental de Adriana. Procesos tales como: el tráfico de personas o la producción audiovisual. En cuanto al tráfico de personas, se muestran los diversos factores que se articulan para que el tráfico sea un negocio rentable y demandado, por lo que el discurso policial e institucional queda reducido a un elemento bastante cuestionable sobre las causas de la migración y las estrategias de contención por parte de los estados nación. Sobre la producción audiovisual, el espectador accede a procesos de producción distintos a los hollywoodenses que rondan en el imaginario hegemónico, que evidencian otros procesos de realización que escapan a las lógicas del mainstream pero consiguen ganancias y distribución considerables, como los *videohomes*, o procesos de producción como los del documental independiente, como el de Trujillo, que expanden la cultura visual al mezclar los recursos del lenguaje cinematográfico y los del arte.

Asimismo, una de las escenas de este documental, muestra a tres deportados que están a punto de utilizar los servicios de Félix para regresar a San Diego, así cuando dicen que tienen más de 7 años allá y pretenden regresar pues allá se encuentra sus familias, sus trabajos, sus amigos, su vida, es viable pensar como la norma es la ilegalidad o el estar indocumentado para una gran parte de la población estadounidense.

También queda claro como el sueño americano —introyección del sistema capitalista y la vida de derechas— al que tanto hace referencia Félix al hablar de la parte noble de su actividad, se reconfigura para descubrir que más que sueño es un padecimiento en el que se pierde la libertad, no sólo en términos del ser indocumentado sino a partir del estar encadenado a un estilo de vida en el que el consumo y un estilo de vida banal es el objetivo, por lo que hay que seguir una serie de hábitos y reglas que terminan por ejercer una vigilancia constante sobre el sujeto, además de quitar la adrenalina y el gusto a la vida como bien señala Félix a partir de su propia experiencia.

Aparecer de lo invisible

Como se ha establecido en análisis anteriores, las repeticiones y los detalles contribuyen a entender el subtexto de lo que no aparece. Así, se comprende como el capitalismo y los Estados son los promotores del tráfico de personas, pues ya sea con el objetivo de lograr el sueño americano y el nivel de consumo que este conlleva o como una estrategia de sobrevivencia para encontrar una mejor forma de vida, las personas están dispuestas a migrar de forma ilegal. Lo anterior deviene en rentables negocios legales originados por el cierre de la frontera como el resguardo del espacio fronterizo, negocios ilegales, el tráfico de personas que explica Félix, que además se nutren no sólo de las personas que buscan una mejor vida, sino de los deportados que quedan desvalidos en el lado mexicano y los ciudadanos americanos precarizados que genera el gobierno estadounidense. Así, para el mantenimiento de su empresa Félix aprovecha la mano de obra barata lista para ser explotada como cualquier empresa capitalista de corte legal, que por cierto permite la profesionalización y diversificación (diversas formas de cruzar y tarifas) de la empresa. Así la precariedad laboral del exceso de mano de obra la podemos ver en todos

los ámbitos, razón por la cual aparece la necesidad de pensar otras formas de estructurar las relaciones laborales en general.

Asimismo, Trujillo (2011) señala como “el gobierno americano incluyó a los inmigrantes indocumentados junto al terrorismo, el tráfico de drogas y los crímenes cibernéticos entre las preocupaciones que plantea controlar el gobierno en un futuro próximo”, lo anterior no aparece tan invisible pero funciona como tal, pues aunque no equipara directamente a los indocumentados con terroristas en términos simbólicos y prácticos así funciona. Este prejuicio se ha ido arraigando en la opinión pública y con la llegada de Trump a la presidencia estadounidense aún más.⁶⁷

Expediente

El expediente que genera la visualidad que propone Trujillo tiene que ver con la logística y el mecanismo que suscita el tráfico de personas, quizá es algo que puede servir a las autoridades pero es información que circulaba en el imaginario previamente, lo interesante es que se muestre cómo sucede el proceso y se complejice tal imaginario, como cuando se registra la precariedad a la que son sometidos los veteranos de guerra estadounidenses que terminan haciendo actos ilegales para sobrevivir.

Por otro lado, queda un expediente visual de las formas de realización del *videohome*, género audiovisual denostado por los cánones de la visualidad hegemónica, pero como señalan los realizadores de este género no sólo parten del gusto de los espectadores sino que son productos audiovisuales en constante correspondencia con las problemáticas sociales que aquejan a la sociedad quizá desde el lado de la ilegalidad, por lo que queda entonces es un expediente de la mirada ilegal.

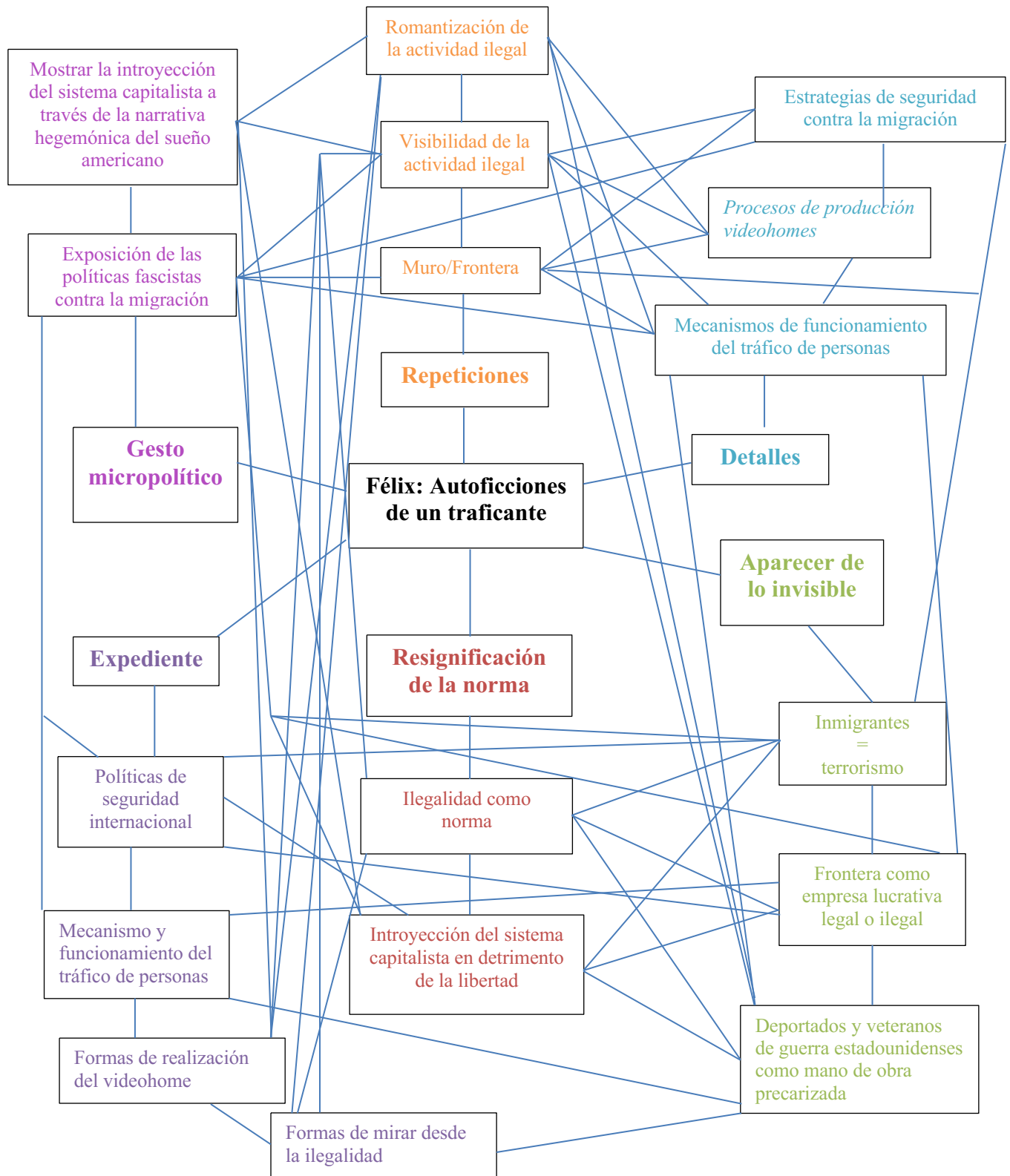
⁶⁷ Para mayor información, revisar: <https://www.lavanguardia.com/internacional/20181023/452521051728/trump-insinua-terroristas-migrantes-caravana.html>; <http://www.scielo.org.mx/pdf/pyg/v24n2/1665-2037-pyg-24-02-00333.pdf>; <https://cnnespanol.cnn.com/2018/10/24/no-somos-terroristas-migrantes-de-la-caravana-rechazan-los-ataques-de-trump/>

Gesto micropolítico

Félix: Autoficciones de un traficante, como gesto micropolítico, pone sobre la mesa, cómo el neoliberalismo y sus políticas fascistas de exterminio contra los inmigrantes, deportados y población precarizada mantiene un ejercito de personas dispuestas a arriesgar la vida no por el sueño americano sino para sobrevivir en condiciones un poco más dignas que no significan libres o justas propiamente. Así, la urgencia de sobrevivencia invisibiliza las políticas y estrategias que aniquilan a una buena parte de los migrantes.

A través de la autoficción o romantización que hace Félix de su práctica se devela cómo no sólo Félix sino una gran mayoría de personas creen que las personas que deciden migrar, arriesgando la vida y perdiendo contacto con sus seres queridos y estilos de vida, lo hacen por la narrativa hegemónica del sueño americano, cuando en realidad tiene que ver con estrategias fascistas de aniquilamiento de amplios sectores de sociedades que el capitalismo considera desechables.

Constelación translúcida Félix: Autoficciones de un traficante



Esquema 5. Constelación translúcida: Félix: Autoficciones de un traficante. Elaboración propia.

Víctor Huerta. Toma las instituciones para trabajar en común

Victor Huerta (2009)⁶⁸ de Cristian Franco, es un video bastante sencillo en términos visuales, en pantalla vemos en primer plano a un sujeto en un maizal que se encuentra hablando un idioma extraño el cual entendemos por medio de los subtítulos. El discurso que leemos, son frases extraídas de las cartas del anarquista Ricardo Flores Magón, algunas de ellas son:

Tomemos posesión de todo cuanto existe. No pagues contribuciones, no pagues renta de la casa que ocupas. Toma las instituciones para trabajar en común. Es mentira que se pueda luchar contra el capitalismo sin combatir al estado. El final se acerca. Debemos escoger un nuevo gobernante esto es, un nuevo yugo. O la expropiación salvadora y la abolición de toda imposición minoritaria. (Flores Magón en Franco, 2009).

El video a pesar de ser muy sencillo es desconcertante, el sujeto en pantalla que suponemos es Víctor Huerta, tiene algo extraño que no es fácil dilucidar. En algunos momentos pareciera que está leyendo las frases que dice, aunque también da la impresión de tener la mirada perdida más que estar leyendo. En otros momentos pareciera que quisiera sonreír pero inmediatamente pasa a la seriedad casi enojo, lo cual es más acorde con el discurso que leemos en los subtítulos. Debido a lo anterior, no estamos seguros de estar ante un actor no tan bueno, ante una personalidad extraña, un sujeto con discapacidad u otra situación.

El sonido ambiente también es desconcertante, un lejano bullicio en el que podemos escuchar voces infantiles como si estuvieran en una reunión familiar, pero con el discurso en pantalla es difícil entender que hacen unos niños en el fuera de campo cuando un sujeto está cuestionando el sistema político y las instituciones que nos rigen, además, pareciera estar si no llamando a la revolución propiamente si a la liberación de “toda imposición minoritaria”.

Aunque el espectador no cuente con mucha información que le permita entender este video, si sólo se guía por las imágenes en pantalla podría situarlo como un ejercicio que no puede ser muy lejano a la actualidad. La calidad en la imagen y el primer zoom que hace la cámara nos indica que probablemente el video fue realizado con una cámara digital. Y si consideramos el discurso que leemos, aunque no tengamos el antecedente del anarquista Ricardo

⁶⁸ En el siguiente enlace se puede revisar el video con traducción en inglés: <http://impakt.nl/channel-2/videos/curated/cristian-franco-victor-huerta-2009-2/>

Flores Magón, no es tan descabellado entender los reclamos que hace el sujeto. De hecho el reclamo vendría no sólo de la necesidad de disentir o rebelarse ante el régimen político dominante, sino emanado de la realidad en la que el sistema neoliberal y la democracia representativa que lo sustenta tiene a la gran mayoría de la población en la actualidad. En el caso mexicano actual, como sugiere Víctor Huerta con el nuevo Yugo que el régimen de izquierda parece empezar a imponer con la austeridad.⁶⁹



Víctor Huerta, 2009, Cristian Franco.

