



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

T E S I S

**DE LA REALIZACIÓN AUDIOVISUAL A LA
CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES DE
GÉNERO**

**UN ESTUDIO DE GÉNERO, FEMINISMOS Y DE
FORMACIÓN AUDIOVISUAL EN EL CINE
DOCUMENTAL EN SAN CRISTÓBAL DE LAS
CASAS, CHIAPAS.**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRA EN ESTUDIOS E
INTERVENCIÓN FEMINISTAS**

PRESENTA

MARÍA CAMERAS MYERS

COMITÉ TUTORIAL

DRA. AMARANTA CORNEJO HERNÁNDEZ

DRA. MÓNICA ADRIANA LUNA BLANCO

DRA. MARÍA GABRIELA LÓPEZ SUÁREZ

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Marzo de 2018



2018 María Cameras Myers

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

1ª Avenida Sur Poniente núm. 1460

C.P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México

www.unicach.mx

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

Calle Bugambilia #30, Fracc. La Buena Esperanza, manzana 17, C.P. 29243

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México

www.cesmeca.unicach.mx

ISBN: 978-607-543-042-3

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DEL CESMECA-UNICACH



De la realización audiovisual a la construcción de subjetividades de género. Un estudio de género, feminismos y de formación audiovisual en el cine documental en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Por María Cameras Myers, se encuentra depositado en el repositorio institucional del CESMECA-UNICACH bajo una licencia Creative Commons reconocimiento-comercial-sinobradervada 3.0 unported license.



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
Dirección de Investigación y Posgrado



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
28 de febrero de 2018
Oficio No. DIP- 308/2018

C. María Cameras Myers
Candidata al Grado de Maestra en
Estudios e Intervención Feministas
Presente.

En virtud de que se me ha hecho llegar por escrito la opinión favorable de la Comisión Revisora que analizó su trabajo terminal denominado **"De la realización audiovisual a la construcción de subjetividades de género. Un estudio de género, feminismos y de formación audiovisual en el cine documental en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas"**, y que dicho trabajo cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo le autoriza la impresión del documento mencionado, para la defensa oral del mismo, en el examen que usted sustentará para obtener el Grado de Maestra en Estudios e Intervención Feministas. Se le pide observar las características normativas que debe tener el documento impreso y entregar en esta Dirección un tanto empastado del mismo

Atentamente

"Por la Cultura de mi Raza"

Dra. Magnolia Sofís López
Directora

C.c.p. Expediente



Unidad de Estudios de Posgrado
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. México
Libramiento Norte Poniente No 1150. C.P. 29000
Teléfono: 61-70440 Ext.4360.
investigacionyposgrado@unicach.mx

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. LA GRAN TRAVESÍA: MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO	
1.1 El camino teórico y metodológico.....	11
1.1.1 Categorías de análisis.....	18
1.1.1.1 Representaciones y autorepresentaciones de género.....	19
1.1.1.2 Género y feminismo.....	31
1.1.1.3 Audiovisual de intervención feminista.....	36
1.1.1.4 Agencia.....	39
1.1.2 El proceso: los encuentros, los talleres, las técnicas, las entrevistas y el registro audiovisual.....	44
1.1.2.1 Los encuentros.....	45
1.1.2.2 Los talleres: la técnica autodiagnóstica y las líneas de vida.....	46
1.1.2.3 Las entrevistas y el registro audiovisual.....	58
1.2 La propuesta de intervención: construcción de una metodología feminista en la producción audiovisual.....	59
CAPITULO II. ACERCAMIENTO AL AUDIOVISUAL: CONSTRUCCIONES DESDE EL QUEHACER Y EL SER MUJER DOCUMENTALISTA	
2.1 Antecedentes del cine documental en San Cristóbal de Las Casas: un boceto de la realización audiovisual.....	61
2.2 Quiénes somos y cómo nos acercamos al quehacer del cine documental.....	65
2.2.1 Fases en la realización documental.....	65
2.2.2 Realizadoras.....	68
2.3 Construcciones y deconstrucciones de nuestra subjetividad como mujeres documentalistas.....	77
2.3.1 Dificultades y ventajas para formarse como cineastas-documentalistas.....	77

2.3.2 Intereses temáticos, posición política en la realización y relación entre compañeras (os).....	84
------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

CAPÍTULO III. REPRESENTACIONES Y AUTOREPRESENTACIONES DESDE NUESTRO SER Y EL SER DE NUESTROS PERSONAJES

3.1 Representaciones y autorepresentaciones: La construcción del tema en <i>Koltavanej</i> y <i>No quiero decir adiós</i>	92
3.2 Cómo nos relacionamos con nuestros personajes en <i>Koltavanej</i> y <i>No quiero decir adiós</i>	98
3.3 La agencia de las realizadoras en la producción de los documentales.....	110

CAPÍTULO IV. VALORACIÓN CRÍTICA DE LA METODOLOGÍA FEMINISTA EN LA REALIZACIÓN DOCUMENTAL

4.1 La propuesta metodológica y las expectativas.....	128
4.1.1 El encuentro con Dolores.....	128
4.1.2 Metodología feminista en la realización documental.....	131
4.2 Valoración crítica: ¿Se logró o no la metodología feminista para la producción documental?.....	136
4.2.1 El proceso de visibilización como mujeres realizadoras: ocupar los espacios.....	137
4.2.2 Ser cineasta y madre al mismo tiempo.....	139
4.2.3 El audiovisual en lenguas originarias, desde la perspectiva de las mujeres.....	140
4.2.4 Resultados reales de la metodología.....	144

CONCLUSIONES	146
---------------------------	-----

ANEXOS	154
---------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	162
---------------------------	-----

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a Rosa Amelia Hernández Gómez, María Dolores Arias Martínez, Madely Adilene Trujillo Ballinas y Elena Martínez Rodríguez, cuatro mujeres realizadoras, quienes me acompañaron en este caminar para mi investigación, y quienes además me permitieron entrar en su vida para conocer más de cerca nuestras libertades y agencias como mujeres.

Todo mi agradecimiento a Amaranta Cornejo Hernández, Mónica Adriana Luna Blanco y María Gabriela López Suárez por su gran compañía, apoyo, dedicación en toda la maestría para conmigo; ya que sin ellas no habría podido continuar en este andar académico, pues creyeron en mí y me ayudaron, fuertemente, a levantar mi proyecto con todos sus comentarios, correcciones, pláticas y recomendaciones; profundamente gracias a las tres por todo.

También quiero agradecer a mis amigas y compañeras Nadia, Adriana, Dalía, Tito, Alba, Lilia, Astrid, Yanelis, Poli, Eva, Margarita, Marcela, Lisseth y Holly, quienes estuvieron en este proceso conmigo, y por hacer de ese lapso de mi vida una aventura de mucho aprendizaje con sus altos y bajos momentos.

Mis agradecimientos especiales a quienes en mi investigación estuvieron presentes para facilitarme y proveerme de herramientas técnicas y de apoyo, además de ser buenos amigos y compañeros que siempre estuvieron con toda su disposición y amabilidad: a Marco Girón, Alma V. Ruíz, Juan Méndez, Aluminé Cabrera, Cecilia Monroy, Medhin Tewolde, Miriam Rosas y al colectivo Koman Iel.

Agradezco también a Mercedes Olivera por estar presente, acompañarme y apoyarme en momentos complicados de mi proceder académico. Gracias por sus consejos y recomendaciones.

Muy especialmente le doy las gracias a mi amiga y compañera de lucha y de pensamientos por todos esos momentos que me aportaron fortaleza, conocimiento, alegría y risas; muchas gracias a Concepción Suárez Aguilar.

A mis hermanas Mariana y Mariel, a mi madre María y a mi padre Hugo infinitas gracias por el amor, el apoyo, la compañía y la fuerza que me dieron en todo momento en estos dos años de maestría. Gracias por toda su bella y hermosa energía, gracias a mi familia.

Introducción

En esta investigación se hace la descripción del proceso empírico, analítico y metodológico de construcción subjetiva y política de nuestro ser mujer, que seguimos un grupo de realizadoras del cine documental, emergente en el proceso de trabajo de campo que realicé durante mi investigación en el marco de la maestría en Estudios e Intervención Feministas. Este grupo radica en San Cristóbal de las Casas Chiapas; y trabajamos con el objetivo de proponer una nueva metodología feminista en la producción audiovisual.

Se presenta también el análisis de las representaciones, autorepresentaciones y la construcción de la agencia de nosotras como realizadoras desde nuestra propia formación como mujeres documentalistas y la construcción de nuestros temas.

Antes de continuar con la presentación es necesario aclarar que me involucro no sólo como quien desarrolla esta tesis, sino como parte de las realizadoras que han aportado a la construcción de mi análisis; esto por ser y tener la experiencia de la formación y realización documental, además de participar en la creación del documental *Koltavanej*. Lo anterior amanaera de un autocuestionamiento y autosubjetivación de mi proceso como mujer realizadora.

Revisé cinco proyectos audiovisuales hechos por cada una de nosotras, quienes participamos en esta investigación. Los cinco proyectos son: *Koltavanej* de Concepción Suárez Aguilar; que narra la historia de Rosa López, mujer indígena tsotsil, presa en el CERESO 5 de San Cristóbal de las Casas; *No quiero decir adiós* de Ana Isabel Ramírez Guadarrama, que relata el proceso emocional, jurídico y político vivido por doña Olga e Isabel, madre y prima respectivamente, de Ana Laura, mujer asesinada por una persona muy cercana ella. *Tote* de María Dolores Arias Martínez, que cuenta la historia de don Manuel Martínez, un hombre indígena tsotsil del pueblo de Chenalhó quien es el último tejedor de sombreros que deben portar específicamente las autoridades de su comunidad; por otro lado, relata cómo es que María, nieta de don Manuel, concibe la forma de amar desde la cosmovisión de su familia. También se encuentra el documental *Noosfera* de Rosa Amelia Hernández Gómez; es la historia de doña María Santiago González mujer indígena tsotsil de Zinacantán; rezadora y

curandera que explica, a través de los sueños, cómo podemos entender nuestro objetivo en la vida, así como entender el proceso de la misma.

Camino perdido de Elena Martínez, es un cortometraje que relata la historia de tres migrantes negros, dos mujeres y un joven, que se van a vivir a un país europeo donde la mayoría de la población es blanca; trata de cómo estos tres migrantes viven y sienten el proceso de migrar y vivir en un país extranjero.

Al revisar los materiales fílmicos opté, como propuesta de análisis, por los documentales *Koltavanej* y *No quiero decir adiós* puesto que pude darme cuenta que dentro de su narración discursiva están contenidas un mayor número de representaciones y autorepresentaciones orales en donde recae la importancia del análisis y la problematización de este proyecto.

La finalidad de esta tesis es, por un lado dar a conocer una propuesta metodológica feminista en la realización de documentales, desde la participación colectiva como realizadoras que colaboramos en esta investigación, a partir de un posicionamiento político y filosófico siguiendo esta misma corriente teórica. Por otro lado, dentro de mi primer objetivo específico el análisis consiste en visibilizar y cuestionar cómo desde los diálogos construimos y reconstruimos procesos de subjetivación de la identidad, que pueden resignificar, transformar o reproducir subordinaciones y estereotipos de género, pero también emancipación y agencia, principalmente en las mujeres. El segundo objetivo específico se centra en el análisis y la discusión sobre las representaciones y autorepresentaciones tanto en la construcción subjetiva e identitaria de nosotras como realizadoras, que parte de la construcción del tema, así como la relación que tenemos con los personajes dentro de nuestros documentales. Al hacer un análisis crítico sobre cómo hemos sido formadas como mujeres y cuáles han sido nuestros procesos, dice mucho de lo que optamos al “narrar una historia”. Los temas, los discursos y personajes dados en un proyecto audiovisual pueden reflejar y visibilizar las contradicciones, los cuestionamientos y las reconstrucciones subjetivas del posicionamiento personal y político de nosotras las realizadoras, esto significaría responder a la pregunta: ¿Cómo son construidas las representaciones de género en los documentales?