⁶⁹ A ocho meses del nuevo gobierno de AMLO, la austeridad prometida en campaña y que en un principio parecía ser una de las medidas con mayor apoyo popular, se ha convertido en una medida polémica pues una gran cantidad de burócratas están perdiendo su trabajo, además de la crisis en el sector salud donde el desabasto de medicina y la falta de pago a los profesionales ha sido uno de los problemas más sonados. Sin embargo, los argumentos que se esgrimen en contra de tales medidas de austeridad parecieran no tener gran eco en buena parte de la sociedad, y quizá tiene que ver con lo que nos dice Franco a través de Huerta, el cambio es un nuevo yugo. Si hay una gran parte de la población que aprueba estas medidas quizá es porque es la población que ha sufrido durante décadas el costo de los privilegios de los que ahora se ven afectados, y lo sigue haciendo. La cuestión aquí es que no sabemos si esto servirá para crear una masa crítica que decida presionar al Estado o se incrementará la masa pauperizada que perderá el terreno ganado. Para mayor información sobre esta situación ver: <https://www.mexico.com/opinion/columna-carlos-bravo-regidor-no-es-austeridad-es-canalizacion/>; <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/sociedad/uam-informa-que-por-politicas-de-austeridad-del-gobierno-federal-no-podra-ejercer-35>; <https://www.milenio.com/politica/pega-recorte-27-centros-investigacion-conacyt>; <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/con-recorte-de-plazas-imss-quiere-ahorrar-254-mdp>; <https://www.excelsior.com.mx/nacional/por-austeridad-reduciran-becas-a-pasantes-de-medicina-y-enfermeria/1314301#.XOXtK3NPH-I.twitter>

Es poco probable dar con este video por casualidad fuera de los circuitos del arte contemporáneo donde se inserta, de esta forma, lo más seguro es que si observamos este video también tendremos acceso a la siguiente información:

La historia de esta obra es aparentemente sencilla. Cristian Franco entrevista a Víctor Huerta, protagonista del video. El artista visita la localidad de La Purísima, Municipio de Zapotlanejo, Jalisco. Huerta es una persona con capacidades diferentes.

Sus condiciones de vida están determinadas por la acostumbrada pobreza de un ámbito rural, por su imposibilidad de trabajar y vivir de manera independiente y, sobretodo, de comunicarse, pero está convencido de que habla inglés —cuando en verdad pronuncia frases ininteligibles.

Lo que propone Cristian Franco es un ejercicio de reivindicación política al incorporar una traducción a la incomprensible verbalización de Víctor Huerta, a partir de sentencias extraídas de las cartas del histórico líder anarquista mexicano Ricardo Flores Magón. Los textos se refieren a demandas de naturaleza política y social que denuncian situaciones de injusticia entre pobres y ricos y sobre la explotación de los más humildes, proponiendo gestos revolucionarios contra el gobierno, la Iglesia Católica, el capitalismo y el Sindicato de Campesinos. (México es cultura, 2013).

Una vez situados en el circuito de difusión de este video, sucede, como se señalaba en la *gobernanza audiovisual*, la privatización de una visualidad crítica o alternativa que cuestiona el *status quo*. De hecho, Franco comenta como el proyecto era más amplio y la idea era subir el video a *YouTube* para que se viralizara, pues para Franco el video era una invitación a una guerrilla clandestina poco probable en un Estado característico por su conservadurismo como lo es Jalisco. Sin embargo, en ese momento el tenía una galería que le sugirió (ordenó) que no estuviera libre en Internet y lo bajara. De esta forma, es obvio que el proyecto fue cooptado por la lógica económica que rige al arte contemporáneo, como resultado, Franco de esta experiencia, aprendió a tener cuidado en las estrategias de circulación de sus proyectos de tal forma que estos no sean truncados o cooptados por instituciones ya sean privadas o públicas.⁷⁰

Lo anterior, hace que la lectura se complejice pues al circular por espacios pertenecientes a la alta cultura, para algunas perspectivas pierde un poco o mucho la potencia política, reivindicativa y/o contrahegemónica que la obra podría tener, como señala Emmelhainz,

⁷⁰ En este sentido, los artistas van aprendiendo a manejarse con los diferentes requerimientos que les solicitan las entidades con las que trabajan, utilizan diversas estrategias para poder desarrollar proyectos más allá de lo que los restringen las galerías privadas principalmente. Entre tales estrategias están hacer colectivos, utilizar seudónimos o colaborar con otros proyectos de manera anónima de tal forma que las galerías privadas no les impidan por razones económicas hacer lo que les plazca.

estar informados se ha convertido en una forma de politización en sí misma, y, por lo tanto, en una manera de normalizar la injusticia, rebajando nuestros estándares éticos y políticos, haciéndonos cómplices de la barbarie neoliberal. Por otro lado, la política sensible representa a la política de forma abstracta y distanciada, mientras que difunde una forma de acción política sin el análisis teórico previo necesario. Confundiendo al “artivismo” con la micro-política, la política sensible ejerce una política que no está dispuesta a pagar el precio de la lucha política real. (2016: 129).

Si bien es cierto, como propone Emmelhainz (2016) que el arte, sobre todo el producido por las élites o el que llega a difundirse en los espacios de éstas, tiene la posibilidad de ser cooptado y como resultado diluir la potencia política que dicho arte podría tener. También habría que reconocer que siempre quedarán intersticios para el “artivismo” o el arte sin ser activista, por lo que esos mensajes cooptados pueden ser reconfigurados o no solamente servir a un propósito alienante y precisamente incomodar porque exponen a esas elites el ejercicio del poder que practican. Por tanto, es necesario reconocer como la crítica también entra en el juego de la reducción de la potencia política al desvalorizar la potencia micropolítica de las obras al no estar estas en la “lucha política real”, lugar en el que nadie está a menos que como propone Franco en su ejercicio de imaginación política nos unamos a la guerrilla.

Victor Huerta, es un ejemplo de la cooptación por parte de la gobernanza audiovisual pero también de la potencia micropolítica de las visualidades insurrectas. Por un lado, la circulación que ha tenido es poca y aunque en este momento es posible encontrarlo en Internet, está en una página de los Países Bajos sobre arte audiovisual en contextos interdisciplinarios, ha habido otros momentos en los que no es así. No es fácil acceder a la obra a menos que se esté interesado en circuitos especializados sobre artes audiovisuales o cultura de medios. No obstante, la narrativa que el video presenta es potente, por lo que es probable que logre tener cierto impacto en los espectadores, al menos, alguien podría buscar los escritos de Flores Magón lo cual no es cosa menor pues es enfrentarse con la filosofía anarquista que conlleva una visión del mundo muy distinta a la hegemónica actual independientemente de si se es de izquierda o derecha en el capitalismo neoliberal.

Para llevar a cabo la constelación translúcida de esta y otras obras, quizá sea necesario reiterar que la importancia de esta metodología es entender como las narrativas audiovisuales generan el gesto micropolítico que es finalmente lo que nos ayuda a resignificar la cotidianidad en la que vivimos y entenderla desde otros parámetros. Por lo anterior, no es necesario que los

análisis derivados de tales constelaciones sean amplios textos anodinos sino análisis sustantivos que nos permitan pensar desde puntos de vista que no están controlados por la *gobernanza audiovisual*, cómo las *visualidades insurrectas* resignifican las imágenes y las situaciones que nos exponen.

Las repeticiones

En esta obra, la mirada es una de las constantes, en parte por el primer plano que encuadra la toma, pero también, porque el personaje que está ante la cámara en varios momentos del video la mira directamente, no obstante, en otros momentos la mirada del personaje parece perdida y cambia la significación. Por lo anterior, el mensaje es desconcertante, pues no sabemos si estamos frente a un personaje que nos interpela ante la inacción política que caracteriza a la sociedad o está haciendo un verdadero llamado a la revolución, o simplemente ante un sujeto extraño que se pierde en sus pensamientos.

Los detalles

En los detalles podemos encontrar una sonrisa del personaje en el final del corto video que se empata con el llamado a la liberación de la imposición de las minorías además de hablar de expropiación y abolición, así como, de un nuevo dictamen de carácter masivo que sería el de la sociedad. Esto, da mayor certeza de sí estar ante un llamado si no a la revolución al menos interpela sobre la inacción política de la sociedad ante las injusticias o desigualdades que describe.

Otro de los detalles es el sonido ambiente, que es de voces infantiles como si estuvieran en una reunión familiar. Estas voces son muy desconcertantes para el discurso que estamos leyendo pues no sabemos si serán los hijos de los insurrectos, si son infantes participando en la revolución o es un montaje lo que nos dice el sujeto en pantalla.

Aparecer de lo invisible

Independientemente de si Víctor Huerta nos está llamando a la revolución o no, o si tenemos el antecedente del anarquismo registrado, o no, lo que es claro, es que al retomar las frases anarquistas en la actualidad, Franco, disputa a la democracia representativa que nos rige. Así en el *aparecer de lo invisible*, se cuestiona cómo la democracia termina siendo un sistema que finalmente sirve al capitalismo y no a las personas, pues es regida por *la imposición de una minoría*. Entonces, si se quiere luchar contra este régimen político-económico es necesario enfrentarse al Estado que no defiende las democráticas necesidades de la sociedad.⁷¹

No obstante, para poder llevar a cabo la lucha es necesario hacerlo de forma “masiva” —colectiva—, este es el otro aspecto a resaltar en el *aparecer de lo invisible*. Lo colectivo como una forma de enfrentar al capitalismo, porque se ataca a este desde el bien común y no desde el individualismo. Por tanto, si necesitamos instaurar un sistema político que responda a las necesidades de las mayorías, este debe dar cabida a las opiniones, necesidades y deseos de la diversidad de sujetos que componen la sociedad y no a la de unos cuantos que promueven las necesidades del capital.

⁷¹ No me interesa discutir en este momento sobre la pertinencia del término democracia y las diversas acepciones, usos y torsiones que el término conlleva en la práctica política de nuestra sociedad, para eso sugiero revisar *El odio a la democracia*, de Jacques Rancière (2012), donde el autor discute cómo la democracia se funda en el principio de la igualdad de los hombres dando lugar al mandato del pueblo que puede ejercer cualquier persona sin necesidad de tener un título que le confiera dicha capacidad. Lo anterior, consagra a su vez los derechos individuales que para el autor gestan la crisis democrática pues bajo la anarquía del derecho individual se olvida el bien común.

Asimismo, Rancière señala la paradoja que esta situación suscita, pues si los derechos individuales gestan personas egoístas que se despolitizan a través del consumo en las sociedades modernas es debido a la libertad que la democracia exalta puesto que las personas se rigen por sus cambios de humor y gustos en vez de las necesidades colectivas, situación que aprovecha el poder económico para apoderarse del poder político. Por tanto, no vivimos en democracias sino en “el juego de las oligarquías” (p.76). No obstante, señala como “el proceso democrático debe poner constantemente en juego lo universal bajo una forma polémica la democracia. El proceso democrático consiste en esa puesta en juego perpetua, en esa invención de formas de subjetivación y de casos de verificación que contrarían la perpetua privatización de la vida pública.” (p. 90), de esta forma indica como la libertades y derechos sociales adquiridos no son regalos de la clase dominante sino el resultado de la acción democrática que llevan a cabo las personas que los ejercen (p. 107).

Desde otra perspectiva, quizá le interese al lector revisar autores como: Antonio Méndez Rubio en el libro *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad* (2017) o Hito Steyerl en algunos de los textos recopilados en su libro *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria* (2018). Estos autores, plantean el problema que implica la relación democracia y mercados o capitalismo que vivimos en la actualidad, pero orientan la discusión hacia como la igualdad, libertad y nuevas formas culturales basadas en la tecnología hacen que, cada vez más, irrumpen nuevas formas fascistas en las relaciones sociales que no necesariamente son aceptadas como fascistas, ya sea por la falta de reconocimiento de las nuevas actitudes fascistas o por que, tales actitudes, intentan ser encubiertas por los que las llevan a cabo independientemente de que sean personas o gobiernos.

Resignificación de la norma

Una vez que tenemos acceso a la información de la ficha curatorial sobre el video, la duda sobre Víctor Huerta queda esclarecida, el personaje tiene discapacidad y es por eso que la mirada retadora o perdida hacia la cámara adquiere coherencia. De esta forma, Franco, presenta e indica la discapacidad del protagonista abiertamente, pero el protagonista aparece como un sujeto con agencia y en nada concuerda con las representaciones que se hacen de los discapacitados en los medios hegemónicos de comunicación. El desconcierto que el protagonista genera en los espectadores en parte es por la gestualidad que uno puede observar, pero también, porque si el espectador no sabe que el protagonista es discapacitado, en un primer momento es difícil situarlo en dicha categoría debido a la agencia que leemos en el discurso, y porqué en ningún momento hay una sensación de burla hacia la condición del protagonista, pues los reclamos que hace en su discurso son bastante serios y coherentes con la situación actual del país en el año en que se realizó el video 2009 y en el que se escribe este texto diez años después.

Por otro lado, la discapacidad de Huerta es polémica como mínimo si no es que presenta reflexiones de carácter ético, pero justo aquí es donde se *resignifica la norma*, ¿podemos pensar en los discapacitados como personas con capacidades diferentes, pero no sólo desde el lenguaje de lo políticamente correcto sino como seres con preocupaciones y acciones en el terreno de lo político? Franco nos muestra que la representación de los discapacitados no tiene porque ser sólo la de una persona que no se puede valer por sí misma y que necesita de nuestra buena voluntad para donar dinero en programas televisivos que posteriormente les construyan centros de atención a sus necesidades/capacidades diferentes.

Franco es consciente de que podría haber implicaciones éticas que se le pudieran objetar, pero también señala que debido a la amistad que él tiene con el personaje, no hay tal abuso o mala fe en el uso del material grabado. De esta forma, Franco contribuye al descentramiento del discurso hegemónico sobre la discapacidad produciendo una nueva significación a partir de la distorsión/resignificación de la situación.

Expediente

El expediente que se construye en este caso además de ser el del descontento social por el funcionamiento de los sistemas políticos y las prácticas que estos llevan a cabo, tiene que ver con ejercicios de imaginación radical en las que las sublevaciones imaginarias se convierten en detonantes de la crítica social y política. Queda un expediente de la relevancia que una filosofía como el anarquismo puede tener en la actualidad. Así como, un archivo de otras formas de concebir la discapacidad o imaginar a los sujetos discapacitados con agencia política.

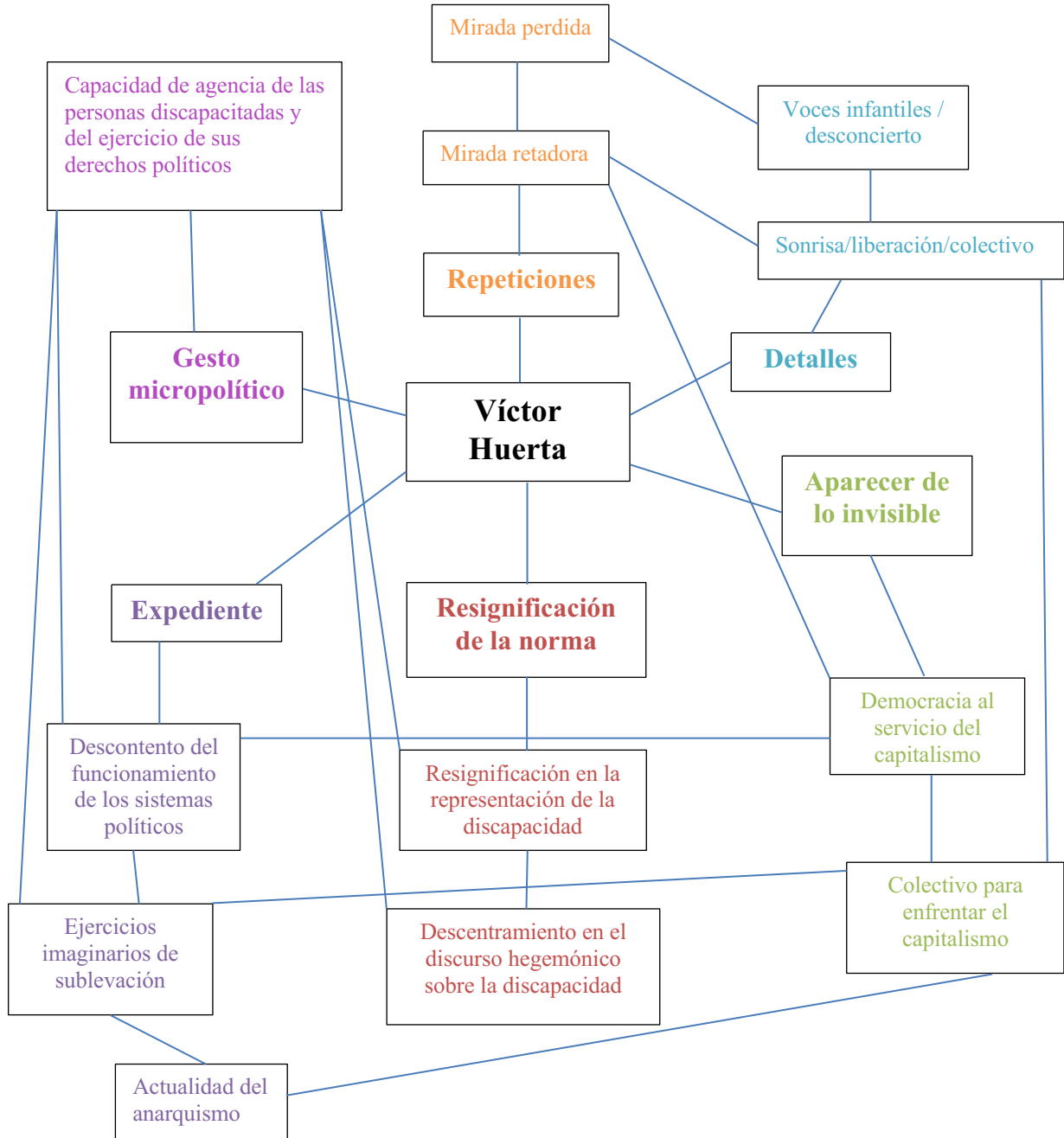
Gesto micropolítico

El gesto micropolítico se relaciona con el poder de agencia que, Franco muestra, cualquier sujeto puede tener. Por ley, queda establecido en la constitución que todos los ciudadanos tienen derecho a votar independientemente de si tiene discapacidad física o intelectual, sin embargo, es poco probable que en la representación que se hace de la discapacidad principalmente intelectual veamos sujetos ejerciendo sus derechos políticos independientemente de si estos sean gobernar o resistir. Así Franco, pone sobre la mesa el trato ético que damos a la representación de las personas discapacitadas y a la capacidad de agencia que estos sujetos pueden tener de sus derechos políticos.



Victor Huerta, 2009, Cristian Franco.

Constelación translúcida: Víctor Huerta



Esquema 6. Constelación translúcida: *Víctor Huerta*. Elaboración propia.

De una desaparición lenta. No somos ni menos ni más

¿Olvida usted algo?⁷² es un video ensayo realizado en formato súper 8, por Dalia Huerta Cano en 2012. A partir de la yuxtaposición de imágenes que duran alrededor de cinco segundos por plano Dalia hace un “vertiginoso viaje sobre la fluctuación y evolución del valor relativo de las cosas, a través de ciertos lapsos, espacios, ideas, condiciones, seres y objetos; nuestro apego a ellos, a la vida, su camino hacia el fin, a su renacimiento, a su transformación.” (Huerta, 2019).

Las imágenes que conforman este videoensayo, Dalia las filmó a lo largo de año y medio en diversos lugares del mundo como México, Alemania y Estados Unidos. La idea surge de una plática que Dalia tuvo con una alemana del este, quien le contó que cuando se abrió la frontera entre las Alemanias ella y su familia comieron yoghurt durante una semana porque no existía y de repente existió, así desayunaron, comieron y cenaron yoghurt. Esa historia, a Dalia le detonó intriga sobre los objetos pues le pareció que éstos conllevan muchos otros procesos que finalmente se relacionan con la existencia de las personas.

Rescato la anécdota de cómo surge *¿Olvida usted algo?*, por que el video ensayo tiene que ver con un punto de vista singular que invita a la reflexión sobre el tema que trata el autor sin dar una opinión determinante sino simplemente establecer una opinión que se refuerza no sólo en el discurso sino en la relación entre el texto y la imagen (Peña en Fortes y Gómez, 2013). Esto es importante pues como señala Dalia, *¿Olvida usted algo?*, es considerado documental y le parece que sí lo es pues surge de la realidad, todas las imágenes fueron grabadas de situaciones que sucedían en la vida “real”, es decir, no fueron una puesta en escena para su grabación, también fueron reales las opiniones, pensamientos o reflexiones provenientes de las personas que las enuncian. Sin embargo, Dalia, reconoce esta obra no sólo como documental sino ficción también, pues ella sabía que es lo que quería obtener de los sujetos que entrevistaba y empujaba las situaciones hacía lo que de antemano quería exponer. Huerta, evidencia así que en el documental hay una opinión y postura sobre el tema a tratar, por tanto su obra es un documental, un ensayo y una película de ficción a la vez, que cuestiona lo que puede ser la realidad, la ficción

⁷² Para visualizar este videoensayo, ir a la siguiente liga: <https://vimeo.com/111627868>

y los géneros cinematográficos que clasifican las obras audiovisuales y la “verdad” como algo que se puede crear sin dejar de ser realidad y ficción a la vez.

En otros sentidos o matices, hemos visto tal cuestionamiento en algunas de las obras analizadas en esta disertación, por lo que es importante tener en cuenta cómo las visualidades insurrectas más que buscar una clasificación o una forma de realización, plantean un constante cuestionamiento a las separaciones que hacen las clasificaciones de cualquier orden ya sea artístico o teórico, más si tal orden es jerárquico. Hay un reconocimiento de que dichas separaciones son arbitrarias y subjetivas pues los fenómenos se constituyen de una diversidad de dimensiones que no es posible restringir a una categorización. De ahí que se busqué la articulación en las formas de realizar y de analizar para reflexionar sobre *lo político* en la visualidad de un contexto determinado.

¿Olvida usted algo? Inicia con una cita de Paul Auster, “Los objetos son inertes: sólo tienen significado en función de la vida que los emplea. Cuando esa vida se termina, las cosas cambian, aunque permanezcan iguales. Están y no están ahí. Como fantasmas tangibles, condenados a sobrevivir en un mundo al que ya no pertenecen”. En esta cita Dalia plantea su punto de vista: cómo los objetos no tienen que ver sólo con ser cosas utilitarias que usamos sino con cómo estos y su consumo constituyen nuestra existencia.

Se sale de los discursos hegemónicos y estereotipados sobre el consumo, ya sea como consumidores zombies que sólo buscan la novedad y banalidad de la vida de derechas o como consumidores responsables que cuidan el planeta y construyen otras formas de relacionamiento con los demás desde una ética basada en *lo político*. Por lo que, al cuestionar al espectador, en que tipo de existencia forja su relación con los objetos y el uso que hace de estos, lo obliga a voltear a ver sus *desesidades*, formas de convivencia y la subjetividad que construye de sí mismo en la que interaccionan lo social y lo individual.

El videoensayo se conforma de un flujo de imágenes acelerado en diez apartados que son: envolturas, comida, desgaste, devaluó, fronteras, información, ideología, libertad, memoria y el cadáver humano. A lo largo de estos apartados, Dalia muestra los objetos como parte del

consumo que fomenta el sistema capitalista que implica consecuencias funestas en algunas sociedades o comunidades para que los objetos existan, a la vez de vincular los objetos con procesos afectivos. Por lo que, más que dismantelar la crítica hacia el consumo que provoca el capitalismo neoliberal, brinda una línea de fuga para pensar en otros tipos de consumo basados en las relaciones afectivas que las personas pueden desarrollar con los objetos.

Esto lo podríamos pensar en términos del aura que habla Benjamin en la obra de arte, es decir, si regresamos el aura a los objetos, a lo complicado que puede ser comer una fruta de otro país o sólo en la temporada en que esta crece naturalmente crea otra relación/consciencia a la disponibilidad de la misma fruta todo el año. Si estamos conscientes de la violencia y explotación que conlleva la extracción de un diamante quizá preferiríamos más un camión de estiercol, como señala uno de los personajes del video ensayo.

Dentro de la constelación translúcida de *¿Olvida usted algo?*, las repeticiones se relacionan con la yuxtaposición de los objetos que nos presenta, los cuales se extiende algunas veces a los sujetos que los portan, así podemos ver autos nuevos en circulación versus autos más bien chatarra apilados en un yonke,⁷³ también podemos ver personas cargando bolsas de tiendas que indican la compra de productos nuevos en contraposición con vagabundos que también traen bolsas pero más bien usadas o de plano traen las posesiones y la vida entera a cuestas.

El utilizar tantas imágenes distintas a un ritmo tan acelerado hace que las repeticiones sean identificables en dos sentidos y sin los cuales el videoensayo perdería significado. El primer sentido tiene que ver con las imágenes de los objetos, pues aunque algunas van en estrecha relación con la narrativa discursiva en otros momentos el video ensayo continua la narrativa sólo con las imágenes pero agregando significado, es decir, no son imágenes para rellenar sino imágenes para enunciar.

En un segundo sentido encontramos el montaje como repetición. El vertiginoso ritmo de las imágenes en un inicio y la progresiva ralentización del ritmo de las imágenes que no deja de

⁷³ Los yonkes son los lugares en los que se dismantelan los automóviles desechados.

ser rápida, es una repetición que da sentido a la narrativa que propone Dalia para hablar de los objetos, sus usos, apegos y existencia, que además se empata con el ritmo de vida actual.

Es difícil detectar *los detalles* de esta película al estar constituida de tantas imágenes, no obstante, una vez más el montaje nos ayuda a entender los detalles a tener en cuenta. Llega un punto de la narrativa en que los planos empiezan a durar más de cinco segundos y el documental empieza a tener un ritmo más lento sin dejar de ser rápido. Ciertamente sigue hablando de los objetos pero la narrativa se vuelve más íntima, deja de ser un discurso global y general para convertirse en uno en el que los objetos ya no sólo tienen que ver con su valor económico o funcionalidad sino con el apego y sentimientos como amor y nostalgia, o situaciones de violencia y desigualdad que implican algunas veces obtener las cosas. Así, se va conformando la narrativa en la que los objetos nos señalan las distintas dimensiones de la existencia de ellos y de nosotros.



¿Olvida usted algo?, 2012, Dalia Huerta.

La textura granulada de la imagen que le da el formato súper 8, es otro de los detalles. A través de esta textura el videoensayo adquiere un tono nostálgico que remite a tiempos pasados, sin embargo, el contenido de las imágenes es relativamente actual, la obra es del 2012 y a siete años de distancia el ritmo acelerado que propone en las imágenes se emparenta con el ritmo de vida vertiginoso y que se constata aún más en la actualidad. Dalia, logra relativizar la sensibilidad estética que produce la mutación digital que propone Berardi (2017), pues por un lado vemos el consumo y la rapidez y por otro la nostalgia y el apego que los objetos pueden crear en nosotros, con ayuda de la textura que provee el súper 8. Este, me parece, un ejemplo de translúcidéz total.

Narrativas ambiguas que pueden desorientar para hacernos llegar a *lo político*, es decir, hacernos dudar de las certezas que tenemos para replantearnos la existencia.

El *aparecer de lo invisible* en esta obra tiene una estrecha relación con el *expediente*. Lo que se visibiliza es la forma en la que el consumo ha ido mutando a través de los años. Es patente cómo la globalización y las nuevas tecnologías en el sistema neoliberal a partir de promesas democráticas y de libertad, cambiaron no sólo los patrones de consumo sino los culturales, de esta forma algo que parecía tan prometedor como tener al alcance cualquier mercancía en cualquier momento o acceso a información a través de Internet, se convirtió no sólo en una comodidad, deseo a satisfacer o realidad de algunas poblaciones, sino en un cambio cultural, que ha desembocado en graves problemas ambientales, desigualdades y en la mutación digital que señala Berardi y que provoca una desconexión del sujeto tanto a nivel mental y corporal, desembocando así en un cambio del sensorium en el que se rompen los lazos comunitarios de la sociedad.