La propuesta metodológica feminista para producir un audiovisual, desde esta misma teoría y práctica, pretende cuestionar y reconstruir, desde una perspectiva feminista, los modelos de producción que configuran cuotas de género en donde no existe, de manera profunda y

pronta, un entendimiento afianzado sobre la importancia de la horizontalidad entre compañeros y compañeras en el trabajo artístico de realización; así como el desmenuzamiento y colocación de discursos que aporten a la conciencia no sólo con perspectiva de género, sino que contenga más allá de la crítica hacia estos roles o estereotipos de género. Es una metodología que propone construir a partir de las necesidades diversas de las subjetividades e identidades humanas para la erradicación de toda opresión, violencia y subordinación de los hombres, y principalmente de las mujeres.

En el espacio de la producción audiovisual se fomentan, ratifican y se constituyen roles de género, en donde se da por sentado que existe la igualdad o equidad de género. En esta tesis se discute, como parte del análisis, si el espacio de producción, específicamente en donde nos desarrollamos como realizadoras, es o no un lugar masculino, heteronormativo y discriminatorio y cómo nos fuimos adentrando a este espacio de producción audiovisual.

La creación de la propuesta metodológica feminista para la realización documental y el análisis de las representaciones y autorepresentaciones desde de la experiencia del ser realizadoras, fueron realizadas en el proceso de participación de dos talleres autodiagnósticos y dos espacios de reflexión; técnicas tomadas de la metodología de educación popular feminista. También hice entrevistas en conversaciones no formales pero con un guión para los acuerdos de los siguientes encuentros, entrevistas a profundidad, y finalmente realicé un trabajo teórico-analítico de los diálogos y discursos de nosotras como realizadoras, sobre nuestras construcciones y sobre las construcciones de nuestros personajes y la relación que tenemos con ellos. Lo anterior también describe el análisis de si existe o no la construcción de la agencia en nosotras, así como en nuestra producción audiovisual; también analiza nuestro proceso como mujeres creadoras. La parte de los talleres fue colectiva: la construcción de la metodología feminista para la realización documental; y la segunda parte, que se refiere a la construcción del análisis de la producción, así como la construcción o no de agencia en nosotras, fue la discusión entre las y los investigadores de mi soporte teórico junto con la mía.

Quiénes participamos en la construcción de la metodología feminista para la construcción de proyectos audiovisuales fuimos: Rosa Amelia Hernández Gómez, María Dolores Arias Martínez, Elena Martínez Rodríguez, Madely Adilene Trujillo Ballinas, además de quien presenta los resultados del análisis de este proyecto de investigación: María Cameras Myers.

En este estudio presento el proceso de cuestionamientos y reconstrucciones de nuestro ser mujer y de nuestro ser mujeres realizadoras. Elegí a estas cuatro mujeres por diferentes razones que explicaré más ampliamente a lo largo de mi investigación; pero quiero puntualizar que fueron elegidas principalmente por ser cercanas a mí, por radicar en San Cristóbal de Las Casas, por estar conectadas no sólo como compañeras de investigación sino además por encontrarnos ligadas a luchas conscientes sobre las opresiones, discriminaciones, subordinaciones, miedos y dolores que sufrimos las mujeres que deseamos reivindicar nuestro ser mujer libres.

Desde mi entendimiento y posicionamiento feminista (pues me considero una mujer feminista en construcción), y comprendiendo al feminismo como un práctica-posición no sólo filosófica y crítica de un sistema discriminatorio y patriarcal, que es financiado por un sistema capitalista, sino además como un quehacer autoreflexivo, colectivo, y de deconstrucción patriarcal; deseo fortalecer mis conocimientos y prácticas tomando como eje fundamental las teorías y metodologías que aportaron, aportan y aportarán para este quehacer investigativo. Como parte metodológica traigo, a manera de soporte y ayuda, a la metodología de educación popular feminista (MEPF, 2010). De esta metodología retomé la técnica de los talleres autodiagnósticos y la reflexión colectiva, pues me baso en que la MEPF pretende hacer construcciones colectivas de las sujetas de trabajo desde sus propias realidades, para así hacer una reflexión o autocuestionamiento y volver a esas prácticas vitales para transformarlas. Lo anterior con el objetivo de fortalecer sus prácticas colectivas-políticas como realizadoras y como mujeres.

La intención de los talleres autodiagnósticos ha sido primero identificar y analizar cómo nos hemos construido como mujeres y como mujeres realizadoras, segundo cómo construir colectivamente una metodología que fomente el trabajo colectivo desde la perspectiva feminista y como resultado, narrar audiovisualmente historias que aporten a la discusión de nuestras propias construcciones como mujeres y los contextos históricos dados.

Para la discusión del análisis de la producción de los documentales *Koltavanej* y *No quiero decir adiós*, los cuales me aportaron de qué manera, nosotras como realizadoras proyectamos, representamos y nos autorepresentamos como mujeres y de qué manera construimos nuestras agencias; retomo los aportes teóricos de representación y autorepresentación de Samanta

Saragoza (2012), quien dice que la significación o designación que se hace del sujeto mujer, están plagadas de códigos y significados determinados por el contexto. También retomé a Paola Lagos (2012), Laura Mulvey (1989), Elisenda Ardévol (1995) entre otras y otros autores quienes hablan sobre la representación y la autorepresentación, con los cuales profundicé sobre el tema. En cuanto a la discusión teórica en género y feminismos, llamo a investigadoras como Joan Scott (1996), Judith Butler (2007), Marcela Lagarde (1996), Teresa De Lauretis (1989) por nombrar algunas, para esta discusión.

El primer capítulo describe el proceso de la investigación, el problema, los objetivos de la misma, y cómo fui desmenuzando el interés que lleva mi tesis, para poder discriminar y escoger las categorías de análisis que me sirvieron como proceso analítico y reflexivo en el cumplimiento de mis objetivos. Describo, también, de qué manera decidí utilizar ciertas herramientas y estrategias para poder, en primer lugar, proceder a mi trabajo de campo, y en un segundo momento, para analizar la información del trabajo obtenido. En este mismo capítulo hago una reflexión sobre la importancia de la creación de una metodología feminista en la producción audiovisual, y cómo pretendo que se construya colectivamente.

Dentro del segundo capítulo, coloco en contexto la situación de la producción audiovisual (el cine documental) en Chiapas, específicamente en San Cristóbal de Las Casas; y también, cómo se han ido abriendo espacios el cine documental hecho por mujeres. Por otro lado, muestro quiénes son las participantes en esta investigación y cómo nos fuimos acercando al cine documental. Por otra lado, también explico cuál es la función de algunas de las parte de una producción para cine documental. Por último, hago el análisis, desde el marco de las categorías elegidas, del cómo nos construimos como mujeres y como mujeres realizadoras.

En el tercer capítulo hago el análisis desde las categorías de representación y autorepresentación. Muestro cómo nos construimos y relacionamos con nuestro tema, de acuerdo a por qué nos interesó; también analizo la relación que existe entre nosotras las realizadoras y nuestros personajes en *Koltavanej* y *No quiero decir adiós*. Así mismo analizo si existe o no la agencia como agente de emancipación tanto en los dos anteriores documentales, así como en los documentales *Tote* y *Noosfera*, y el cortometraje *Camino Perdido*. También construyo teóricamente las implicaciones que tienen los trabajos que realizamos cada una en el

proceso de la producción de nuestros proyectos documentales, y cómo se construye la agencia en nosotras como creadoras.

El cuarto y último capítulo desarrolla la descripción y el análisis de cómo fue el proceso y propuesta de construcción colectiva de una metodología feminista en la realización de documentales; en cuanto a cuáles fueron mis expectativas y qué entendí como propuesta metodológica en la construcción de la misma. Por último se hace la valoración y el análisis de si se logró o no la metodología feminista para la producción documental.

Para esta investigación retomé la propuesta de interseccionalidad de Alison Symington (2004), este análisis interseccional acerca a la propuesta investigativa a conformar la metodología desde las diversas encrucijadas que vivimos y experimentamos las mujeres; esto implica analizar de qué manera la clase, la raza y la orientación sexual determinan estructuras sociales y subjetivas tanto de las realizadoras así como de las personas (personajes), situaciones contenidas en los documentales.

Las conclusiones son la parte en donde se corresponde lo analizado con los resultados de esta investigación, es decir, colocar conjuntamente la relación entre el análisis de esta investigación y mis objetivos. Esto con la finalidad de conocer cómo, puntualizando lo más relevante de cada apartado, se han fundamentado todos los análisis y cuáles son sus perspectivas y cómo llegué a mis objetivos.

Este trabajo pretende dar a conocer no sólo los procedimientos y resultados de la investigación para obtener los objetivos planteados, sino además, poder proporcionar herramientas metodológicas que aporten a nuevas construcciones y, sobre todo, lo que al feminismo interesa: la erradicación de toda violencia, subordinación y discriminación hacia las mujeres.

Estando presa, he aprendido a defender mis derechos

Esto no se acaba aquí... tengo una vida que vivir

¡Y voy a seguir en la resistencia!

Rosa López.

Koltavanej.

CAPÍTULO I. LA GRAN TRAVESÍA: MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

En este capítulo muestro, en primer lugar, cómo fui acercándome al audiovisual; por otro lado cómo fue mi recorrido metodológico en cuanto a los encuentros con las participantes de esta investigación, y a partir de ello cuál fue la travesía que tuve que afrontar, no sólo para la cohesión como grupo, sino para tomar acuerdos en cuanto a la creación de una metodología feminista para la realización documental. También explico cuáles serán mis soportes y guías teóricas en cuanto a representación, autorepresentación, género, feminismo y cine documental de acuerdo al análisis que realizo en los siguientes capítulos.

1.1 El camino teórico y metodológico

Para comenzar, parto de reconocer que las representaciones, en cuanto a lo que es o debe ser una mujer, son enmarcadas en los intereses económicos de mercado de producción audiovisual. Esto se puede ver en cómo las mujeres son y han sido representadas dentro de los mercados audiovisuales como Hollywood, pues ha sido una de las empresas en cuanto a producción y consumo de películas de ficción, más específicamente, que más rentabilidad tiene (De Almeida, 2012:2-3). La construcción de las representaciones tanto masculinas (lo que se supone debe ser un hombre) y femeninas (lo que debe ser una mujer) no sólo están

concentradas dentro de las producciones del cine, también está en los videoclips musicales, documentales y en la televisión.

Para dar un breve ejemplo de mi experiencia de cómo he vivido la representación de las mujeres en estos medios, quisiera mencionar la participación de trabajo que tuve cuando se grabó la primera novela chiapaneca con diálogos y personajes más “locales” o de la “región”. A principios del 2011, uno de mis amigos fue invitado a trabajar como parte de la producción de la telenovela chiapaneca llamada “Mucho corazón”. La producción de esta telenovela rodó las primeras escenas en San Cristóbal impulsada por el Gobierno del Estado a través del DIF Regional¹. Sería la primera telenovela producida por un programa público del Estado, en colaboración y asesoramiento de empresas privadas². Esta telenovela emitió su primer capítulo a principios del año 2012.