Así, el expediente que queda no es sólo el del consumo, sus efectos nostálgicos y apegos que desencadena, sino el de los cambios culturales que las prácticas de consumo han efectuado en la existencia individual y social. Esta contradicción que se visibiliza en estos cambios culturales, queda patente y se explica mejor en la imagen de una esquina de Guadalajara en la que se cruza la penitenciaría con la libertad.

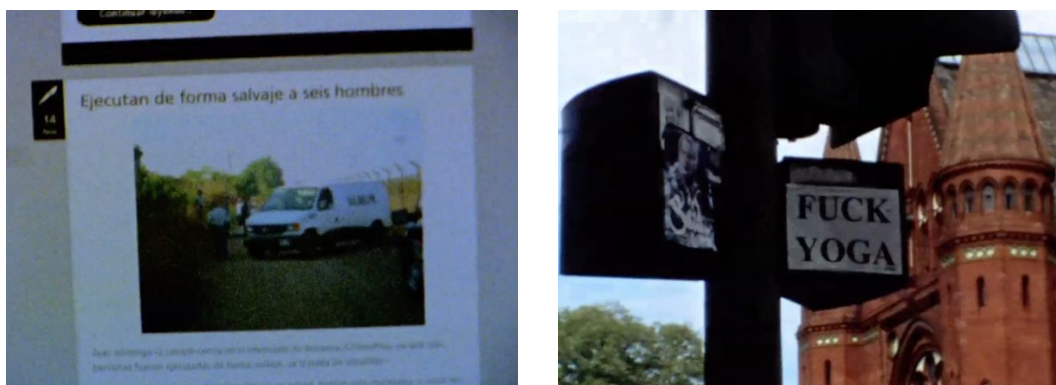


¿Olvida usted algo?, 2012, Dalia Huerta.

La *resignificación de la norma* se articula directamente con el *gesto micropolítico* que *¿Olvida usted algo?* revela y se refiere a la línea de fuga, ya mencionada, que la obra evidencia al proponer el consumo desde parámetros afectivos que limitan la acumulación de objetos ya sea por el vínculo que se crea con estos o por la consciencia de todo lo que se debe afectar para la existencia de un objeto. Asimismo, la cuestión de la existencia no tiene que ver sólo con la producción de objetos sino con la existencia de las personas, ¿qué tipo de personas somos de acuerdo a nuestros consumos?, no en el sentido que se lo pregunta la mercadotecnia sino en el del sensorium, somos conscientes de lo que produce nuestro consumo y acumulación ¿a qué personas afecta nuestro consumo en su entorno natural, a quiénes en el aspecto laboral?, ¿qué sensibilidad(es) se configuran o cambian a partir de los objetos que consumimos?

Entonces, el gesto micropolítico es visibilizar cómo dejamos que los objetos configuren nuestra existencia, y en ese sentido, la reconfiguración de la norma, es reorientar la existencia humana a partir de las relaciones que creamos con los demás y no con los objetos, es decir, tener presente cómo los objetos nos configuran y constituyen pero no dejar a estos a cargo de nuestra existencia sino nosotros dotarlos de significado.

Asimismo, la resignificación de la norma también se refiere a cómo la película como objeto mismo o dispositivo, nos explica no sólo la narrativa del consumo que propone Huerta sino nuestra existencia como espectadores, es decir, somos conscientes de la existencia de los objetos en la medida que nos damos cuenta cómo los objetos configuran y explican nuestra existencia. *¿Olvida usted algo?* invita a reflexionar la forma en la que queremos existir, así se resignifica la norma del consumismo, no somos nosotros los que acumulamos cosas, son las cosas las que acumulan valores capitalísticos en nuestras subjetividades.



¿Olvida usted algo?, 2012, Dalia Huerta.

Constelación translúcida ¿Olvida usted algo?



Esquema 7. Constelación translúcida: ¿Olvida usted algo?. Elaboración propia.

Constelaciones centellantes

Continuar con los análisis detallados de las obras audiovisuales, aunque sería lo deseable, no necesariamente nos lleva al punto de reflexión que las visualidades insurrectas y las constelaciones translúcidas aportan a la discusión sobre las imágenes o la visualidad en general. Este vínculo, de las visualidades insurrectas y las constelaciones translúcidas, expone cómo las visualidades insurrectas cuestionan la realidad normalizada o existente, al mismo tiempo que expresa la realidad sensible que todavía no es nombrable pero también existente y que se configura de incesantes transformaciones, así, esta sensibilidad más que irrumpir abruptamente se encuentra en un constante transcurrir, por lo que la innovación que representan se desarrolla de modo continuo e imperceptible replanteando y reordenando perpetuamente la realidad normalizada, es decir, hay un constante devenir de la realidad sensible.

Lo anterior, es lo que muestran las constelaciones translúcidas presentadas en el apartado previo. Una obra audiovisual, en un momento específico tendrá una lectura de acuerdo a las relaciones que establezca con los diversos componentes que nos permiten leer el momento contemporáneo, por tanto, si la realidad sensible cambia la significación de la obra también, por lo que las visualidades insurrectas no son estáticas más bien establecen su insurrección en relación con el contexto y la realidad sensible en las que son observadas. Debido a lo anterior, las visualidades insurrectas aportan una diversidad de gestos micropolíticos, tan variados como la imaginación de la masa creadora que son los realizadores en combinación con la diversidad de modos de ver y formas de entendimiento de los espectadores —lo que puede devenir en nuevos gestos micropolíticos—, tan diversos, cómo las distintas dimensiones que constituyen las imágenes y los modos de hacer de las visualidades insurrectas.

A continuación, se aborda de forma breve algunas obras con el objetivo de brindar un panorama de la infinita heterogeneidad que las visualidades insurrectas y los gestos micropolíticos pueden representar. Estas pequeñas descripciones, son constelaciones centelleantes que no terminan por ser una constelación translúcida propiamente con todos los elementos que conforman la metodología, pero que con la información intermitente o no acabada que proveen, muestra el horizonte de nuevas relaciones sociales, culturales, artísticas, económicas que las visualidades insurrectas proponen e inventan.

Sobre la materialidad de la imagen

Es posible encontrar obras que cuestionan la materialidad de las imágenes y las dimensiones que las constituyen como son las propuestas de Javier M. Rodríguez y Miguel Mesa. Rodríguez,⁷⁴ en su trabajo se interesa por la ampliación de la experiencia cinematográfica que rompe con la dinámica del cuarto oscuro, considera que la imagen en movimiento dentro del museo debe adquirir otras lógicas que no sean las de la sala cinematográfica. Esto lo ha llevado a experimentar con los distintos soportes en que se puede proyectar la imagen en movimiento, así como, a subvertir la forma de pensamiento que posibilita el cine a través del lenguaje en movimiento y que a él le interesa anclar en la realidad a través de lo escultórico de las distintas superficies en las que proyecta.

Ese anclaje con los objetos reales es el gesto micropolítico que la visualidad insurrecta de Rodríguez propone. Si se piensa en términos de la desconexión corporal que el sensorium contemporáneo propicia, se entiende como esa desconexión se intensifica con las pantallas de los diversos dispositivos electrónicos, y Rodríguez, lo que plantea es la reorganización de la experiencia sensible del lenguaje cinematográfico al proponer al observador otros modos de ver que surgen de la articulación de la imagen en movimiento y el objeto escultórico, así crea una nueva relación que él enuncia como otra forma de pensamiento desde el cine.



La terquedad de las cosas, 2015.
Javier M. Rodríguez.



A fold a Cut (FW3), 2018.

Miguel Mesa, respecto a la materialidad de la imagen, busca una imagen en la que sea posible observar la multitemporalidad, por lo que cambia la profundidad por el tiempo, pues le intriga

⁷⁴ Para revisar el trabajo de Javier M. Rodríguez remitirse a la siguiente página Web:
<http://www.javiermrodriguez.com/>

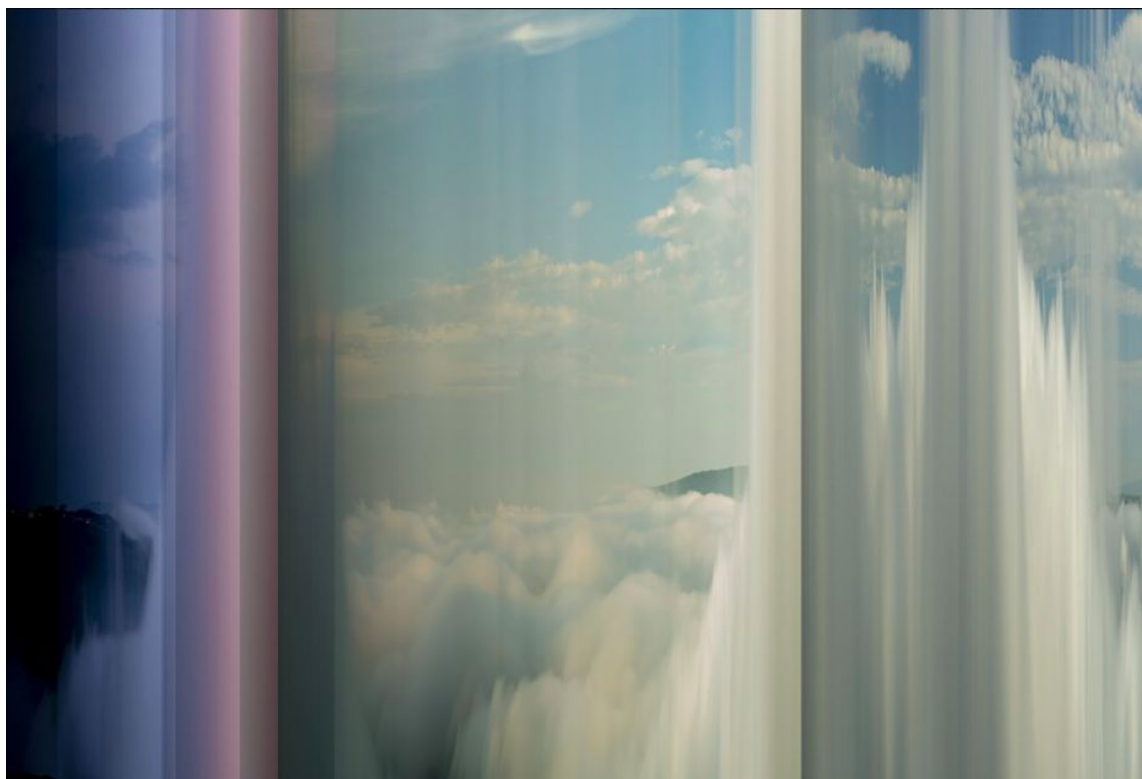
entender otras formas de ver que parten de cosmovisiones distintas a la de él. Mesa, conoció a una antropóloga que le contó, cómo un chamán otomí permitió que ella documentara sus rituales para preservar y presentar al mundo cosas que nunca se habían documentado. Sin embargo, la condición era que ella tomará fotografías, se las enseñara y el chamán decidía si se podían mostrar o no. En ese proceso de decisión, el chamán, validaba las fotografías que ya habían terminado su proceso, otras se descartaban y jamás se debían mostrar porque su proceso nunca acabaría y sería problemático, las que todavía estaban en proceso la antropóloga preguntaba en distintos momentos si ya habían finiquitado su transformación las que lo lograban eran aprobadas y se mostrarían, las que no, seguirían a la espera.

De esa anécdota, Miguel, antes de pensar en los factores subjetivos que hacen al chamán decidir sobre las fotografías, reflexiona en su propia forma de ver y comprender las imágenes —la occidental— como algo fijo y acabado. Así, Mesa interpreta el modo de ver del chamán cómo la posibilidad del transcurrir del tiempo en las imágenes fijas. Y se interroga sobre ¿cómo es la imagen multitemporal que el chamán logra observar en las imágenes fijas?

La forma en que Miguel resuelve la duda que la forma de ver del chamán le provoca, es intentando introducir el tiempo en la imagen, pero no desde la concepción lineal o progresiva del tiempo occidental cómo ya lo hace la imagen en movimiento sino cómo una dimensión constitutiva de la imagen. Entonces, para lograr integrar muchos tiempos en la imagen sin que estos se superpongan, Mesa, sacrifica la profundidad de la imagen y la sustituye con la multitemporalidad.

En términos técnicos, Miguel explica de la siguiente forma su propuesta: las imágenes sólo cuentan con dos dimensiones, la horizontal (largo) y la vertical (alto), los objetos por su parte, tienen tres dimensiones lo largo, lo alto y lo ancho (profundidad), pero si a las tres dimensiones de los objetos se le agregará la multitemporalidad que observa el chamán en las fotos fijas que le presenta la antropóloga, entonces habría que agregar la dimensión temporal pero no como desarrollo evolutivo del tiempo lineal occidental sino como un transcurso que incluye el pasado, el presente y el futuro. Por tanto, Mesa, debe entender la imagen ya no en sólo dos dimensiones sino en tres o como un objeto tridimensional que se constituye no sólo de

materia sino de distintos tiempos por lo que sugiere pensar la imagen como un objeto al que se le puede hacer un corte perpendicular para ver los distintos tiempos y no solo el presente que estamos acostumbrados a ver en la concepción occidental. En imagen fija una de las experimentaciones de Mesa resultó así:



Paisaje desdoblado: paisaje, 2018.

“Corte diagonal de un objeto paisaje de la Barranca de Huentitán, Jalisco. Material obtenido de 7 a.m. a 11 a.m., una mañana muy nublada. 5760 imágenes procesadas.” Imagen y texto de Miguel Mesa.