Mi amigo nos invitó a trabajar a otras amigas y a mí como parte de esta misma producción, a manera de ejercicio para continuar formándonos en las herramientas audiovisuales. Rápidamente nos enlistamos para ir hacia ese nuevo aprendizaje. Al llegar a las instalaciones en donde se efectuarían las primeras grabaciones, mi amigo nos entrevistó con uno de los encargados de producción, quién después de hacernos algunas preguntas sobre nuestra experiencia en la realización, nos dio indicaciones. A mi amigo le dijo que iría como apoyo técnico en cámara, o sea tendría que estar en la parte técnica del rodaje. A nosotras nos llevó a la parte de grabación, nos dio unas charolas que contenían sandwiches, y las indicaciones fueron que lo que teníamos que hacer es tal cual, *acosar* a los actores y actrices para que comieran, para que ingirieran los alimentos entre espacio y espacio de corte de cámara. Mi preguntas fueron en ese momento: ¿por qué a nosotras (las mujeres) nos tocó llevar la comida y estar atrás de los actores obligándolos a comer?, y a mi compañero hombre sí le tocó estar dentro de la parte más artística o técnica, y en principio ¿por qué acosar a los actores y a las actrices?, ¿por qué construir desde esta manera?

Meses más tarde, iniciando el año 2012, la presidenta en ese momento del DIF-Chiapas, Isabel Aguilera orgullosa de la realización de tal telenovela, expresó a los medios:

Estamos totalmente convencidos que cuando se invierte y trabaja en la educación en la salud y en el empoderamiento de las mujeres es resultado y el desarrollo de vida de un lugar, estamos totalmente convencidos de esto y estamos bien

¹ Revisado en diciembre 2016 <http://old.nvnoticias.com/63553-mucho-coraz%C3%B3n-la-novela-de-chiapas>

² <http://www.bancomundial.org/es/results/2014/09/04/using-a-soap-opera-as-a-vehicle-for-financial-education-in-mexico>

acompañados de las agencias de las Naciones Unidas. La mujer indígena es una mujer inteligente y queremos darle la herramienta para que salga adelante y esta novela da la herramienta para que se anime y tome el poder en sus manos y salir adelante en la educación y salud³.

Los comentarios que la presidenta del DIF-Chiapas hace, al confirmar que la telenovela presenta herramientas para el ‘empoderamiento’ de las mujeres, además de cómo se representan a las mujeres indígenas dentro de la misma me deja mucho que pensar. En principio por la manera en cómo yo viví desde la construcción, esta telenovela (que roles nos tocaban a las mujeres hacer); y en segundo término, la frase “la mujer indígena es una mujer inteligente”, dicha por la presidenta del DIF-Chiapas, me resuena mucho porque desde mi experiencia el racismo en Chiapas, y específicamente en la ciudad de San Cristóbal, muestra siempre a una mujer indígena tonta y sumisa. Entonces, por qué reafirmar que la mujer indígena (y hablando exclusivamente en singular) es inteligente, ¿acaso no es algo evidente?, y si no lo es ¿por qué razón no lo es?, y ¿por qué razón reafirmarlo? Por otro lado, ¿por qué universalizar a las mujeres indígenas llamándolas ‘mujer indígena’?, puesto que existe diversidad de vidas, lenguas, cosmovisiones y movimientos dentro de las culturas indígenas. Esta forma de representación universalista, enmarca a las mujeres indígenas en un solo envoltorio, reduciendo así sus visiones e intereses. Puesto que no son las mismas –y no sólo por la diversidad de lenguas y cosmovisiones- la riqueza cultural puede diferenciar incluso a dos mujeres que hablan el mismo idioma: tsotsil pero una puede ser de Huixtán y otra de Chenalhó⁴. La lucha y los movimientos de las mujeres indígenas han sido por el reconocimiento de sus derechos hacia la propiedad de la tierra y por los derechos de autonomía a sus cuerpos⁵ (por mencionar algunos ejemplos); esto significaría la libertad para su autorepresentación y autodeterminación.

La experiencia anterior dentro del trabajo de producción audiovisual, y durante la universidad, me dieron parte de las herramientas para comenzar a incursionar de manera profesional en el aprendizaje del desarrollo de un proyecto documental.

En el periodo de mis estudios en la universidad fue donde me di cuenta más profundamente de las implicaciones que tiene el audiovisual en cuanto a las representaciones y

³ Revisado en enero 2017 <https://www.sintesis.mx/?/articulos/985/premier-de-telenovela-mucho-corazon-donde-el-amor-florece/chiapas>

⁴ Pueblos indígenas de los Altos de Chiapas.

⁵ Documental: *Mujeres sin tierra y sin derechos ¡nunca más!* De Bárbara Pohlenz y Roberto C. Ortega.

autorepresentaciones se trata. Las *implicaciones* en el sentido de qué es lo que retomamos en cuanto a mensajes visuales y discursivos de lo que nos presentan filmicamente, o sea, la manera en cómo se representan tanto los discursos o diálogos visuales, así como los orales y cómo esos discursos nos van permeando a manera de constituir un nuevo “yo”, o el entendimiento de mi “yo” a partir de tal representación.

Continuando con mis deseos de aprender sobre las implicaciones que tiene lo audiovisual, en el año 2010 Ambulante A.C Gira de documentales⁶, comienza un proyecto que pretende formar en las herramientas audiovisuales desde un enfoque en cine documental a jóvenes del sur de México; este proyecto fue nombrado Ambulante Más Allá (AMA). Su trabajo piloto se llevó a cabo en Guatemala en ese mismo año. Dando un buen resultado en la ciudad de Guatemala, un año más tarde, Ambulante A.C Gira de documentales, lanza la convocatoria para que jóvenes con intereses en lo audiovisual pudieran postularse al proyecto Ambulante Más Allá. Los estados mexicanos en donde se lanzó la convocatoria fueron: Chiapas, Guerrero, Yucatán y Quintana Roo. Fue este proyecto el que me permitió conocer más sobre la visión y profundidad que tiene el efecto y la construcción de una representación audiovisual. Ya avanzado el año 2011, después de la universidad, fui elegida en un proyecto sobre video comunitario, auspiciado por una organización no gubernamental llama Inicia A.C, que deseaba formar a grupos de chicos y chicas en las técnicas audiovisuales, además de dar elementos fundamentados sobre la importancia del hacer comunicación en colectivo y la apropiación de las tecnologías en las comunidades indígenas y cómo trabajar sobre ello. Ahí también conocí gran parte de lo que sería mi deseo por hacer cine documental. En ese mismo año salió la convocatoria de Ambulante Más Allá, a la cual me postulé.

Ya estando dentro de los talleres de Ambulante Más Allá, reconocí a varios(as) compañeros y compañeras de diferentes generaciones de la universidad, como a Madely Adilene Trujillo Ballinas y Ana Isabel Ramírez Guadarrama. En ese mismo camino me encontré a Concepción Suárez Aguilar, quien me invitó a participar como parte de su equipo de realización de *Koltavanej*. Este video documental fue realizado durante el proceso de aprendizaje de Ambulante Más Allá, con la colaboración de diferentes grupos, colectivos y personas que no pertenecían al proyecto.

⁶ Para mayor información ir a la página: <http://ambulante.com.mx/es/quienes-somos>

Koltavanej de Concepción Suárez Aguilar y *No quiero decir adiós* de Ana Isabel Ramírez Guadarrama, son dos de los tres documentales realizados durante la capacitación, y que son parte de esta investigación de maestría, los cuales tocan temas sobre las violencias de género que sufren las mujeres, además de visibilizar sus opresiones y sus luchas de acuerdo a sus construcciones subjetivas de género. Este *visibilizar*, a través del audiovisual muestra, además, cómo estas formas de construcción entretejen las vidas de las protagonistas.

Las diversas experiencias que he tenido en la producción de un audiovisual –comenzando en la universidad, y hasta la última capacitación, que fue en el año 2015 en el Campamento Audiovisual Itinerante (CAI)⁷-, antes de entrar a esta maestría, me permitieron ir definiendo cómo son las relaciones, por un lado jerárquicas en la construcción de un film, y por el otro, conocer de qué manera se puede encontrar, modificar y proponer herramientas y métodos que nos permitan una mayor comprensión en el hacer fílmico desde la construcción de representaciones de género, hasta una manera no sólo horizontal, sino además con una fundamentada perspectiva feminista. Ya que una de mis preguntas en esta investigación parte de ¿cómo y desde dónde estamos construyendo las representaciones que mostramos en nuestros documentales?; eso significaría preguntarse si estas formas de representación, en la producción audiovisual ¿reproducen o no subordinaciones, estereotipos de raza, clase y género? Otra de mis preguntas es ¿cómo o de qué manera se están dando las relaciones de producción⁸ dentro los grupos?

En conjunto estas experiencias que he relatado fueron contribuyendo a mis deseos del objetivo principal de esta investigación, que es hacer, junto con las participantes de esta tesis, las cuales presentaré posteriormente, una propuesta metodológica para la construcción documental, desde una labor horizontal consciente y con sentido y posición feminista. Por lo anterior tomo de la epistemología feminista la forma de aplicación, creación y fundamentación para hacer ciencia e intervención en la creación audiovisual. La pregunta sería ahora ¿cómo es o cómo se hace una epistemología y metodología feminista?; para responder a esto retomé varios puntos de diferentes investigadoras e investigadores. Primero quisiera decir que la epistemología es una de las ramas de la filosofía que “...estudia la definición del saber y la

⁷ Para más información ir a: <http://www.viveoaxaca.org/2015/02/CAI2015.html>

⁸ Entendiendo la producción como el proceso de construcción de un audiovisual, que conlleva el tema, la construcción de guión, de escenografía, el casting -en caso de ser ficción-y el momento de rodaje hasta la posproducción-el arreglo y reacomodo del producto final.

producción del conocimiento” (2016:81), en cuanto a lo anterior Martha Patricia Castañeda señala que una epistemología feminista “...se caracteriza por el uso de la categoría analítica del género, y por la atención que otorga a la condición de género del sujeto cognoscente...” (Castañeda, 2016:81). Si el género como categoría de análisis pone especial acento a las condiciones que establece el mismo hacia mujeres y hombres, entonces analiza y critica cuáles son esas concepciones diferenciadas que se hacen a las mujeres respecto de los hombres y respecto a ellas mismas. Castañeda cita a Norma Blazquez Graf reafirmando que la importancia del concepto género utilizado como categoría de análisis es, el cuestionar la “...naturalización de la diferencia sexual...” (Blazquez Graf, 2012:22 citada en Castañeda, 2016:82). Norma Blazquez Graf indica puntualmente que una epistemología y metodología feminista

Identifica las concepciones dominantes y las prácticas de atribución, adquisición y justificación del conocimiento que sistemáticamente ponen en desventaja a las mujeres porque se les excluye de la investigación, se les niega que tengan autoridad epistémica, se denigran los estilos y modos cognitivos femeninos de conocimiento, se producen teorías de las mujeres que las representan como inferiores o desviadas con respecto al modelo masculino... (Blazquez Graf, 2012:22).

La investigación desde una epistemología feminista desempeña la labor de deconstruir las formas del hacer ciencia formal o moderna en donde se universaliza y generaliza el conocimiento; por lo tanto para la creación de una metodología feminista en la producción audiovisual es fundamental desentrañar, desmitificar y desuniversalizar la manera de producción y representación de las mujeres. Boaventura De Sousa Santos refiere que esta ciencia moderna reconoce sólo un conocimiento como válido, el cual es producido desde el ‘norte’ global (De Sousa Santos, 2011), es decir, la forma y la epistemología desde la perspectiva europea y estadounidense. Esta forma de producir conocimiento ratifica lo universal, desde su perspectiva, como ‘real’ o ‘verdadero’ así generaliza el conocimiento o la visión del mundo, además convertirlo en exclusivo de importancia; es esto lo que la epistemología del sur critica. En esta investigación también tomo de esta epistemología el hacer y la formulación de la metodología feminista en la producción audiovisual, ya que lo que deseo con esta propuesta metodológica es la representación desde la no generalización y la comprensión del mundo desde diversas formas de expresión del mismo. De Sousa Santos explica que esta comprensión es particular, subjetiva y diversa, es por ello que de igual forma

pueden existir múltiples modos y métodos de transformación y construcción social (2011). El *hacer comprometido* desde el audiovisual requiere dar cuenta de la diversidad individual y colectiva, además de la representación subjetiva a partir de esas mismas diversidades. Es por tanto que la creación de la metodología feminista en la producción audiovisual permitirá, desde este hacer comprometido, el abordar, reconstruir y deconstruir representaciones que históricamente han sido universalizadas, por tanto invisibilizadas y borradas.

El término ‘investigación socialmente comprometida’ (Suárez, 2014:17) expresa que los esfuerzos de construcción de conocimiento buscan entablar relaciones diferentes entre las personas involucradas en la investigación, esta relación diferente entre las personas consiste en que quien investiga se posicione y aporte desde la construcción del conocimiento frente a la problemática de quienes le acompañan en la investigación, es decir, se comprometa con los actores de su investigación. La propuesta metodológica se crea a partir de estas epistemologías feministas y comprometidas, desde una forma de construcción diferente, colectiva, posicionada, participativa y propositiva.

Mis compañeras de recorrido en las reflexiones y en la construcción de una metodología feminista para el desarrollo de audiovisuales, que han sumado estrategias y reflexiones contra toda subordinación hacia las mujeres son Rosa Amelia Hernández Gómez, Elena Martínez Rodríguez, Madely Adilene Trujillo Ballinas y María Dolores Arias Martínez. Así también, no sólo suscribo esta tesis sino además conformo parte del proceso de la propuesta metodológica, siendo al mismo tiempo sujeta de estudio e investigadora. Todas somos un grupo de mujeres cineastas-documentalistas convocadas por mí. Cuatro de estas mujeres somos de distintos lugares de Chiapas, y otra de nosotras es una mujer afrocubana. Todas con cosmovisiones diferentes de la vida y sobre la realización documental.

Mis objetivos específicos son identificar, analizar y describir cuáles son nuestros cuestionamientos y dificultades más recurrentes que tenemos como realizadoras en el cine documental; para ello examino cómo ha sido el acceso tanto a nuestra formación como a la producción para la creación documental, también analizo cómo representamos y nos autorepresentamos dentro de los diálogos contenidos en los documentales *Koltavanej* y *No quiero decir Adiós*. Lo anterior a partir del análisis de las representaciones que construimos y constituimos a nuestras protagonistas de los filmes en relación con nosotras. También examino y explico si creamos o no agencia en los documentales *Koltavanej*, *No quiero decir Adiós*, *Tote y Noosfera*; y en el cortometraje *Camino perdido* como proceso de emancipación, en cuanto

a nuestro propio desarrollo como mujeres. Así mismo, encontrar la congruencia y relación que existe entre el personaje narrado, y el discurso que tenemos las realizadoras sobre el quehacer audiovisual y sobre nuestra propia construcción como mujer documentalista. Lo anterior significaría cómo o de qué manera, las realizadoras nos insertamos o tomamos una posición política o no, en los procesos de concientización dentro de las temáticas que abordamos, si existen estrategias discursivas para una comunicación no sexista.

Esta investigación fue llevada a cabo de 2016 a 2017 en San Cristóbal de las Casas en Chiapas; pero el inicio de la problematización comenzó desde el 2011, cuando se comienzan a producir los documentales *Koltavanej* y *No quiero decir adiós*, mencionados párrafos atrás.

1.1.1 Categorías de análisis

En este apartado explico cuáles son los soportes teóricos para el análisis y la problematización de esta tesis, de acuerdo a mis objetivos planteados.

La categoría de representación analiza las construcciones de género que son basadas en ideologías, creencias y contextos a partir de los diálogos contenidos en los documentales, además de la construcción de las agencias de las realizadoras. La autorepresentación es una categoría que sigue los cuestionamientos del “yo”, estos cuestionamientos se insertan desde el cómo nos vemos, o cómo nos queremos ver.

Las teorías de género y feminismo dan soporte para conocer cómo son esas construcciones sexo-genéricas y las construcciones performativas de las mujeres.

El cine y el documental feminista son categorías que nos mostrarán las maneras en que se han colocado, crecido, profundizado y abordado los procesos de mujeres que han tomado las cámaras: desde dónde y para qué.

La categoría de agencia, por su parte, nos muestra los caminos del reconocimiento consciente o inconsciente, que permitirá a esta investigación ver cómo las mujeres construyen formas, mecanismos y estrategias de emancipación.

Representación y autorepresentación de género

Las representaciones del modelo binario de género recrean e insertan en las mujeres creencias sobre el deber y el ser de una mujer: la formación ideológica, conceptual y sistemática de lo que una mujer debe de representar o ser de acuerdo a su contexto cultural e ideológico. La representación de las mujeres ha correspondido a un largo modelo que pertenece a una mujer sumisa ante el hombre, dotada de “docilidad”, “belleza” y “sensualidad”; que debe reafirmarse a partir de lo masculino. Decidí utilizar las categorías de representación y autorepresentación ya que me permitieron deconstruir los mecanismos que ha utilizado este sistema llamado patriarcal, que ha sujetado históricamente a las mujeres haciéndoles creer que su cuerpo, sus deseos, sus decisiones no son de ellas y que le pertenece a todo lo nombrado masculino.

La representación, según Stuart Hall, es el proceso por el cual se produce sentido, y es ese sentido significativo que enmarca a la representación en sistemas intercambiables que dan razón a miembros de una cultura (Hall, 1997). Hall también explica que la representación implica el uso de la imagen, los signos y el lenguaje. Representar algo, de acuerdo al mismo autor, es describir o dibujar algo, llamarlo a la mente mediante esa misma descripción. Esto quiere decir, entonces, que cada proceso de significación (que da paso a la representación) determina una descripción, pero no cualquier descripción; lo que Hall ya había mencionado es: “darle sentido y razón a *algo* desde los miembros de una cultura” (Hall, 1997). La representación involucra la designación de sentido de/en imágenes, lenguaje y signos desde una descripción y la hace presente, la re-presenta. Algo importante que debemos tomar en cuenta es que esta re-presentación se decodifica por miembros de una cultura (o por culturas); esto expresaría que traer en imágenes o diálogos cierta representación depende de un contexto cultural. La representación no sólo es traer a lamente un símbolo, es colocar dentro de ese mismo símbolo un significado cultural.

De acuerdo a las representaciones que se hace sobre las mujeres, Samanta Zaragoza (2012:18) dice que las representaciones construidas en torno a éstas están plagadas de códigos y significados determinados por el contexto, esto dado el ejemplo que expongo de la construcción sobre la telenovela “Mucho Corazón”. Es decir que las mujeres al verse representadas desde una creencia contextual, que en este caso sería la construcción de la representación de la mujer indígena en Chiapas, van constituyendo y reafirmando roles dados dentro de esas creencias. El debate no es si el contexto o los códigos de tal contexto pueden

ser buenos o malos, no me posiciono en esta visión dual (lo bueno, lo malo), es más bien la apuesta a la crítica sobre la “moral” o doble moral. ¿En qué sentido o de qué manera ese contexto o esos códigos morales construyen el *ser* de las mujeres? es decir, ¿de qué forma están representadas las mujeres?, y ¿esos contextos y códigos morales qué nos dicen?

El pensamiento patriarcal hace de la “moral” una doble moral, y la justifica a partir de un marco de relación de poder que da a los hombres (o lo masculino) en relación con las mujeres (o lo femenino) (Castañeda Salgado, 2014); entonces, los códigos de los contextos no se denominan en relación con un bien o un mal, el termino adecuado sería la moral patriarcal o doble moral de la que habla Martha P. Castañeda. La investigadora dice que esta doble moral da al sujeto masculino reglas que son válidas sólo para él en referencia de los demás (2014). Para desvirtuar esta doble moral o moral patriarcal, Castañeda, retoma el término de Celia Amorós que habla sobre la *inmoralización*. Inmoralizar significa colocar a las mujeres desde su ser sujetas, es decir a partir de sus propias representaciones, al mismo tiempo, y desde el ámbito de la investigación feminista, elimina las formas de representación sexistas (Castañeda, 2014). La inmoralización desde el discurso significaría entonces, deconstruir esas reglas discutivas-morales que sujetan a las mujeres en estereotipos sexistas en donde son representadas “...en roles tradicionales (madres, esposas y amas de casa) en donde se enfatiza su supuesta fragilidad y vulnerabilidad y su adscripción social al espacio doméstico o que las representan como objetos sexuales” (Vega Montiel en Jarquín Sánchez, 2016:413). Por tanto inmoralizar es quitar esos prejuicios sexistas de la forma de representación de las mujeres.

El género como categoría de representación advierte en principio lo que Aimée Vega Montiel nos dice: las mujeres están representadas de acuerdo a roles genéricos (Vega Montiel en Jarquín Sánchez, 2016); es decir que el género como efecto de las representaciones que se hacen de las mujeres, crea una relación (clase) de inferioridad en consecuencia con los hombres. Teresa de Lauretis, por su parte, dice que esta representación no está determinada por el binarismo sexual “natural” del género, sino que es un conceso relacional social en determinación del género sexuado; de Lauretis explica que:

...el género no es el sexo, un estado natural, sino la representación de cada individuo en términos de una relación social particular que pre-existe al individuo y es predicada en la oposición *conceptual* y rígida (estructural) de dos sexos biológicos. Esta estructura conceptual es lo que las científicas sociales feministas han designado el *sistema sexo-género* (De Lauretis, 1989:11).

Por tanto de Lauretis nos habla sobre esta construcción de relación expresada en un modo de asignación que le da sentido a las representaciones hechas desde el género sexuado pues dice que colocar a los individuos en clases género-sexuadas "...construye una relación entre una entidad y otras entidades que están constituidas previamente como una clase..." "...y este (el género sexuado), a su vez, es la representación de una relación..." (De Lauretis, 1989:10).

Mi interés sobre las representaciones sexo-genéricas tiene que ver con el hecho de cómo nos vemos ante los *otros* con referencia al contexto (clases de representación) y las creencias en donde nos desarrollamos es decir, desde nuestras maneras de representación según nuestra cosmovisión (creencias y prácticas de representación) puesto que, refiriéndome a una metodología feminista en la elaboración documental, el análisis se centra en conocer cuáles son esas representaciones que se encuentran contenidas en las dos propuestas audiovisuales en esta tesis; eso por un lado, y cómo nos representamos o autorepresentamos como mujeres, por el otro. Es decir el análisis se centra, en una de sus partes, sobre cómo nos afecta nuestro contexto en sus formas de representar (nos), y cómo es afectado el contexto por nosotras.

La importancia recae en el hecho de poder romper con estos marcos de representación sexo-genéricas, no en el sentido de una "nada" en dónde referenciarlos, sino en el sentido de romper marcos que han establecido las subordinaciones y opresiones que vivimos las mujeres como "naturales"; esos marcos históricos-genéricos que han delimitado y sujetado a las mujeres en el desarrollo de sus construcciones para su libertad.