Las experimentaciones de Miguel han trascendido a la imagen en movimiento o audiovisual, pero todavía no hay una obra concluyente. Sin embargo, el gesto micropolítico que la propuesta de Miguel Mesa muestra, al igual que las obras de Javier M. Rodríguez, se relaciona con la experiencia sensorial que una imagen que no estamos acostumbrados a ver o que ni siquiera sabemos cómo es, nos puede detonar. En mi caso, la imagen *Paisaje desdoblado: paisaje*, la observé en un momento en que estaba leyendo sobre la multitemporalidad propuesta por Valencia (2012) para comprender cómo lo contemporáneo no sólo funciona en el tiempo presente o el progreso lineal occidental sino que se constituye de un pasado, el presente vivido y la expectativa del futuro, por lo que las imágenes de Mesa fueron la explicación visual o

gráfica de los argumentos de Valencia, detonando el conocimiento ya no sólo en términos del lenguaje escrito sino sensoriales que desbordan otros conocimientos a los que no es posible llegar por el texto, como propone Rivera Cusicanqui (2015) a través de la sociología de la imagen.

Asimismo, siguiendo a Rivera Cusicanqui (2018), el gesto micropolítico, que propone la obra de Miguel al buscar la temporalidad cómo un continuo en las imágenes, se torna descolonial, cuando la cosmovisión otomí trastoca en Miguel las certezas sobre la imagen y el tiempo que la cultura occidental ha logrado expandir en el mundo. Así como, en los cuestionamientos y la incesante transformación de la sensibilidad que la imagen resultante genera, al exponer la posibilidad de la multitemporalidad en las imágenes y crear imágenes imposibles más no inexistentes necesariamente, como muestra Mesa.⁷⁵

⁷⁵ Para revisar el trabajo de Miguel Mesa remitirse a la siguiente página Web:
http://www.miguelmesa.info/principal.php?id_opcionmenu=2&nivel=0

Cuestionamiento a los sistemas sexogénéricos y artísticos

En las visualidades insurrectas también hay propuestas como las de Yogurt Babes que articulan género, visualidad y happenings⁷⁶ o performance. Yogurt Babes, es un colectivo *queer* tapatío, que contribuye a la visibilización de sujetxs que no encajan en el binarismo de género que impone la cultura heteropatriarcal pero tampoco se ajustan a los parámetros de la cultura gay hegemónica. Este colectivo, además, reivindica el trabajo sexual y condena la transfobia.

Lo queer, habría que considerarlo en su uso más extendido actualmente y que se relaciona con lo raro, lo desviado, lo anormal o lo abyecto. No obstante, esa señalización peyorativa, se la apropian lxs sujetxs queer y así politizan su rareza y resisten las normas de la sociedad heteropatriarcal, por tanto, más que ser gays u homosexuales son disidentxs sexuales (Preciado, 2009). La teoría queer problematiza o advierte sobre el binarismo de género “que privilegia la heterosexualidad como identificación normativa de los cuerpos” (Richard, 2018: 172), y más bien aboga por la multitud de diferencias que se encuentran en la diversidad. De ahí, la problematización que hace esta teoría en la universalización de la representación de la diversidad desde un modelo hegemónico de las implicaciones sobre el ser lesbiana, bisexual, homosexual o trans.

Y justo lo anterior, es lo que problematiza Yogurt Babes con sus happenings, narrativas audiovisuales y registros de los performances que comparten por internet. La argumentación que la teoría queer hace en un sentido más amplio en contra del heteropatriarcado y la cultura gay, Yogurt Babes la relaciona y contextualiza en el ámbito local, y este es uno de los gestos micropolíticos que la contextualización radical de las obras de este colectivo sugieren. Hacen una crítica a la visualidad hegemónica sobre los cuerpos pertenecientes a la disidencia sexual que impone la cultura gay en conjunto con el elitismo —blanco y bonito— que caracteriza a

⁷⁶ Por happening, se entiende lo que sugiere Susan Sontag *un arte de yuxtaposición radical*, es decir, “los happenings no tienen argumento, aunque sí una acción, o mejor aún, una serie de acciones y sucesos. También evita el continuado discurso racional... El discurso es purificado y condensado por la disparidad (se da únicamente el discurso de la necesidad) y luego expandido por la ineficacia, por la falta de relación entre las personas que llevan a cabo el happening” (p. 337-338).

Guadalajara. También, cuestionan cómo el capitalismo rosa subjetiviza un tipo específico y válido de ser gay que se relaciona con los cánones de belleza hegemónicos en donde la pigmentocracia y la clase juegan un factor decisivo para poder pertenecer, o en el caso contrario, ser outsiders sino es que directamente marginadxs.

A partir de la relación que se desprende de la crítica de la teoría queer y los modos de hacer de Yogurt Babes, es posible pensar en la sensibilidad y la estética que genera este colectivo. Presentan una estética que rompe con lo que el sistema del arte por un lado y el heteropatriarcal por el otro nos han dicho que es lo adecuado. Aunque en la actualidad es difícil que se sostenga que una práctica artística es la adecuada ante la diversidad de prácticas que la cultura visual posibilita, se observa cómo a esas otras prácticas artísticas válidas no les es tan fácil el acceso a ciertos lugares consagrados del arte, o si se les da cabida, es bajo el riesgo de apropiación que la institucionalidad puede hacer de las prácticas disidentes.

Sin embargo, retomando la estética desde su elemento sensible más que en aspectos formales, la propuesta de Yogurt Babes tiene que ver con la forma de percibir sensorialmente que proponen a partir de la mencionada articulación entre las disidencias sexual y artística. Respecto a la propuesta creativa se acercan más a una sensibilidad camp que como sugiere Sontag (2018) tiene que ver con el uso del artificio en cuanto exagerado y fantástico, a lo pasado de moda que se convierte en atemporal y por tanto se desvincula del contexto moral del que surge. Dicha sensibilidad, se articula con los elementos estéticos que caracterizan al punk y que tienen que ver con el DIY que propicia una estética característica relacionada con el bajo costo, pero sin miedo al fracaso. De ahí que logren materializar una estética y estilo bien definido que desde la marginalidad y en articulación con lo queer posibilite el deleite y la reflexión.

Debido a lo anterior, la estética propuesta por este colectivo, tiene que ver no solo con la de la disidencia sexual queer sino con la problematización del deseo y esto también es un gesto micropolítico que su visualidad insurrecta aporta, ya que posicionan en la esfera pública del contexto local la deseabilidad de lxs desviadxs, discapacitadxs, fexs, deformxs, precisamente porque se construye la sexualidad no a partir de lo adecuado sino del deseo sin restricciones ni constreñimientos. De esta forma, Yogur Babes, quizá sin proponérselo o sí, reflexionan sobre y

para la disidencia sexual, y ponen sobre la mesa preocupaciones que van más allá de la comunidad diversa e invitan a la desestabilización del heteropatriarcado y el sistema del arte al despojarse de la norma. También, plantean formas de escapar a las visualidades que la gobernanza audiovisual impone en detrimento del potencial disidente que el deseo queer diverso y no categorizable puede representar.



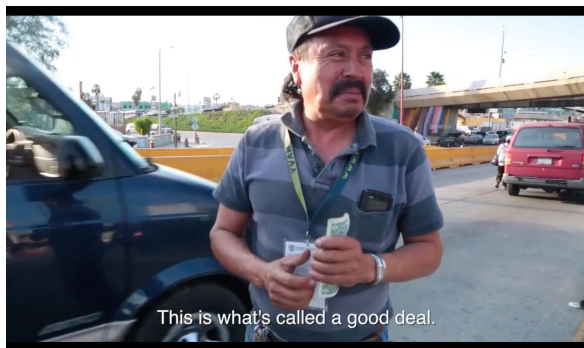
Zorras del arte, 2018, Yogurt Babes.

En el contexto tapatío, la visualidad que propone Yogurt Babes supone la visibilización de las identidades más marginadas en las que ya no sólo se cuestiona el género y la sexualidad, sino la raza, la clase y el ejercicio del poder, de una forma que rompe no sólo con los estándares de la creación artística o cinematográfica sino que muchas veces caen en el absurdo, y paradójicamente, muestran el sin sentido no sólo de las normas sino de nuestra obediencia hacia estas, resignificando así lo normal y lo raro, pues quizá lo más sensato sea mezclar el punk y el glam cómo una forma de mostrar la belleza que surge de la desviación.

De los espacios hipervigilados y la experiencia corporal

En un sentido distinto, hay propuestas como la de Mael Vizcarra, que emergen de la teoría pero también entran en las visualidades insurrectas, debido a la combinación de sólidas conceptualizaciones teóricas con el uso del lenguaje cinematográfico para fines antropológicos como el cine observacional. Mael en su documental *La línea*, a partir de la investigación de prácticas cotidianas casi invisibles por lo normalizadas que se encuentran entre los usuarios de un espacio público con características muy particulares como es la garita internacional de San Ysidro en el límite entre Tijuana y San Diego, cuestiona a través de la movilidad y la

Mael Vizcarra es P.H.D. en Artes Liberales por la Universidad de Brown. Respecto a su práctica audiovisual, se vincula con la antropología visual y el cine etnográfico desde el enfoque observacional, sin embargo, no considera que deba ser fiel a la antropología visual pues como ella misma señala “Mi trabajo siempre va a ser antropológico de cierta forma. Me interesa la gente, cómo vivimos, qué pensamos, cómo hacemos las cosas y me interesa mucho el documental... pero también está la narrativa y sus posibilidades y lo que queda entremedio de eso... a eso es a lo que me refería no es como que nada más hago cine etnográfico observacional, no me voy a definir de esa manera pero ese es el trabajo que he realizado” (Vizcarra, M., comunicación personal, 20 de febrero de 2018).



La línea, 2017, Mael Vizcarra.

temporalidad experimentada o encarnada, las relaciones de poder y privilegios paradójicos que se llevan a cabo en un espacio hipervigilado cómo es una frontera basada en la seguridad biométrica en conjunto con las prácticas cotidianas del comercio informal.

Vizcarra, explora el espacio a partir del seguimiento a los sujetos que exige el cine observacional, pues este enfoque, registra los procesos cotidianos para de ahí obtener el conocimiento antropológico que se busca. Al recorrer con cámara en mano el espacio de la línea, Mael se percata de la importancia que el tiempo y la movilidad representan en la experiencia corporal, y en términos teóricos, cómo cuando se habla de frontera la experiencia corporal de nivel

micro queda fuera de los discursos académicos dominantes, razón por la cual retoma esta dimensión corporal en conjunto con las herramientas que la imagen en movimiento le

proporcionan, para reflexionar sobre la frontera y evidenciar las paradójicas relaciones de poder que hay entre los usuarios.

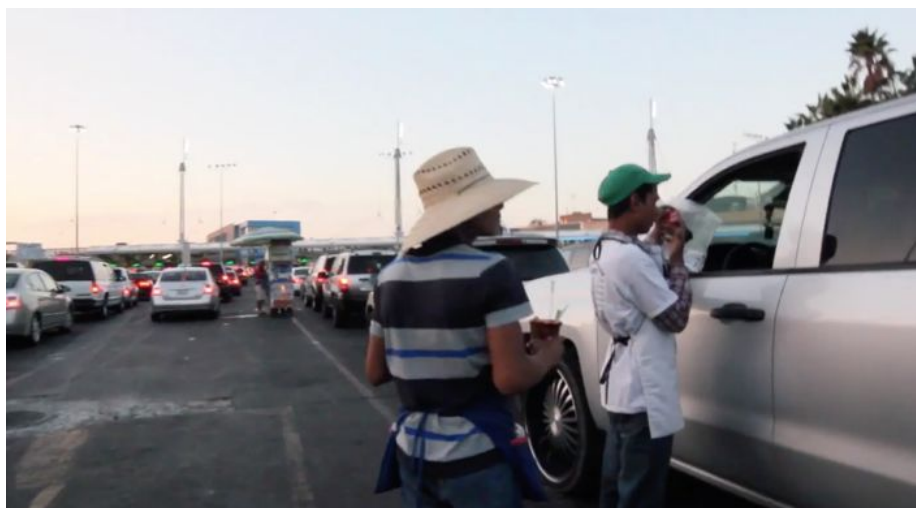
Por ejemplo, en los seguimientos que se observan en el documental, los vendedores ambulantes gozan de una movilidad privilegiada mientras que las personas que cuentan con el permiso/privilegio de contar con el aval de la potencia estadounidense para ingresar a su territorio, permanecen cautivos y sentados en sus automóviles con esperas que pueden ir de media hora en un día de suerte y raro, en promedio de una a dos horas y hasta cinco o más horas en días muy complicados.

Así, a través del registro del espacio fronterizo y los procesos que se dan en tales espacios para cruzar la línea fronteriza, Vizcarra, muestra como el privilegio de acceso a Estados Unidos tiene costos no sólo económicos sino corporales, pues las medidas de seguridad que tiene la potencia para abrir la puerta en realidad más que ver con el mero punto de encuentro con el agente migratorio empiezan desde el rudimentario dispositivo que es el hacer fila, sin embargo, la espera que las largas filas implican se convierten en un dispositivo de disciplinamiento de las poblaciones subalternas aunque privilegiadas, que en el contexto tijuaneño está demasiado normalizado, independientemente de que las medidas de seguridad y por tanto los dispositivos de disciplinamiento sean cada vez más complicados.

Esta escala micro es una de las características que comparten varias de las visualidades insurrectas presentadas en esta disertación, y si se ha manifestado esta constante, es por la relación que implica pensar en términos de líneas de fuga la dimensión micro de las propuestas audiovisuales insurrectas ante las lógicas universalizantes y reduccionistas de la gobernanza audiovisual.

El gesto micropolítico de *La línea*, y que Mael lo enuncia claramente tanto en términos visuales como discursivos a partir de su investigación, es la posibilidad de repensar la frontera a través del cine, con el objetivo de cambiar la percepción normalizada de los procesos que ocurren en el espacio fronterizo. Busca visibilizar los ejercicios de sociabilidad, cooperación y asistencia que se da a partir de los performances que llevan a cabo los vendedores ambulantes,

pero también mostrar los ejercicios de violencia simbólica y de facto que implica la hipervigilancia que surge de la constante paranoia en la que vive el país vecino, y que el documental de Adriana Trujillo, *Félix: autoficciones de un traficante*—analizado en el apartado anterior—, muestra cómo pueden ser burladas todas las medidas de seguridad que imponga el imperio, además de generar economías paralelas que sin el despliegue de tal seguridad no serían posibles.



La línea, 2017, Mael Vizcarra.

Evidenciar la contradicción que el privilegio del cruce implica y las desventajas de las condiciones laborales de los vendedores ambulantes de la línea que se convierten en privilegio en el aspecto de la movilidad, remite a la calidad de vida que el capitalismo impone para grandes poblaciones a las que aceptar estas condiciones es la única forma de sobrevivir. Sin embargo, esto no quiere decir que no se pueda poner en duda lo que entendemos por calidad de vida y las condiciones en las que podemos sobrevivir, pues muchas veces confundimos la acumulación material con condiciones de vida dignas, entregandonos así a la tediosa espera de horas que se experimentan como infinitas, para adquirir artículos de los que podríamos prescindir y cruzar un espacio que nos tomaría cinco minutos. En el caso de los trabajadores, se complejiza la situación pues muchas veces las personas no tienen una opción laboral en México, sin embargo, llama la atención que una vez más los individuos asumimos las consecuencias estructurales de las economías globalizadas y nacionales con soluciones individuales que perjudican nuestra calidad de vida en vez de asumir la resistencia organizada y exigir o propiciar mejores condiciones no solo laborales, sino políticas, culturales, económicas, sociales, y un infinito etcétera.

Conclusión

Si bien se podría pensar en una subcategorización de las visualidades insurrectas, por ejemplo, hablar de visualidades insurrectas fronterizas para reflexionar sobre las obras que Adriana Trujillo, Ana Andrade, Mael Vizcarra y Abraham Ávila presentan, pues de alguna manera cada una de estas obras habla de algún aspecto relacionado con la frontera. Tomar ese camino sería en detrimento de las líneas de fuga que las visualidades insurrectas proponen desde el propio planteamiento epistemológico y ontológico que las constituye, pues se pierde el proceso de singularización que la creación posee per se.

Las subcategorías coartarían o constreñirían las posibles insurrecciones que la pluralidad visual puede tener, o en su defecto, la subcategorización de las visualidades insurrectas tendría que ser infinita pues depende del gesto micropolítico que los creadores propongan y no de las temáticas que una obra insurrecta puede abordar. Por tanto, el gesto micropolítico es determinante para establecer qué visualidad es insurrecta y cuál no, recordando que dicho gesto se presenta en relación a la gobernanza audiovisual y a la realidad sensible que el contexto establece.

El aporte de las visualidades insurrectas es cómo a partir de la experiencia sensible y las narrativas que proponen crean otras posibilidades de imaginar las formas de convivencia, pero lo que interesa es cómo esas otras formas de sociabilidad son compartidas y extendidas por los espectadores que deciden adoptarlas, propiciando así la transformación cultural y social incesante a partir de estas otras formas de sociabilidad generadas que trascienden el mero hecho de la observación in situ de la obra y se trasladan al entorno inmediato del sujeto que tiene acceso a las visualidades insurrectas.

CAPITULO V

CONCLUSIONES GENERALES

En esta investigación, se estudiaron visualidades que se sublevan ante las normas disciplinarias, narrativas o estéticas, y reorganizan las relaciones existentes con el entorno a partir de las imágenes, la creación y la imaginación política. Para explicar este tipo de imágenes, fue necesario establecer los términos *visualidades insurrectas* y *gobernanza audiovisual*. Reflexionar sobre *lo político* y la necesidad de expropiar el concepto del ámbito de la política institucional. Así como, proponer una metodología de análisis visual que parte de la contextualización radical de las obras, los procesos de realización y el diálogo con los creadores, denominada *constelaciones translúcidas*.

De este proceso de investigación, se concluye que las visualidades insurrectas potencializan la dimensión sensible que la experiencia estética propicia, al exponer las modificaciones incesantes e imperceptibles del cambio cultural y las nuevas formas de entendimiento y sociabilidad que se dan en el entorno. Debido a lo anterior, las visualidades insurrectas, utilizan las imágenes como una forma sensible que disputa las categorías binarias y universalizantes de la racionalidad neoliberal al generar procesos de singularización subjetiva que configuran la existencia desde *lo político*, a través del cuestionamiento de los valores capitalistas y el fomento de posturas críticas en las que la búsqueda de lo común y colaborativo basado en la igualdad, permite otras formas de convivir y sentir en el presente para reimaginar y resignificar el futuro. Futuro que debe ser radicalmente opuesto al dominante contemporáneo.

No obstante, las visualidades insurrectas, más que ser una propuesta teórica para visualidades del futuro, indican cómo son las relaciones sociales, laborales, de poder, de amor, culturales, políticas o económicas en la actualidad, por lo que estimulan la reflexión sobre cómo deseamos y qué necesitamos cambiar de la configuración actual en el futuro. Por consiguiente, las visualidades insurrectas desde un enfoque micropolítico, muestran cómo todos somos partícipes de la construcción del futuro desde la pluralidad de visiones y opiniones, y no sólo desde el espacio privilegiado y excluyente de la política institucional.

El aporte de las visualidades insurrectas es la pluralización de perspectivas visuales ante la universalización que el dominante occidental ha implementado en el orden global. Invitan a rescatar otras formas de ver, entender e imaginar, desde perspectivas fragmentadas pero significativas que ofrece la vida cotidiana y que rompen con el entendimiento certero y lineal, posibilitando y develando la realidad sensible disidente que se encuentra en proceso de conformación, que pasa desapercibida, pero que existe y nos trastoca.

Las visualidades insurrectas, se posicionan ante las imágenes y narrativas provenientes de la gobernanza audiovisual o la visualidad hegemónica que circulan en la esfera pública y que han instaurado la forma en que se aprecian las imágenes a través de fórmulas que obedecen a criterios capitalistas y se imponen como el único modelo a seguir para la mayoría de la población. Para el espectador, la visualidad de la gobernanza audiovisual supone un ejercicio de consumo banal en la que todo está dado y naturalizado a través de la falsa idea de libertad y democracia.

La gobernanza audiovisual por su parte, contribuye a entender cómo se generan los procesos de subjetivación en el sistema capitalista neoliberal por medio de las imágenes y los valores capitalistas conservadores del *status quo*. Por tanto, es imprescindible pensar la experiencia estética como una herramienta de las visualidades insurrectas, que permite a través de la sensibilidad, transgredir los límites de la gobernanza audiovisual y torcer los aspectos formales de las imágenes para establecer subjetividades disidentes a partir de los procesos de singularización.

Otro de los aportes de esta tesis, es la metodología construida para el análisis visual, las constelaciones translúcidas. Esta perspectiva, favorece el estudio de las obras desde la contextualización radical que responde a elementos geopolíticos y aspectos culturales específicos, que no se constriñen al sentido visual, a la vez detecta el gesto micropolítico que proponen los realizadores en las obras audiovisuales y que es la principal característica de las visualidades insurrectas.

Las constelaciones translúcidas permiten establecer un proceso de sistematización para revelar dicho gesto micropolítico, a partir de elementos concretos como los detalles y las repeticiones en articulación con la contextualización radical de las obras, se descubre una realidad sensible que todavía no es nombrable pero que con el aparecer de lo invisible surge a través del juego translúcido de visibilidad/invisibilidad, para permitir la comprensión y revelación del gesto micropolítico que resignifica la norma. Es un ejercicio hermenéutico que se fundamenta en elementos concretos para exponer esa realidad sensible más no aprehensible que denotan las visualidades insurrectas.

El gesto micropolítico puede estar contenido en diversas dimensiones de la imagen, como pueden ser: la materialidad de las imágenes, la narrativa que se crea en el montaje, la elección y abordaje de las temáticas, la utilización del lenguaje cinematográfico, o las prácticas y modos de hacer de los realizadores, y es posible detectarlo a partir de las constelaciones translúcidas. Sin embargo, si esta metodología no solo se aplica a las obras audiovisuales sino se articula con una estrategia dialógica entre la persona que investiga y la que crea, el análisis se complejiza y enriquece.

A partir de esta estrategia dialógica, las prácticas y los modos de realización, surgieron elementos relevantes que generan estéticas específicas y metodologías de realización audiovisual innovadoras que se encuentran en el cruce entre el arte, las ciencias sociales y las humanidades. De esta forma, el diálogo permite acceder a información importante que las obras por sí mismas no develan y amplían el carácter transgresor de las visualidades insurrectas.

En este sentido, podemos encontrar las metodologías que proponen algunos realizadores como Ana Andrade y sus performances etnográficas, Sergio Brown y su cine vivo/cine muerto, Ricardo Silva y la torsión que hace a la etnoficción. Estos ejemplos, son muestra de que una metodología propia puede generar una estética y una narrativa específica que transgrede e innova las reglas disciplinarias, además de responder al contexto del que emergen.

En este sentido, no es casual que los realizadores tijuanenses innoven en procesos metodológicos de producción audiovisual, esto responde directamente a la falta de

infraestructura disciplinar del contexto en el que se adiestraron estos artistas. Por tanto, la sublevación a las formas de realización disciplinares no es sólo por un ímpetu transgresor de los creadores sino por un conocimiento adquirido desde la experimentación continúa en la propia trayectoria.

Asimismo, tampoco es fortuito, que en un contexto con mayor infraestructura disciplinar y espacios culturales como es el tapatío, emerjan dos artistas, Miguel Mesa y Javier M. Rodríguez, que estén preocupados por innovar y/o distorsionar la materialidad y temporalidad de la imagen en movimiento, así como la experiencia sensible de la proyección. En el caso de estos dos artistas, además es sugerente, que ninguno de los dos tenga formación disciplinar ya sea en arte o cine, Mesa estudió ingeniería en sistemas y Rodríguez es autodidacta.

En este sentido, la transdisciplinariedad es un elemento contextual que surge del diálogo y es observable en las obras. A la gran mayoría de los realizadores de los dos contextos incluidos en esta investigación, les es difícil clasificarse a ellos mismos y a sus proyectos en los márgenes de una disciplina, esto, aunque responde al auge que la transdisciplinariedad tiene en este momento en el que el discurso de un saber dominante —ciencia— se debilita ante el reconocimiento de otros saberes y prácticas, genera modos de hacer y estéticas específicas que responden al sensorium que las visualidades insurrectas proponen para construir un futuro en el que la vida sea radicalmente distinta al alterar las dinámicas sociales en las que la calidad de vida responda al cuerpo y los afectos y no a los valores capitalistas.

No obstante, la transformación y el futuro deseable no surgirán por generación espontánea, de ahí la trascendencia del gesto micropolítico, pues este devela y materializa *lo político* en nuestra cotidianidad. Dicho gesto, disputa las existencias y posibilita intersticios para imaginar formas de vida que fomenten una comunidad menos desigual y prácticas éticas basadas en lo colectivo o lo comunitario como una forma de hacer frente al capitalismo neoliberal. Por lo que, reapropiarnos de lo sensible, entendido cómo lo estético que no sólo tiene que ver con aspectos formales de la técnica sino con las experiencias que devienen en procesos de singularización subjetivos en los que la expresión de la singularización rompe con lo establecido por la norma y expropia *lo político* a la política institucional, es fundamental para imaginar y

llevar a cabo otras formas de existencia y no sólo para el análisis audiovisual en términos teóricos y metodológicos.

Por tanto, es necesario establecer esta tesis como una investigación sobre política, no porque no sea una tesis sobre estudios culturales, visualidad o imágenes, sino porque dispone otras formas de hacer política enraizadas en la sensibilidad proveniente de experiencias cotidianas que son significativas y determinantes para hacer la vida vivible además de innovadoras en las formas de imaginar otras existencias, porque precisamente, no se basan en el lenguaje acartonado y predecible de la política institucional. Estas otras formas de hacer política, permiten entender cómo hacemos desde la cotidianidad para no caer en las subjetividades consumistas y violentas que fomenta el capitalismo, en otras palabras, cómo hacemos para llevar a cabo *lo político*.

Las visualidades insurrectas terminan siendo una propuesta para la redefinición o liberación de los márgenes de acción política que nos permiten resistir y transformar nuestra existencia actual. De esta forma, podemos ver como una obra audiovisual tiene la potencialidad de mostrar formas de justicia alternativa como el escracheo, justo lo que algunos nuevos movimientos sociales, que parecieran espontáneos pero responden a opresiones históricas, están poniendo sobre la mesa. Me refiero al movimiento MeToo que a nivel macro nos enseñó que, ante la falta de justicia por parte del Estado, tenemos otras alternativas como el escracheo para al menos obtener una justicia alternativa, y justo eso es lo que propone Brown en Saicología en un nivel micro. Este, es un ejemplo de cómo las acciones micropolíticas son las que nos pueden acercar a las transformaciones macros o a la transición del cambio cultural. Sin embargo, es necesario no confundir, acciones individuales que se encierran en una forma de pensar y concebir el mundo con acciones micropolíticas que suponen un compromiso y acciones colectivas que permiten dialogar y reconfigurar las formas de vida actuales hacia otras más vivibles.

Entonces, interesa entender la política en términos no hegemónicos porque es dónde nos movemos la mayoría de la población, es decir, los lugares comunes en los que transitamos o vivimos y no las cámaras de diputados, senadores o los despachos de los representantes. La idea

es articular que sí pensamos y cómo nos gustaría constituir las formas de funcionamiento y convivencia de la sociedad, pues el discurso o la retórica política se encuentra algunas o muchas veces desgastado y obsoleto.