Pasando a otro punto, y trayendo a la cosmovisión como proceso formador de nuestra relación con los otros, mi pregunta sería entonces ¿qué tiene que ver la consolidación de las representaciones audiovisuales con la cosmovisión en cuanto a representación en términos de una relación social particular (De Lauretis, 1989)? Para entender el concepto de cosmovisión tomé la definición de Yolanda Hernández y Juan José Hurtado (2012), y de Gingrich y Mader (Citados en Zuckerhut, 2007). Los dos primeros investigadores exponen que la cosmovisión, desde la cultura maya y las mujeres mayas de Guatemala, se da en prácticas de la vida cotidiana y en la diversidad la cual, ésta última, expresa que "...reconoce las diferencias como una riqueza, en la que cada ser único es a su vez igual a las y los demás" (Hernández & Hurtado, 2012:3). Para Gingrich y Mader la cosmovisión se refiere a "...representaciones colectivas de la realidad, que determinan las prácticas y el pensamiento de los humanos; su disposición interna interviene estructurando la práctica simbólica y real" (Gingrich & Mader en Zuckerhut, 2007:65). De acuerdo a lo anterior la cosmovisión es una forma de constituir ideológicamente

(a partir de las creencias y lo simbólico) a los sujetos y sujetas, lo cual se refleja en las prácticas que se hacen desde un sentido diferenciado (sujeto/a único) pero al mismo tiempo desde una sociedad (prácticas colectivas). Es importante subrayar que las prácticas tienen una razón de existir muy importante, pues son las que dan sentido a la conciencia colectiva y al mismo tiempo son sustraídas de ella misma, es decir, están anticipadas a un modo de ser individual, esto significaría que al ser sustraídas de la subjetividad colectiva de acuerdo a cada contexto, se digieren y son conformadas en un modo de representación, que da por consiguiente la cosmovisión de un individuo. Es así que lo que yo entiendo como cosmovisión es la manera en cómo expresamos individual y colectivamente el mundo conceptualizándolo a partir de creencias, prácticas científicas, espirituales y filosóficas. Es la manera de referenciarlos a partir de lo que concebimos como realidad; esto puede ser desde la cultura nuclear (la familia) y la cultura contextual (prácticas sociales que se ven afectadas por las creencias, la economía, política y religiosa que da sentido a lo que percibimos como real desde el cuerpo físico, cognoscitivo y espiritual). Entonces, y para responder la pregunta: ¿qué tiene que ver la consolidación de las representaciones audiovisuales con la cosmovisión en cuanto a representación en términos de una relación social particular?, si ya dijimos que la cosmovisión es la manera de expresar social y particularmente ideas, creencias y significados que dan sentido a nuestras prácticas, por lo tanto es ésta misma la que determina la gran mayoría de nuestras formas de representar el mundo. Es así que las formas de representar el mundo están cargadas de todas esas creencias e ideas (cosmovisión) que nos han constituido como mujeres, y que hace además que creamos representaciones a partir de ellas. Lo importantes es, entonces, apuntar hacia representaciones que funcionen como destructoras de relaciones sociales en el sentido de cosmovisiones que colocan a las mujeres desde lo “natural”, en un sistema sexo-genérico patriarcal; es decir, fortalecer representaciones que deconstruyan y reconstruyan cosmovisiones con la finalidad de crear la emancipación y agencia de las mujeres de acuerdo a sus contextos y necesidades.

Continuando con la cuestión de las representaciones, otra pregunta sería ¿cómo saber si hemos representado desde la particularidad subjetiva? Para responder las preguntas es necesario tomar en cuenta la *experiencia* como parte de esa creación ideológica y referencial del mundo (la cosmovisión), pues es parte de nuestra conformación individual. La experiencia es parte determinante de la postura cognoscitiva única en un sujeto/a. Joan W. Scott explica que

la experiencia es determinada por el proceso de vida del individuo, pero así también por la historia o su historia que existe anterior al individuo. Scott:

El estudio de la experiencia debe, por consecuencia, poner siempre en cuestión su estatus originario en la explicación histórica. Esto ocurrirá cuando los historiadores tengan como proyecto no la reproducción y transmisión del conocimiento al que se dice que se llegó a través de la experiencia, sino el análisis de la producción de ese conocimiento mismo (Scott, 1992:73).

Es justo este análisis de producción de conocimiento del cual propone Scott, lo que nos da pauta para referirnos a la *experiencia* como fenómeno para representar y saber si estamos haciéndolo desde la subjetividad, ya que esta tesis parte, también, del estudio de nuestra propia experiencia como mujeres realizadoras. Como creadoras ¿qué o cómo, desde nuestra experiencia o producción de secuencias de conocimiento, afecta lo que representamos en un documental: el tema, las o los protagonistas, la narrativa, etc.? La experiencia “es un evento lingüístico pero no está confinada a un orden último de significado” (Scott, 1992), entonces en cuanto más procesos lingüísticos se conformen las experiencias serán otras y será desde ahí que se configurarán el tema y la forma de narrar (el discurso) contenidos en un documental (o film). Joan Scott sugiere que es en el lenguaje donde se recrea la historia, entonces el sujeto o sujeta no determina a la experiencia, es ésta misma lo que determina al sujeto, puesto que es cambiante de acuerdo a la etapa y el proceso lingüístico, y éste último actúa en el sujeto debido a que se comparte; entonces, es ahí donde la experiencia tiene sentido en el sujeto/a puesto que es desde el lenguaje que éste recrea su propio proceso histórico. A este término de la experiencia Scott reconstruye, junto a Gary Spivak, el concepto de *visibilización*, “hacer visibles las asignaciones de posición-sujeto” (Spivak en Scott, 1992:64); con ello se entiende que es:

...tratar de entender las operaciones de los complejos y cambiantes procesos discursivos por los cuales las identidades se adscriben, resisten o aceptan, procesos mismos que no son señalados, y que de hecho consiguen su efecto porque pasan desapercibidos (Spivak en Scott, 1992:64).

Esto significaría que cada persona y en este caso, cada realizadora tiene una experiencia individual, la cual es un conjunto de procesos ideológicos, de cosmovisión y discursivos que dan sentido a sus vivencias e historias; no como algo que *transcurre* en la vida nada más, sino algo que nos atraviesa y nos conforma como personas con un proceso histórico. Ya he dicho que son estas experiencias creadas a partir de los conjuntos ideológicos y vivenciales que nos

conforma la subjetivación y la consolidación como individuales, con ideologías y con una visión del mundo entonces, y partiendo de ahí, es como creamos o representamos nuestra ‘visión’ de ese mundo. La *experiencia* es lo que determinará los nuevos procesos referenciales que optamos al representar. Como parte de este proceso el lenguaje al transformarse reorganiza la experiencia; esto es, cómo entendemos para hacer las cosas, qué nuevos códigos utilizamos para representar. La experiencia se vuelve entonces, como lo explica Scott, en algo que deseamos explicar pues es quien da la pauta para entender nuestros procesos cognitivos de autoformación y formación históricamente. La investigadora dice:

No son los individuos los que tienen la experiencia, sino los sujetos los que son constituidos por medio de la experiencia. En esta definición la experiencia se convierte entonces no en el origen de nuestra explicación, no en la evidencia definitiva (porque ha sido vista o sentida) que fundamenta lo conocido, sino más bien es aquello que buscamos explicar, aquello acerca de lo cual se produce el conocimiento (Scott, 1992:49-50).

En cuanto al estudio de las representaciones es importante tomar como punto de partida la experiencia, que implicaría la historización de nuestro ser mujer, no únicamente en el sentido de una cronología de nuestra vida, sino en la forma de existencia anterior a nuestra propia historia. Es reconocer de raíz cómo hemos sido anteriormente representadas y eso da sentido a nuestra experiencia como mujeres. Las representaciones no son constituidas únicamente en la genealogía de nuestra historia, tienen un antes, un proceso anterior que da forma, significado y ser a nuestras experiencias. Las representaciones que se hacen desde esta historización de lo vivido (la experiencia) se alimentan de la dimensión de la subjetividad de la persona que desea explorar justo, esa misma historización; y al mismo tiempo se apropian de su genealogía, es decir, se potencia, en un sentido crítico, su propia autorepresentación y por tanto las formas de representar.

Desde diferentes perspectivas y experiencias se pueda crear un nuevo lenguaje o nuevas representaciones que den cuenta y que hagan conscientes a las mujeres de las opresiones y subordinaciones que tenemos contenidas en nuestra subjetividad, es así que podremos potencializar la intención de agencia en nuestros futuros trabajos audiovisuales a partir de nuestra historia, realidad y experiencia. Para aclarar qué significaría colocar nuestra historia, realidad y experiencia, retomé la propuesta de Donna Haraway (1995:324), quien desarrolla el

concepto de *conocimientos situados*, esto es reconocer el contexto desde nosotras. La investigadora llama a situarnos y a construir desde lo que ella denomina la *objetividad encarnada* desde una filosofía feminista contradictoria, paradójica y parcial en dónde nuestros cuerpos expresen su historia y donde acentuemos la mirada crítica sobre ellos y sobre cómo han sido contruidos, esto es que:

Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva (Haraway, 1995:326).

El sentido de no contribuir a la generalización y a la esencialización de las mujeres, hace que nos adentremos a ver cómo se organizan los mundos a partir de sus propias posibilidades, cuestionamientos, luchas, contradicciones sin enmarcarlos en prejuicios universalistas, puesto que la historia ha sido mostrada y puesta como objetiva desde la otra mitad de la población mundial: los hombres o lo masculino (Haraway, 1995). Es más bien comprender y construir desde la diferencia, pero con una visión crítica. La construcción de las representaciones en los documentales a partir de una propuesta metodológica feminista se fundamenta justamente por traer audiovisualmente una objetividad desde esta misma teoría y filosofía, esto es, lo que se expresaría al situarnos, al esclarecer y analizar cómo han sido contruidas nuestras relaciones, cuerpos, sentidos, creencias y deseos desde nuestro ser mujer a partir de esa supuesta mirada “objetiva” androcéntrica. Es en las representaciones donde las subjetividades adquieren sentidos para transformarse y reconstruirse. Elisenda Ardévol dice que “la relación entre imagen y realidad social está mediada por la forma que toma el producto cinematográfico o modo de representación” (Ardévol, 1995:135), esto significa que la representación conforma por una parte la realidad de donde es filmada, y por otra parte la imagen que se hace de ella, aunque difiero de Ardévol porque no siempre la representación media la realidad social; es cierto que es atraída por ella, pero no siempre la *representa*; aunque más bien, en otro apartado de su investigación, lo expresa con mayor claridad:

La filmación de la realidad social (tal como es) nunca es un registro completo, mecánico e imparcial. Siempre hay que tener en cuenta la intencionalidad del realizador y las restricciones del medio de representación (Ardévol, 1995:135).

La representación de una supuesta “realidad” es ciertamente un cúmulo de realidades, intereses, circunstancias, contextos, además de la intencionalidad de quien realiza la representación, como bien lo nombra Ardévol. La representación del mundo desde la imagen y el audio es en sí ya una forma de confrontar diversas cosmovisiones, es decir, no sólo lo que se expone (la representación) desde diferentes formas de conocimiento, en el documental representa una de esas formas de concebir y representar el mundo, es además toda la gama de procesos del saber o conocer el mundo desde las particularidades del sujeto/a quien realiza el audiovisual, así como los procesos que determinan la realización.

Por ello mi necesidad de crear una metodología en la realización del documental, desde una ‘objetividad encarnada’. Esta objetividad encarnada nos ayudará a reconocer en dónde estamos paradas y cómo nos posicionamos en cuanto a la construcción audiovisual; lo anterior refiere saber también cómo se produce (la realización del documental desde todas sus aristas: idea, temas, construcción de escenografías, momento, protagonistas, contextos etc.) hasta la construcción del personaje.

Para el análisis de este estudio, es vital comprender cómo se dan estas representaciones mediante nuestras formas de concebir el mundo, así como nuestras experiencias situadas en contexto en constante cambio. Las producciones audiovisuales afinan la visión (en cuanto a imagen visual y discursiva se refiere) de esas representaciones existentes mediante la exhibición de lo que sucede en un contexto social. Con ello, mediante el estudio de las representaciones desde el documental es importante distinguir y analizar cómo estas construcciones dotan de sentido a las sujetas y crean o renuevan subjetividades; a lo que Hall llama los *significados*, estos –dice- son los que organizan y regulan nuestras conductas y prácticas (Hall en Palacios, 2012:184). Entonces, si las representaciones (de las imágenes discursivas, en cuanto al tema de importancia que la investigación señala), como estructuras dotadas de significado son quienes organizan y regulan nuestras prácticas, pueden aportar desde la construcción de significados a reordenar nuestras subjetividades. El mismo autor refiere que el uso del lenguaje, de signos e imágenes es central en las representaciones (Hall en Palacios, 2012:184), puesto que las representaciones están dotadas de esos instrumentos de significación; por lo tanto en cuanto al análisis de los diálogos dados en los documentales *Koltavanej y No quiero decir adiós* se refiere al hecho de distinguir qué significaciones se están afianzando en las propuestas discursivas de ambos documentales, o sea qué es lo que se reproduce como significado. Bill Nichols expresa que los documentales son una parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos

sintácticos y las estratagemas retóricas, y que por ello los sujetos reciben representaciones inteligibles (Nichols, 1997:39), por tanto si los o las sujetas podemos recibir representaciones inteligibles desde los documentales; como realizadoras es nuestro deber atender esas representaciones desde un entendimiento más situado –como expresaría Haraway- puesto que la conexión entre los elementos de significación y las formas en cómo se constituyen deben de ser pertinentes en el entendimiento de las situaciones de las mujeres, ya que cada contexto o vida tiene una particularidad y singularidad que han sido representada. Ya que Nichols dice que las representaciones son expresadas desde el discurso (y dentro del documental sería el discurso audiovisual, centrándome en el discurso del habla), es importante aclarar que en esta investigación me enfoqué únicamente en el discurso hablado, por ello retomo a Stuart Hall quién hace mención en cuanto a las representaciones se trata, desde el lenguaje:

Es la manera como ‘das sentido’ al mundo de la gente, objetos y eventos, y como eres capaz de expresar un pensamiento complejo a otras personas acerca de esas cosas, o de comunicarte sobre ellas mediante el lenguaje de modo que las otras personas te entiendan (Hall, 1997:4).

Si desde el lenguaje se van descodificando y codificando representaciones, entonces es el lenguaje una categoría que determinará la forma de expresión de tal representación, esto quiere decir que es a partir del lenguaje que las representaciones son dadas. Las formas del lenguaje, o los lenguajes son expresados, de acuerdo a Alexander Luria “como sistemas de códigos con los cuales se designan a los objetos del mundo, sus acciones, cualidades y relaciones entre los mismos”(Luria citado por Ríos Hernández, 2007).

La representación adquiere sentido desde el *yo* como persona enunciada, esto establecería entonces que el nombrarse en el *yo* desde la representación es la autorepresentación. Cuando de autorepresentación se trata, una perspectiva feminista habla de una introspección, de una enunciación del “yo” como persona activa dentro del propio producto documental; esto por ejemplo, a lo que concierne de esta investigación, es dado por María Dolores Arias⁹ (a quien presentaré más profundamente en capítulos siguientes). Para fundamentar la mirada introspectiva Paola Lagos expresa que, las formas dentro del cine (ella habla de un cine de no ficción refiriéndose más al estilo del documental):

⁹ María Dolores trabajó el documental *Tote*, que da una mirada hacia ella misma en búsqueda de la significación sobre cómo ella vive o muestra la experiencia del *amor* hacia los otros (su familia) y cómo recibe al mismo tiempo ese sentimiento. Nota: El documental *Tote* no será tratado en esta tesis porque no está enmarcado en los objetivos del mismo.

...la narración intro/retrospectiva autobiográfica adopta la forma de una puesta en escena de la propia trayectoria vital o de fragmentos de esta, en la que el sujeto narrador en principio coincide con el sujeto narrado (autor, narrador y protagonista son una misma persona (Lagos, 2012:16).

Ciertamente los dos documentales que presento en esta tesis no son autobiográficos, representan estilos de narración más en el sentido de la autorepresentación de las realizadoras, que esto significaría hablar desde su experiencia a partir de otras personas o situaciones. Para aclarar más esto mencionaré en primer lugar al documental *No quiero decir adiós*; en este proyecto documental la realizadora participa dentro de la historia, está presente dentro y fuera del documental, que narra el suceso personal doloroso de su tía y de ella, sobre el asesinato de su prima Ana Laura. El documental *No quiero decir adiós* muestra una cierta forma del cine de autorepresentación, de una manera autobiográfica donde la narradora coincide con el sujeto que narra, de esta manera extendida, las palabras de Paola Lagos toman sentido, es así que coloca en escena de la propia trayectoria de vida, principalmente, de la realizadora. Es de esta forma que el documental mencionado toma forma autobiográfica.

Lo anterior coloca al cine documental de autorepresentación como forma de exploración desde la voz propia (del o de la realizadora); y a esto yo pretendería que desde la asunción de la mirada del “yo” (la autorepresentación), las implicaciones también tendrían que ser una mirada de autocuestionamiento; aunque de principio se refiera a un tema común, esa mirada introspectiva lanza al propio realizador o realizadora a preguntarse sobre su propio caminar. El feminismo, desde lo audiovisual, como lo propone Laura Mulvey “desea explorar el significado suprimido de la femineidad reivindicado desde el lenguaje a las mujeres, y desde el placer de descubrirnos a nosotras mismas” (Mulvey, 1989:1); esto sumaría el existir de la autorepresentación en el documental, ya que el lenguaje es una de las forma de representación del ser; entonces, la importancia recae en cómo asumimos y construimos ese lenguaje hacia nosotras mismas que por consecuencia será también hacia lo que realizamos. La autorepresentación en el audiovisual lleva consigo, desde la formación feminista, el plantearse cómo nos vemos, qué es lo que nos preguntamos, qué es lo que vamos a construir; es constantemente cuestionar nuestro propio ser y nuestro proceder espiritual, social y político como mujeres en este mundo. Habrá quienes digan que la autorepresentación no siempre conlleva al autocuestionamiento, pero creo que desde este posicionamiento feminista, en el cual me adscribo, promueve y enarbola ese estímulo.

Judith Butler menciona que la teoría feminista en el desarrollo del lenguaje ha sido necesaria para promover la visibilidad política de las mujeres, puesto que la vida de las mujeres se representaba inadecuadamente o simplemente no se representaba en absoluto (Butler, 2007:46). Es por ello que es necesario desde la teoría feminista que parte desde la visibilización y la importancia del lenguaje que nombra, o del nombrarse es revelador, pues apunta a la reconstrucción subjetiva de uno o una misma. El proceso de este lenguaje, desde mi ser feminista, conlleva al autocuestionamiento; y esto, desde mis prácticas (mi experiencia) significa verme y apropiarme, conscientemente, de mis palabras, de mi visión y de mi cuerpo para representarme desde las respuestas a esas preguntas de mi *yo* con el todo.

Observando que el nombrar desde el lenguaje, desde una posición feminista es visibilizarse políticamente, como expresa Butler; el autonombrarse entonces definiría una doble visibilización, primero reconocerse frente a mí, mi voz, mi existencia, mi posición (el visibilizar), y después reconocerse frente a otros mi voz, mi existencia, mi posición. Butler, además del reconocimiento del *yo* desde la posición de uno mismo/a (autoreconocimiento), llama a un acto *performativo* del género. Esto indicaría que es importante (y es desde aquí que la propuesta de autorepresentación toma relevancia) cuestionar el nombrarse, ¿desde dónde nos estamos nombrando?, ¿cuáles son los parámetros de construcción de nuestra subjetividad como mujeres?, ¿cómo realmente *nombrarnos*, sin estar sujetas a paradigmas hegemónicos? En este punto, siguiendo los objetivos de esta tesis, la autorepresentación, que pueda ser dada o no, dentro de los documentales, recupera la autoconsciencia a partir de la crítica o autocrítica, por ello conlleva una constante lucha con el entendimiento propio y con el exterior: con las relaciones histórico-subjetivas e histórico-afectivas del *ser*; aunque la autoconsciencia no siempre significa mostrar el lado ‘consciente’ de la situación. Es más bien una manera de mirar distinta, eso significaría *distinta* a los parámetros establecidos por la sujeción patriarcal; que nos coloca no sólo en nosotras sino también en un todo, en un sistema. Ya no podemos vernos de la misma forma, como un ente particular o individual, sino como un ser que está en un mundo que lo transforma y que al mismo tiempo transforma a ese mundo. Gabriela Zamorano lo llama la *tensión* en cuanto a las autorepresentaciones se trata. Zamorano (2005:31) expresa que esta *tensión* es uno de los puntos más importantes de la autorepresentación; desde ese esquema –según la autora- existen dos posturas de autorepresentación; la primera es que en el momento de representar lo propio sólo se muestre los atributos ‘positivos’ del “yo”,

tocando apenas esas *tensiones* propias y contextuales que componen mi “yo representado”; la segunda es, que esas *tensiones* representadas de lo propio, dan cuenta de un contexto contradictorio que provoca el autocuestionamiento del “yo” y esto sería lo que compondría la autorepresentación (Zamorano, 2005:31). Justamente esta segunda forma de autorepresentación, mencionada por la investigadora, es la que más me interesa a tratar en los documentales. El reconocimiento del “yo” con cambios incesantes y contradictorios puestos en escena en un contexto que provoca o que incita al autocuestionamiento, permitirá abonar a la metodología feminista en la realización documental, pues lo que me interesa es proponer, como parte del colectivo que contribuirá en el posicionamiento de la metodología, un quehacer en el documental en donde exista el autocuestionamiento desde la misma forma de producción.

La autora expresa que es esencial mirar las autorepresentaciones visuales como una serie de prácticas donde las complejidades de lo político pueden ser analizadas (Zamorano, 2005:31). De acuerdo a esta afirmación, no sólo existiría un autocuestionamiento, sino además los documentales se podrían analizar desde esas prácticas propias que dan cuenta de un contexto sumergido en convergencias políticas y sociales. La importancia del análisis, desde la categoría de la autorepresentación, de los diálogos en los documentales *No quiero decir adiós* y *Koltavanej* podrían exponer prácticas sociales y políticas desde cómo se están situando a los personajes; esto en consecuencia sería, cómo nosotras como realizadoras estamos pensando a nuestras protagonistas, y de qué manera describimos o representamos la situación planteada.