Finalmente, en cuanto a *lo político*, aunque para todos los realizadores es importante este tema, no necesariamente lo detectan o reconocen en su práctica, pero siguiendo esta idea de la realidad sensible que todavía no es nombrable, es que propongo las visualidades insurrectas como una forma de nombrar la transformación incesante que se encuentra en la realidad sensible y que es aprehendida en el audiovisual contemporáneo.

Las líneas de investigación que se abren o fueron colocadas más no abordadas lo suficiente en esta investigación, aunque lo que sí se abordó a profundidad es mejorable, son:

- La potencialidad del análisis colectivo de varias constelaciones translúcidas. En teoría, un análisis colectivo de varias obras en conjunto permitiría estudiar cómo obras disímiles plantean el momento contemporáneo en su complejidad, multitemporalidad y pluralidad de visiones. En este sentido, quizá sea posible explorar cómo las constelaciones translúcidas posibilitan también el análisis de cualquier tipo de visualidad independientemente de si es insurrecta o no, sólo que en una obra audiovisual no insurrecta el gesto micropolítico no se manifestará, en su lugar saldrá el gesto conservador del *statu quo*, el fascista o reaccionario.
- La posibilidad de viralización o difusión masiva de las visualidades insurrectas. En teoría la infraestructura tecnológica permite hacerlo, sin embargo, la gran mayoría de las obras audiovisuales que se retoman en esta investigación y mucho del trabajo de varios de los realizadores está libre en diferentes plataformas digitales, por tanto es necesario pensar los mecanismos pertinentes para fomentar tal difusión, sin caer en la cooptación por parte de la gobernanza audiovisual, o en la sobre exposición que termina por perder sentido por la saturación.

- El elemento sonoro del audiovisual contemporáneo es un aspecto que definitivamente quedó fuera de mi alcance y que supongo puede proporcionar aportes importantes a las visualidades insurrectas.
- Profundización en la reflexión de la gobernanza audiovisual a partir de datos empíricos. Las formas de entrenamiento visual que estuvieron concentradas en las televisoras primero de carácter nacional y después en las cadenas internacionales, están cambiando todos los procesos en la generación y difusión de contenidos a partir de la llegada de las plataformas digitales, por lo que la gobernanza audiovisual es un concepto que puede aportar bastante para comprender las lógicas de la visualidad hegemónica que se difunden por Internet.

Vocabulario

Ambivalente: lo ambivalente se relaciona con las contradicciones que constituyen el momento actual, por lo que es una herramienta para expandir la comprensión de la contemporaneidad desde la complejidad que desborda la condición contradictoria de la realidad. De esta forma, permite no reducir la contradicción a una mera discordancia incongruente sino abordar las situaciones desde una multiplicidad compleja.

Audiovisual contemporáneo: obras que se conforman de imagen en movimiento aunada al sonido y se basan en prácticas actuales que expanden las posibilidades técnicas, sensoriales, conceptuales y simbólicas a partir de diversos medios de producción. Tales prácticas pueden pertenecer o hacer uso de diversos géneros como el cine, el documental, el cine experimental o el videoarte, así como de las distintas técnicas o herramientas que dichos géneros proporcionan, a partir de la inter o transdisciplinariedad además de la multitemporalidad que las constituye, generando así nuevas metodologías y procesos que mezclan no sólo distintas estéticas sino disciplinas académicas y prácticas mediáticas en las que lo discursivo, lo simbólico y la propia materialidad de las imágenes expanden la significación en relación a las narrativas hegemónicas que vemos en los medios masivos de comunicación. Así, el audiovisual contemporáneo implica un espacio de exploración y experimentación que permite plantear narrativas alternativas en algo más grande que un género cinematográfico o una práctica artística determinada, son prácticas dentro del panorama de la cultura visual ampliada.

Contextualización radical: se entiende en consonancia con Restrepo y Richard (2010), como un proceso en el que se sitúan históricamente los productos culturales en la *articulación que surge de lo cultural y lo político* atendiendo a las relaciones de poder *microdiferenciadas* a las que responde tal producción cultural (Richard, 2010: 11, 153), lo anterior en términos de lo concreto, es decir, no sólo a partir de la abstracción teórica que el investigador o académico pueda realizar sino de la materialidad de las imágenes y los modos de realización.

Contrahegemónico: tiene que ver con las negociaciones en la interpretación y la significación que hacen los sujetos en relación al conjunto de la sociedad, resaltando las formas alternativas de mostrar y entender las temáticas y las imágenes en pantalla, lo que posibilita una expansión y reconfiguración de los discursos dominantes a partir de una perspectiva crítica que disiente

ante los discursos conservadores, dominantes o institucionales. Se constituye de otras formas de comprender el contexto en el que nos encontramos inmersos que permite estrategias distintas de enfrentarlo, vivirlo, relacionarse o encontrar soluciones.

Cultura Visual: Se entiende en concordancia con Brea, “el universo lógico de las posibles formas de producir significado cultural a través de las imágenes y su circulación pública.” (2010: 114). O en términos de Berardi “a un modo y una velocidad de emanación y de recepción de cualquier tipo de signo” (2017: 154). Así en esta tesis, la cultura visual tiene que ver con las formas en que las imágenes crean significado a través de la experiencia de recepción diferenciada por las distintas subjetividades.

Ética: formas de relacionamiento en las que se cuestiona la desigualdad, la violencia epistémica, así como las narrativas y la mirada hegemónica occidental, y en la que se proponen distintas maneras de relacionarse desde el reconocimiento del “otro” ya no como “otro” sino como parte integrante, así lo que se crea no es una situación o relación ética abstracta sino formas de estar y convivir que transforman las comunidades y el proceder con los otros, asumiéndolos no como otros sino como sujetos liberados (Dussel, 1998).

Gobernanza audiovisual: lógica política, económica y administrativa que coopta la diversidad de prácticas visuales en el razonamiento del régimen neoliberal, por lo que supone; una visualidad que limita la imaginación y las formas de realización audiovisual para la generación de imágenes y narrativas que obedecen a criterios capitalistas, reduciendo los modos de hacer de los realizadores y el trabajo intelectual del espectador, ya que este último, ha aprendido a ver bajo la lógica del consumo/gratificación a partir del efecto de falsa libertad que crea el neoliberalismo en las subjetividades. La gobernanza audiovisual se impone como el único modelo a seguir por lo que imposibilita el hablar siquiera de regímenes escópicos dominantes.

Neoliberalismo: según Harvey es “una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano, consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por los derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y la libertad de comercio. El papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas... debe disponer las funciones y estructuras militares,

defensivas, policiales y legales que son necesarias para asegurar los derechos de propiedad privada y garantizar, en caso necesario mediante el uso de la fuerza, el correcto funcionamiento de los mercados” (2007: 8). Así, se basa en “La suposición de que las libertades individuales se garantizan mediante la libertad de mercado y de comercio, es un rasgo cardinal del pensamiento neoliberal... [Sin embargo] las libertades que encarna reflejan los intereses de la propiedad privada, las empresas, las compañías multinacionales, y el capital financiero.” (Harvey, 2007: 13-14). Así, el neoliberalismo a través de la idea de libertad individual, en realidad crea una serie de restricciones en los individuos y en el Estado que devienen en libertad pero para el capital.

Lo político: constante cuestionamiento a las instituciones, los campos disciplinarios, las narrativas dominantes y/o a las formas hegemónicas sensibles desde un enfoque micropolítico en el que la transformación opere en términos de la cotidianidad y las formas de relacionarse. Así, lo político descoloca, subvierte, cuestiona las lógicas de pensamiento y acción en la existencia cotidiana del día a día. Los aspectos institucionales, militantes, activistas o revolucionarios con los que se ha emparentado el término generalmente no son prioritarios en esta concepción pues estos conceptos macro son los que nos alejan de la política al ser inalcanzables.

Régimen Escópico: conjunto de *teorías y prácticas visuales* que se superponen pero que finalmente conforman lo dominante en un contexto histórico determinado. (Jay, M. 2003).

Reparto de lo sensible: El reparto de lo sensible es “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto.” (Rancière, 2009: 9).

Visualidades insurrectas: son prácticas del audiovisual contemporáneo que implican liberación o sublevación a partir de la imaginación política que se muestra en las imágenes y conllevan un orden social radicalmente diferente, parten de la contextualización radical pero se

relacionan con un contexto contemporáneo global. Se constituyen de miradas experimentales y modos de hacer alternativos que se encuentran en constante transformación e interpelan a los espectadores a través de la sensibilidad estética para devenir en subjetividades críticas y plurales.

Referencias bibliográficas

- Andrade, A. (2014). "Statement". Recuperado de: <http://www.aanandrade.com/declaracion.html>
- Apodaca, J. A. (2017). "Tijuana en el cine mexicano". *Icónica. Pensamiento fílmico*. Recuperado de: <http://revistaiconica.com/tijuana-en-el-cine-mexicano/>
- (2017 a). "El videohome contemporáneo: Un modelo para armar" en *Icónica. Pensamiento Fílmico*. Recuperado de: <http://revistaiconica.com/videohome-mexicano/>
- Ardèvol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora.
- Ardèvol, E. y Muntañola, N. (coords). (2004). "Visualidad y mirada El análisis cultural de la imagen", en *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, Universidad Oberta de Catalunya. Pp. 17-46. Recuperado de: <http://www.uoc.edu/dt/esp/ardevol1004.pdf>
- Avanessian, A. y Reis, M. (Comps.) (2017). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ávila, A. (2018). *Reconocer el paisaje - El mayor daño posible*. Recuperado de: <https://vimeo.com/242322714>
- Barcenilla, H. (2016). "Rompe la ventana. Exposición y ocultación en *Exhibition 19* de Señora Polaraiska". En Peyraga et al. (eds.) *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Bruselas: Orbis Tertius.
- Barriendos, J. (2011). "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". En *Nómadas* (Col), núm. 35, pp. 13-29. Universidad Central. Bogotá, Colombia.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: ITACA.
- Berardi, F. (2014). *La sublevación*. Buenos Aires: Hekht Libros.
- (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Recuperado de: https://academicaenpeg.files.wordpress.com/2017/03/berger_modos-de-ver_texto-completo.pdf
- Borzacciello, E. (2016). "Pensando en la construcción de archivos feministas en tiempos de violencia: elementos para el análisis". En lecturas críticas en investigación feminista. Coordinadoras Norma Blazquez Graf y Martha Patricia Castañeda Salgado. CEIICH-°©-UNAM.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Brea, J. L. (Ed.). (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid. Akal / Estudios Visuales.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. España: Akal.

- Brown, S. (2017). *Saicológia*. Recuperado de: <https://sergiobrown.org/>
- Buck-Morss, S. (2009). “Estudios visuales e imaginación global”. En *Antípoda*, número 9, pp.19-46, julio-diciembre.
- Cadena, A. (2010). *Resonancias globales. Dinámica cultural y procesos de producción artística en la ciudad de Tijuana en la última década. Estudios de caso de tres grupos de creación artística*. Tesis de maestría. Maestría en antropología. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Ciudad de México.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). “Prologo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico” En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. pp. 9-23. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- Cordero, L. (2013). *Trayectorias de la cultura visual tijuanaense: un estudio antropológico de la producción y exhibición audiovisual durante el período 1990-2009* (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM). Ciudad de México.
- Catalá, J. M. (2010). “Panorama desde el puente: Nuevas Vías del documental” en Weirichter, A. (Ed.): *Don. El documental en el siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine.
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid. Akal / Estudios Visuales.
- Cuevas, A. (2016). La escena experimental del cine mexicano: El resurgimiento. En Incarbone, F. y Wiedemann, S. (Eds.), *La radicalidad de la imagen: des-bordando latitudes Latinoamericanas*. (pp. 55-68). Buenos Aires, Argentina: Hambre.
- Danto, A. (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. España: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2016). *Rizoma*. México: Editorial fontamara.
- Díaz, I. (2015). “Introducción. Perspectivas del estudio de la gentrificación en América Latina”. En Delgadillo, V., Díaz, I. y Salinas, L. (coord). *Perspectivas del estudio de la gentrificación en México y América Latina*. México: Instituto de geografía. UNAM.
- Draper, S. (2018). *MÉXICO 1968. Experimentos de la Libertad. Constelaciones de la democracia*. México: S. XXI.
- Dussel, E. (1998). *La ética de la liberación: ante el desafío de Apel, Taylor y Vattimo con respuesta crítica inédita de K.O. Apel*. México, D.F.: Universidad Autónoma del Estado de México. Disponible en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120507093648/etica.pdf>
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Emmelhainz, I. (2016). *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*. México: Paradiso Editores.
- Fabian, J. (1983). *Time and the Other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Argentina: Caja negra.