El sentido de la apropiación de la representación planteada por Gail Valaskakis (citado por Arreaza Camero, 2015), es exponer lo propio (y su apropiación), no únicamente como algo autobiográfico o autonarrativo, sino como el producto de una interiorización-concientización de lo propio, a esto Valaskakis lo llama la autorepresentación. Entonces, a partir de las reflexiones de Valaskakis, Emperatriz Arreaza Camero, en su estudio sobre la autorepresentación de la mujer indígena en el cine canadiense, explica que para ella la autorepresentación va más allá de una autonarrativa; es el nombrar lo que nos sucede, lo que somos, lo que nos importa y cuestionar cómo nos hemos, o nos han construido. Por un lado, y en principio, se exige el ser consciente de nuestra situación como mujeres ante un sistema que nos oprime, y por el otro, nos hace posicionarnos desde el autocuestionamiento, en el sentido de lucha contra ese mismo sistema.

Visibilizar cómo nos hemos constituido, exponer de dónde venimos y qué somos a partir de nuestra relación con lo que nos ha erigido como personas, y como espejo se vuelve una autorepresentación desde nuestra construcción de género, es una de las apuestas de esta investigación: exponer cómo el hecho de representar o autorepresentar (sin ser una historia autobiográfica necesariamente) puede crear la posibilidad de cuestionar (nos) lo que *es o lo que somos* y *cómo se ha construido*. Por tanto el análisis de los diálogos en ambos documentales nos proporcionará información en cuanto a cómo estamos posicionadas las realizadoras y cómo posicionamos a nuestras protagonistas.

Género y feminismo

Para que la autorepresentación y la representación sean referidas desde un conocimiento profundo de las diversas subjetividades del “yo”, es importante cuestionar los mecanismos de construcción de las subjetividades. El género como categoría de análisis propone la necesidad de relación de los significados y construcciones de género como exposiciones de subjetividades performativas, que lo consideran como una “«relación» entre sujetos socialmente constituidos en contextos concretos” (Butler, 2007). Esto quiere decir que el género además de ser una construcción social-relacional, es también una “construcción contextual-histórica que se transforma de acuerdo a las relaciones establecidas entre grupos determinados de personas o poblaciones” (ídem). Si el género es concebido, según Judith Butler, como algo que se enuncia de acuerdo a un contexto dado históricamente, y que además cambia según los intereses de su momento, esto significaría que las construcciones sociales del género están en constante cambio y por consecuencia en re-construcción o deconstrucción.

Las mujeres, en palabras de Butler “...no solo están representadas falsamente dentro del marco sartreano de sujeto significativo y Otro significado, sino que la falsedad de la significación vuelve inapropiada toda la estructura de representación” (2007:60); esto de acuerdo a los aspectos que le dan significado a lo que representa (o representaría) la ‘mujer’ dentro de su carácter binario de género tanto en lo privado, en lo social y lo político. Recurrir al género como categoría de análisis me permite conocer cómo han sido las formas socio-históricas de la construcción-deconstrucción de género de acuerdo a los tiempos y contextos; esto me significa la búsqueda de estrategias o métodos que dentro de la realización fílmica

aporten a deconstruir las formas “naturales” del *ser mujeres* en el mundo, puesto que desde visibilizarnos como mujeres en un mundo tan diverso conlleva a reflexionar sobre nuestra construcción y sujeción como mujeres en diversos contextos, situaciones, realidades y culturas. La metodología feminista en la realización documental es construida desde diversas mujeres, en realidades diferentes, y desde la concepción del ser mujer totalmente performativo.

Por su parte Joan Scott expresa que los intereses de las historiadoras feministas fueron desentrañar cómo la historia de los oprimidos significaba dar cuenta de todas las categorías de oprimidos, y entre ellas se encontraba la historia de las mujeres como parte de la desigualdad de oportunidades entre mujeres y hombres, los poderes; la opresión por raza, la clase social y por su puesto por género (Scott, 1996). La construcción de las realidades de las mujeres a partir de lo audiovisual, significaría la representación sobre su *ser y situación como mujer*, esto a su vez explica, desde las construcciones del género, cómo estamos autoreafirmando en el significado de nuestro ser mujer, explica entonces cuáles son nuestras propias dudas y cuestionamientos sobre nuestra propia existencia como mujeres documentalistas, y al mismo tiempo la creación o representación de nuestros personajes en los documentales; de igual manera, reafirma la idea de cómo estamos concibiendo nuestras liberaciones o sujeciones como *género constituido* pero al mismo tiempo *performativo*.

Joan Scott puntualiza dos cosas importantes las cuales retomo en esta investigación: lo primero es que la categoría de género analiza las diferencias que se hacen del mismo, en cuanto a una distinción social del sexo, esto es entonces, y de acuerdo a Scott, que la significación dada a lo femenino (que refiere, en este caso, igual a mujer), dependería de cómo la sociedad construye la idea de feminidad; y entonces, entendiendo que la mujer (en su término singular) es quien está oprimida. El segundo supuesto sería entonces que las mujeres no sólo están oprimidas por el hecho de ser mujeres, sino además dependería de la raza y de la clase social.

Alison Symington nombra a estas categorías imbricadas (y al mismo tiempo fusionadas) de raza, clase y género como la *interseccionalidad*. Symington explica que:

El análisis interseccional tiene como objetivo revelar las variadas identidades, exponer los diferentes tipos de discriminación y desventaja que se dan como consecuencia de la combinación de identidades. Busca abordar las formas en las que el racismo, el patriarcado, la opresión de clase y otros sistemas de discriminación crean desigualdades que estructuran las posiciones relativas de las mujeres. Toma en consideración los contextos históricos, sociales y políticos y

también reconoce experiencias individuales únicas que resultan de la conjunción de diferentes tipos de identidad (Symington, 2004:2).

La teoría interseccional que propone Symington erige uno de los campos más importantes de este estudio; ya que la propuesta metodológica sobre la creación de una forma de realización audiovisual que actúe a favor de las mujeres para representarse de acuerdo a su contexto y su historia, con el objetivo no sólo de visibilizar sus opresiones, sino además acrecentar su emancipación; requiere del análisis de las diferentes clases de opresión desde la constitución del género, pero no únicamente, además requiere tener una mira desde diferentes ángulos que nos pueda dar cuenta de la *interseccionalidad* de opresiones que vivimos las mujeres. Esta mirada con apuesta en el análisis de género y lo interseccional, desde mi posicionamiento feminista, es base en la construcción de significados dialógicos en la construcción documental y además de la formación del método para futuras realizaciones. Esto significa entonces, que el estudio del género (y desde el concepto de interseccionalidad que nos aporta Symington), como categoría analítica, permitirá identificar si esas formas de representación sexo-genéricas están expresadas en la construcción de nuestros documentales, en el contenido dialógico, además de la formación sexo-genérica que hemos tenido como realizadoras.

En la estructuración del tema en los documentales, y así mismo su análisis desde sus personajes, y desde la formación y construcción de nosotras como realizadoras y como mujeres, que propongo en esta tesis, plantea lo que Marcela Lagarde expresa como el *análisis de género con perspectiva feminista*. Esto es que debe ser desde una fuerte crítica a los aspectos destructivos basados en un sistema sexuado, en dónde las desigualdades e injusticias son especialmente ejercidas hacia las mujeres, y dónde la jerarquización de los poderes están basados en el género (Lagarde, 1996). A partir de la perspectiva de Lagarde comparto la cuestión de la crítica, pero es importante mencionar que no sólo la jerarquización de los poderes está basado en el género, para ello volvería a retomar a Symington y la cuestión de la interseccionalidad. Claro que es importante dar cuenta de los aspectos destructivos basados en un sistema sexuado, pero no sólo.

La perspectiva o análisis de género desde un posicionamiento feminista, explica Lagarde:

...es detractor del orden patriarcal, contiene de manera explícita una crítica a los aspectos nocivos, destructivos, opresivos y enajenantes que se producen por la organización social basada en la desigualdad, la injusticia y la jerarquización política de las personas basada en el género (Lagarde, 1996:16).

De acuerdo a Lagarde, entonces, y para esta investigación, el género como categoría y desde un posicionamiento feminista, descifra cómo y de qué forma, dentro de la construcción que tenemos como mujeres, estamos o no reproduciendo representaciones y autorepresentaciones culturales-históricas genéricas-binarias en nosotras y en nuestros temas dentro de los documentales que mantengan, resignifiquen, transformen o reproduzcan estereotipos y subordinaciones de género.

Tanto en la producción como en el contenido del cine y de la televisión especialmente, mantienen y legitiman esos sistemas sexuados colocando en principio a las mujeres como objeto de deseo, o como subordinadas al hombre (aunque en ambos casos existe una fuerte subordinación de este sistema llamado patriarcal). Desde mi estudio es viable conocer de qué manera se resignifican o no estos sistemas, y cómo podrían ser tratados. La diligencia en el método de la construcción documental que propongo debe de crear un mecanismo para deslegitimar, deconstruir, visibilizar y criticar esos sistemas sexuados que fomentan las violencias hacia las mujeres.

Teresa De Lauretis también recurre al género como categoría de representación:

Las concepciones culturales de lo masculino y lo femenino como dos categorías complementarias aunque mutuamente excluyentes en las que los seres humanos están ubicados, constituye en cada cultura un sistema de género, un sistema simbólico o sistema de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y jerarquías (De Lauretis, 1989:11).

De Lauretis hace una aclaración sobre el sujeto “femenino” o “feminizado”. Dice que la concepción del sujeto femenino es definido de acuerdo a los sistemas de representación de género, que además, no sólo son distintos de la idea “mujer” como signo de esencia-conceptual inherente a todas las “mujeres”, sino que revela sistemas complejos duales, es decir a lo que se le nombra como “mujer” (femenino), u hombre (masculino); que transforman y significan otras representaciones que son distintas de las mujeres ‘reales’ y de los hombres ‘reales’; esto es, afirma De Lauretis, lo que al sujeto del feminismo le interesa. La autora explica que los sistemas de representación dados en las *tecnologías de género* son los que formulan y reformulan el concepto “femenino”, además de ratificar y justificar por qué deben ser las “mujeres” el sujeto de esa representación (De Lauretis: 1989). Las tecnologías de

género, según De Lauretis, son instrumentos creados desde una visión e ideología masculinista y androcéntrica; ejemplos como el cine, que mediante campos de significación hegemónica en lo audiovisual, (re)presenta a una ‘mujer’ de acuerdo al *ojo* del hombre blanco-masculino, desdibujada, irrepresentable o simplemente invisible. La investigadora lo explica así, “lo que equivale a decir que la mujer, *como* sujeto de deseo o de significación, es irrepresentable o, mejor, que en el orden fálico de la cultura patriarcal y en su teoría, la mujer es irrepresentable excepto como representación” (De Lauretis, 1989:27). La investigadora también llama a la teoría, la narrativa y la corriente psicológica (el psicoanálisis), como tecnologías de género puesto que son instrumentos que actúan, ya no sólo desde lo ideológico, sino desde lo institucional.

El cine, así como el cine documental, son tecnologías de género inscritas en procesos ideológicos e institucionales. El caso que toca a esta tesis es el análisis del cine documental, puesto que es un mecanismo tecnológico de subjetivación que contiene o emite representaciones de la ‘mujer’ y de lo femenino; entonces esta tecnología fomenta la identificación de una sujeta ‘femenina’, esta identificación repetitiva conforma modelos de representación que tienen el poder de ratificar lo que la investigadora llama el sistema sexo-género.