- Fregoso, A. (2008). "Tantas miradas como pares de ojos" en *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, Vol. 3, Núm. 27, pp. 248-252. Recuperado de: <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/issue/view/94/showToc>
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón: Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor (1989). "Culturas híbridas, poderes oblicuos". En *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 263-32. México: Grijalbo.
- González Reynoso, A. (2014). *Choques, rupturas, espectros: Avatares de la frontera en el arte tijuanaense*. Instituto de Cultura de Baja California. México.
- Gramsci, A. (1967) *La formación de los intelectuales*. Editorial Grijalbo. México.
- Grimson, A. (2014). Comunicación y configuraciones culturales. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, número 34, pp. 116-125. Recuperado de: <http://bidi.xoc.uam.mx/MostrarPDF.php>
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Argentina: Siglo XXI editores.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Hall, S. (1980). "Codificar / decodificar", en *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londres, Routledge & The CCCS University of Birmingham, 1996 [Unwin Hyman Ltd, 1980].
- Han, B. C. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder Editorial S. L.
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*, Akal, Madrid, pp. 7-126. Disponible en: <https://teoriaeconomicatercersemestreri.files.wordpress.com/2012/09/breve-historia-del-neoliberalismo-de-david-harvey1.pdf>
- Huerta, D. (2019). *Dalia Huerta*. Recuperado de: <http://www.daliahuerta.com/index.php/project/olvida-usted-algo/>
- Huerta, M. (2015). *Una aproximación geográfica del lenguaje audiovisual en la frontera norte de México*. Tesis de doctorado. Doctorado en Artes Visuales e Intermedia. Universitat Politècnica de València. España.
- Iglesias, N. (2008). *Emergencias, las artes visuales en Tijuana. Los contextos glo-cales y la creatividad*. México: CONACULTA, CECUT.
- (2014). "Tijuana provocadora. Transfronteridad y procesos creativos" en Valenzuela, J. M. (Coord.): *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Instituto Cultural Cabañas (2008). *Asimétrica. Afinidades y discrepancias, acciones artísticas colectivas / Guadalajara 1949-2006*. Guadalajara: TE ESE ENE. Comunicando ideas.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Argentina: Paidós.

- Juhasz, A. (2012). "The ME and the WE: A First Person Meditation on Media Translation in Three Acts" en Lebow, A. (Ed.) *The cinema of me. The self and subjectivity in First Person Documentary*. U.S.A: Columbia University Press.
- Kishi, K. (2014). "Esquemas de financiamiento, producción y distribución del cine en Jalisco. Hacia un clúster audiovisual" en *Alofonía. Revista digital de la Licenciatura en Comunicación Pública*, núm. 0, pp. 91-100. Recuperado de: http://alofonia.udg.mx/assets/alofonia_num0.pdf
- Lagos, P. (2011). "Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad". En *Comunicación y Medios*, n. 24. Pp. 60-80. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.
- Lebow, A. (2012), (Ed). "Introduction" en *The cinema of me. The self and subjectivity in First Person Documentary*. U.S.A: Columbia University Press.
- León, C. y Alvear, M. (2009). Ecuador bajo tierra. Videografías en circulación paralela. Quito Ecuador: Ocho y Medio Editorial.
- León, C. (2012). "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales". En *Aisthesis*, núm. 51, pp. 109-123. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Llanos, F. (2008). "Video mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana". En Baigorri, L. (ed.) *Video en Latinoamérica: una historia crítica*, pp. 169-177. Madrid, España: Brumaria.
- Lozano, R. (2010). *Prácticas culturales anormales. Un ensayo alter-mundializador*. México: UNAM.
- Martín-Cullell, J. (2019). "México triplica las deportaciones de migrantes centroamericanos con López Obrador", en *El País*, 08 de mayo de 2019, recuperado de: https://elpais.com/internacional/2019/05/08/actualidad/1557337692_116128.html
- Mata, R. (2009). *Esquina noroeste: productores translocales y arte audiovisual en Tijuana*. Tesis de licenciatura. Licenciatura en antropología. Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) sede Iztapalapa. Ciudad de México.
- Matute, P. (2016). *La producción cinematográfica independiente en Guadalajara realizada por algunos de los habitantes del lugar (1965-1979)*. Tesis de maestría. Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Universidad Jesuita de Guadalajara.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica, seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. España: Melusina.
- México es cultura (2013). *Exposiciones*. Recuperado de: <http://www.mexicoescultura.com/actividad/26873/victor-huerta-de-cristian-franco.html>
- Minter, S. (2008). "A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto". En Baigorri, L. (ed.) *Video en Latinoamérica: una historia crítica*, pp. 159-167. Madrid, España: Brumaria.
- Miranda, R. (23 de septiembre 2018). (AUTO)EXPLORADOS POR AMOR AL ARTE. *La Tempestad*. Recuperado de: <https://www.latempestad.mx/REMEDIOS-ZAFRA/>

- Moreno, A. (2017). "Visualidad y técnica. Consideraciones sobre audiovisual amateur, dispositivos y vida cotidiana." En *El ornitorrinco tachado*. No. 6. México. UAEMÉX, noviembre 2017-abril 2018.
- Moreno, M. (2011). *Propuestas desde la esquina norte de Latinoamérica: la escena audiovisual tijuanaense* (Tesis de maestría). Maestría en Antropología visual y documental antropológico. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) sede Ecuador. Quito.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós.
- Ospina, L. y Mayolo, C. (1978) Que es la pornomiseria?. Recuperado de: <https://twitter.com/revistalafuga/status/641643261053038592>
- Palermo, Z. (2014). "Introducción. El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial". En Palermo, Z. (comp.) *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Ediciones del signo. Duke University.
- Pech, C. (2006). "Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y video en México". En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. XLVIII, núm. 197, mayo-agosto, 2006, pp. 95-104. UNAM. Distrito Federal. México.
- Peña, R. (2013). "Sans Soleil" en Fortes, M. y Gómez, L. *Chris Marker Inmemoria*. Pp. 115-156. Coedición: Documental Ambulante A.C., Cineteca Nacional, Embajada de Francia en México.
- Pérez, A. (2014). *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de sueños.
- (2015). "Subversión feminista de la economía". En *Sociología del Trabajo*. No. 83, invierno 2015. España: Siglo XXI.
- Piedras, P. (s/f). "El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos". Recuperado de: http://www.interdoc.org/proyecto/2_ESTRUCTURA_CONTINGUTS_INTERDOC/5_RECURSOS/1_GENERE_DOCUMENTAL/NOVES_TENDENCIES/CINE_AUTOBIOGRAFIC/cine_auto biografico.pdf
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM.
- Preciado, B. (2009). "*Queer*": *Historia de una palabra*. En *Parole de queer*.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- (2010). *El espectador emancipado*. Argentina: Ediciones Manantial.
- (2011). *El malestar en la estética*. Argentina: Capital Intelectual.
- (2012). *Las distancias del cine*. Argentina: Ediciones Manantial.

- Richard, N. (2010). *En torno a los estudios culturales: localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: Editorial Arcis, CLACSO.
- (2018). *Abismo temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Ediciones/metales pesados.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez, M. (2011). *Animación una perspectiva desde México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez, P. (2016). “La producción de cine jalisciense” en *El Diario NTR*, recuperado de: http://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_notas=40332
- Sánchez, E. (2018) “El audiovisual y el desarrollo económico regional: Un agrupamiento productivo de la industria audiovisual en Jalisco” en *Revista mexicana de Comunicación*, recuperado de: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2018/02/07/el-audiovisual-y-el-desarrollo-economico-regional/>
- Sandoval, Ch. (2015). *Metodología de la emancipación*. México: UNAM. Programa Universitario de Estudios de Género.
- Santos, B. y Meneses, M. P. (2014). *Epistemologías del Sur. Perspectivas*. España: Akal.
- Schefer, R. (2011), “Vi-deo Memoria. Autobiografía, autorretrato, autoreferencialidad”, en *laFuga*, 12. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451>. Consultado 27 de febrero de 2019.
- Sedeño, A. (2009). “Revisión general sobre la videocreación en México”. En *Revista Razón y Palabra*, núm. 69.
- Smith, M. (2008). *Visual Culture Studies*. London/Thousand Oaks/New Delhi/ Singapore: Sage. Pp. 1-16.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Argentina: Siglo XXI editores.
- Sontag, S. (2018). *Contra la interpretación*. Editorial, Debolsillo.
- Steyerl, H. (2016). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Toffler, A. (1981). *La tercera ola*. México: Edivisión.
- Trigo, A. (2008). La tarea pendiente de los estudios culturales latinoamericanos (Notas para una crítica de la economía política de la cultura en la globalización). En Moraña, M. (Ed.), *Cultura y cambio social en América Latina* (pp. 233-267). Madrid. España: Iberoamericana – Vervuert.
- Trujillo, A. (Ed.) (2013). *Bordocs y fronteras: cine documental en el norte de México*. D.F. México: Abismos.
- Valencia, G. (2012). “Aproximaciones a la pluralidad temporal”. En *Historia Revista*, vol. 17, núm. 1. ISSN-e 1984-4530

- Varea, S. y Zaragocin, S. (Comp.) (2017). *Feminismo y buen vivir: utopías decoloniales*. Cuenca, Ecuador: PYDLOS Ediciones. Universidad de Cuenca.
- Vargas, S. (2015). “México: la pigmentocracia perfecta” en *Horizontal*. Recuperado de: <https://horizontal.mx/mexico-la-pigmentocracia-perfecta/>
- Villaplana-Ruiz, V. (2015), “Cine colaborativo. Discursos, prácticas y multiplataforma digitales. Hacia una diversificación de formatos transmedia participativos en el Espacio Digital Europeo”, en *Fonseca, Journal of Communication*, n. 11 (Julio-Diciembre de 2015), pp. 88-117.
- (2016), “Tendencias discursivas: cine colaborativo, comunicación social y prácticas de participación en internet” en *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, n.12.
- Wilson, J. y Swyngedouw, E. (Eds.) (2014). *The Post-Political and its Discontents*. Edimburgh University Press.
- Wood, D. (2014). Vestigios de historia: el archivo familiar en el cine documental. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, volumen XXXVI, (núm. 104)*. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2014.104.2517>
- Zafra, R. (2003) “Procesos creativos en la poesía experimental”. En *INARS: la investigación en las artes plásticas y visuales*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Departamento de Educación Artística.
- Zavala, D. (2017). “Guadalajara y el cine, hoy” en *Revista Icónica. Pensamiento filmico*. Recuperado de: <http://revistaiconica.com/cine-en-guadalajara/>
- Zavala Gamboa, O. (2011). “El trabajo por honorarios en México. Una visión jurisprudencial” en *Revista Latinoamericana de Derecho Social*. Núm. 12, pp. 207-213. Recuperado de: <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/derecho-social/article/view/9655/11684>
- Zielinski, S. (2012). *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Colombia: Ediciones Uniandes. Universidad de los Andes.
- Zunzunegui, S. (2012). Prólogo. En Fernández, V. y Gabantxo, M. (Eds.), *Territorios y Fronteras. Experiencias documentales contemporáneas* (pp.13-15). Bilbao, País Vasco: Universidad del País Vasco.

Videografía

- Andrade, A. (2012-1013). El Gato – Julio Romero Salas. Recuperado de: <https://vimeo.com/89570756>
- Ávila, A. (2018). Serie El mayor daño posible. Recuperado de: <https://vimeo.com/242322714>; <https://vimeo.com/242324119>; <https://vimeo.com/248744879>
- Basulto, R. (2000). El octavo día. La creación. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7QbpOWtqUMQ>
- (2011). Lluvia en los ojos. Versión gratuita de Filminlatino: <https://www.filminlatino.mx/corto/lluvia-en-los-ojos?origin=searcher&origin-type=primary>
- Brown, S. (2017). Saicología. [Archivo del realizador]
- Caracol Urbano. (Lirba Cano / Cuerpos Parlantes). (2013). El hombre - camión. Recuperado de: <https://vimeo.com/210046577>
- Cobian, E. (2016). Lo pesado lo ligero. Recuperado de: <https://vimeo.com/203568158>
- Franco, C. (2009). Víctor Huerta. Recuperado de: <http://impakt.nl/channel-2/videos/curated/cristian-franco-victor-huerta-2009-2/>
- González Reynoso, A. (2014). Matthai. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GEh1kbvKvE>
- Guerra, J. y Andrade, A. (2014). Uk Baláam. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=JzlgjkmEZTo>
- Gutiérrez, Y. (2014). Del Zacas no me sacas. [Archivo de la realizadora]
- Huerta, D. (2012). ¿Olvida usted algo? Recuperado de: <https://vimeo.com/111627868>
- Jofras (Jorge Francisco Sánchez) (2017). Cañadas de resistencia. [Archivo del realizador]
- Matsuo, C. (2013). Violentao. Recuperado de: <https://vimeo.com/88508323>
- Basura. Recuperado de: <https://vimeo.com/127086316>
- Mesa, M. (2015). ¡Ah que las licencias! [Archivo del realizador]
- (2018). Paisaje desdoblado paisaje. [Archivo del realizador]
- Raygoza, Marisa (2014). Trayectoria de una lagrima. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yaMdT3hypp4>
- Rodríguez, J. M. (2018). A fold, a cut (ZK). Recuperado de: <http://www.javiermrodriguez.com/video>
- Rodríguez, J. M. 2018 a. A fold, a cut (FW3). Recuperado de: <http://www.javiermrodriguez.com/video/afoldacut3>
- (2015) La terquedad de las cosas. Recuperado de: <http://www.javiermrodriguez.com/video/la-terquedad-de-las-cosas-sample>
- Silva, R. (2014). Navajazo. Versión de paga de Filminlatino: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/navajazo?origin=searcher&origin-type=primary>

Trujillo, A. (2011). Félix: Autoficciones de un traficante. Versión de paga de Filminlatino:
<https://www.filminlatino.mx/pelicula/felix-autoficciones-de-un-traficante>

Vizcarra, M. (2018). La línea. [Archivo de la realizadora]

Yogurt Babes. (2018). Disco Smack. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=jCr1qWoANas>

La autora es Maestra en Antropología Visual y Documental Antropológico por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), sede Ecuador. Sus líneas de investigación se relacionan con la imagen en movimiento, el documental y el arte desde un enfoque micropolítico. Ha impartido clases en la Universidad de Guadalajara relacionadas con la antropología visual y el arte. Es egresada del Doctorado en Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte.

Correo electrónico: mayra.moreno.barajas@gmail.com

© Todos los derechos reservados. Se autorizan la reproducción y difusión total o parcial sin fines de lucro del texto, por cualquier medio, indicando la fuente. Los derechos de cada imagen pertenecen a su(s) autor(es) por lo que se debe solicitar autorización a estos.