El estudio de los contenidos temáticos-dialógicos dentro de *Koltavanej* y *No quiero decir adiós* y la representación de los personajes ‘femeninos’, así como de las propias construcciones que tenemos las realizadoras, desde las tecnologías de género nombradas por De Lauretis, proponen no sólo conocer las especificidades de la formación subjetiva que se tiene del sujeto(a) *mujer-femenina*, es también la construcción-deconstrucción desde afuera, como la autora lo llama desde *otra parte*. La investigadora explica que la mayoría de las teorías, o cualquier otra producción cultural, están construidas sobre narrativas masculinas de género; por ello dice, que es importante y es urgente escribir, hacer y crear nuevos espacios de producciones culturales y de definir los términos de otra perspectiva desde ‘otra parte’ (De Lauretis, 1989).

La metodología en la construcción audiovisual desde una perspectiva feminista que proponemos las participantes de esta investigación parte desde el quehacer audiovisual desde *otra parte*, ya que en principio reevaluamos nuestra condición y formación como mujeres, y desde los espacios de formación audiovisual (como mujeres documentalistas), además del

análisis sobre las representaciones que hacemos a esas otras mujeres a partir de nuestra construcción como mujeres, ha permitido realizar la propuesta metodológica.

Audiovisual de intervención feminista

La tesis se sitúa justo en un proceso constructivo para una metodología de producción audiovisual desde una práctica y filosofía feminista, es entonces que las categorías género, feminismo, representación y autorepresentación me han aportado poder reconocer y analizar los sistemas que nos construyeron como mujeres. El examinar y profundizar las formas de construcción audiovisual “institucionalizadas” y establecidas de un sistema sexista y patriarcal me ha llevado a formular, en apoyo de las categorías anteriores, el concepto y categoría: *audiovisual de intervención feminista*. Ya que parte de la metodología para la construcción audiovisual desde una perspectiva feminista se deriva de esta categoría para su construcción y elaboración, esto con el fin de entender no sólo el proceso de construcción y elaboración de tal metodología, sino además de verificar, ratificar y tener bases sólidas, teóricas y feministas para su producción. Esta categoría supone la observación y el análisis de las formas de construcción audiovisual, especialmente en el documental, desde la producción, las representaciones y el posicionamiento feminista con el propósito de la erradicación de toda violencia hacia las mujeres principalmente y, por otro lado, hacia su conformación de agencias. Así también esta categoría me ayudará a construir pensamiento crítico y teórico sobre el placer visual para y desde las mujeres.

Teresa de Lauretis ha escrito sobre la importancia de una ‘construcción diferente’ (De Lauretis, 1989) de las representaciones y de las autorepresentaciones, esto desde las tecnologías de género. La representación y la autorepresentación en cuanto a construcciones subjetivas de género hechas a partir de las tecnologías, y en este caso el documental, concebidas desde una intervención feminista, están íntimamente unidas a esclarecer, visibilizar y actuar (en el sentido de crear agencia) sobre lo que históricamente han sufrido las mujeres: las violencias y representaciones sexistas en los documentales. La categoría audiovisual de intervención feminista estudia y analiza, para corroborar estas producciones, cómo se trabaja el modo de representación de las mujeres, y de qué manera se crean o no agencias tanto en las realizadoras como en los temas a tratar. Por lo anterior esta categoría con perspectiva

feminista está un tanto alejada de otras propuestas de construcción audiovisual, pues estas últimas no representan certeramente una mirada y examen crítico sobre estas representaciones que se hacen sobre las mujeres, además de observar las formas de producción.

Gisela Espinosa explica que en los años 60 y 70 en México, donde la práctica y la filosofía feminista se posicionaba al calor de las luchas estudiantiles, para denunciar a un gobierno represor, en donde los cambios de pensamiento y el arte comenzaron a mostrar más creatividad, el cine y el cine documental dieron un giro profundo en cuanto a narrativas y discursos dentro de temáticas fílmicas, y nuevos grupos y colectivos de mujeres surgían para hablar sobre las mujeres. Uno de los casos más reconocidos es el colectivo *Cine Mujer*, que nació en la ciudad de México en 1975 (Espinosa, 2009), y que se había conformado por iniciativa de mujeres estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Este colectivo era parte de un cine independiente que retomó temas políticos y humanistas para visibilizar las subordinaciones de las mujeres y la cultura sexista imperante. El apoyo y la colaboración dados por las escuelas de cine que se abrieron en esos años fue parte del impulso en producciones de cine realizados por mujeres. El colectivo Cine Mujer pudo proliferar en sus producciones cinematográficas gracias al apoyo de estas escuelas y el interés de muchas estudiantes de cine en la Ciudad de México.

Ahora bien, la apuesta en el audiovisual desde el trabajo de las mujeres ha proliferado y ha ido ganando territorio dentro de una industria que es mayoritariamente hecha por hombres. Es por ello que la categoría de audiovisual de intervención feminista pretende estudiar esas subordinaciones hacia las mujeres en los trabajos documentales. Este estudio es para elaborar con mayor riqueza teorías de cine, documental, cortometraje, docuficción y diversos géneros en pro de las mujeres que trabajan para ellos y también las que son representadas.

Continuando con Espinosa, ella expresa que:

...el movimiento feminista de los años setenta, más que luchar contra el capitalismo y el poder político burgués emprendió la lucha contra el autoritarismo y la cultura sexista. Que los movimientos feministas pugnaron por la autonomía personal y por la igualdad de derechos, por la libertad y la autodeterminación de las mujeres sobre sus cuerpos y sus vidas (Espinosa, 2009:73).

Entonces el documental como tecnología de género, desde los movimientos feministas, se vuelve un espacio de lucha y acción contestataria contra los legados y representaciones culturales sexistas, es de esta manera que se convierte también en un audiovisual de intervención feminista. En cuanto a que el audiovisual como herramienta tecnológica permite la proyección de discursos que sirvan para enfrentar y discutir sobre lo que se legitima como ‘cierto’ o ‘verdadero’, la acción de construir desde esta categoría nos dará elementos guía en el quehacer documental. Esto significa que la construcción del cine documental (en cuanto a herramienta audiovisual), desde una perspectiva feminista podrá proyectar y proporcionar instrumentos discursivos y técnicos para la elaboración de nuevas estrategias que aporten a la erradicación de las violencias ejercidas hacia las mujeres.

Trayendo a la memoria la frase de los movimientos feministas de los años sesenta y setenta: *lo personal es político*, retomo lo que Trinidad Núñez expresa sobre el cine y las tecnologías del lenguaje audiovisual (que en esta investigación es relevante para el estudio del cine documental), dice que son herramientas técnico-audiovisuales que son capaces de volver público lo que se pretendía dejarse en lo privado. La investigadora expresa que las historias audiovisuales que parecieran un problema privado pueden trascender a lo público, no como una forma voyerista, sino a manera de visibilizar las opresiones y subordinaciones que vivimos las mujeres. Núñez cuenta el caso de una mujer que denuncia la violencia de su esposo hacia ella, este caso es emitido por la televisión, entonces lo privado trasciende a lo público y se hace visible:

...provocó que la violencia contra las mujeres trascendiera de lo estrictamente privado al ámbito público y social. Hasta ese momento había sido un problema ocultado. Esa historia traída por los medios, además, logró “contagiar” de manera positiva a otras mujeres que se lanzaron a decir lo que les estaba pasando (Núñez, 2011:23).

Hablando desde una perspectiva política-feminista, lo privado es público y lo público es privado, puesto que las relaciones de poder que se dan entre los géneros sexualizados y politizados (en este caso la violencia ejercida no sólo por los ‘hombres’ hacia las mujeres, sino además la violencia ejercida por parte de las instituciones tanto a mujeres como hombres), el documental toma relevancia en su actuar al mostrar estas relaciones y situaciones puesto que es un instrumento no sólo de visibilización de las sociedades y sus sistemas, asimismo conduce y provoca reacciones en las personas ya que ofrece visiones del mundo, moviliza deseos,

influye en las percepciones, además de construir identidades personales y sociales (Núñez, 2011); lo anterior es necesario para construir una visión y práctica transformadora, además de tomar las herramientas audiovisuales como herramientas técnicas de transformación. Por lo tanto si el documental, como instrumento tecnológico, es utilizado y elaborado como audiovisual de intervención feminista puede ayudar a la reflexión, crítica, análisis de lo ‘representado’; al mismo tiempo puede ser una herramienta metodológica para construir desde *otra parte*. Trayendo nuevamente a Teresa De Lauretis, la construcción desde ‘otra parte’ significa tomar los instrumentos audiovisuales como herramientas políticas de emancipación, construcción, análisis y representación a partir de una perspectiva feminista. Entonces, el trabajo del feminismo en el audiovisual re-sitúa a esta técnica como tecnología de género por un lado; y la apropiación de las herramientas comunicacionales en cuanto al manejo, la accesibilidad, la formación, por el otro. Así también trabaja en los procesos de intersubjetivación es decir historizar, analizar, deconstruir y reconstruir a partir de un examen crítico sobre cómo somos atravesadas por un sistema machista y patriarcal, y cómo creamos agencias en las condiciones y contextos desde la propuesta de Alison Symington (2004): la interseccionalidad. A lo anterior lo nombro como *audiovisual de intervención feminista*. La conformación de la categoría anterior devendrá en la forma de garantizar nuestras propias maneras de representación, nuestras necesidades y nuestros deseos; y si a esto le sumamos una metodología en cuanto a producción, significará un círculo en constante construcción: las herramientas que construyen discursos en pro de toda emancipación de las mujeres, así como los conocimientos que construyen para la apropiación de esas herramientas. Esta es la apuesta de la metodología feminista en la elaboración del cine documental.

Agencia

El quehacer fílmico desde *otra parte*, de acuerdo a Teresa De Lauretis, enuncia la capacidad de construir agencias o emancipaciones para poder realizar de manera horizontal y consciente una representación o autorepresentación de un personaje (o personajes) dentro del documental, asimismo nos permite ir hilvanando y haciendo presente nuestras propias agencias al momento de la producción.

Homi K. Bhabha explica que la construcción de la agencia se da en un acto performativo dentro de un conflicto. Los actores de las diferentes partes son arrastrados a un momento crítico en donde se da una intervención negociada por las partes. En este suceso, los que intervienen no siempre son completamente conscientes de la problemática inicial o de la profundidad de lo ocurrido; Bhabha, a esto lo llama *agencia implícita*, dice es “el acto coyuntural de escisión en donde los poderes se negocian” (Bhabha, 2002).

¿Qué entiendo entonces por agencia, y de qué manera puede servir al proyecto?, si Bhabha expresa que es un acto performativo que no siempre se tiene consciencia de él, y que además se da en un conflicto donde las partes tiene que negociar; lo que diría es que si la agencia se presenta de esta manera, entonces el poder de la agencia sería la libertad de responder y escoger, ante un acto (consciente o no) que nos cause conflicto, nuestra posibilidad de existencia y poder a través de ello negociar nuestra propia situación; esto significaría el *hacer* presente nuestro pensamiento y nuestro cuerpo ya sea de manera consciente o no.

La agencia implícita entonces responde a esa forma performativa del actuar, que teje herramientas para solucionar algo que se encuentra fuera de nuestras manos, y que posiblemente no entendemos. La agencia como categoría me permitirá analizar si nosotras como realizadoras hemos construido agencias personales desde nuestras prácticas de producción y nuestras creaciones temáticas; y así podré examinar si existen o no agencias implícitas.

La agencia también es descrita como la posibilidad de *hacer algo* de un individuo, pero no como la intención de *hacer*, sino como la capacidad de hacer en un momento determinado (Giddens, cita por Ema López, 2004).

Según Anthony Giddens la agencia no se describe como una *acción*, pues explica que las acciones son inherentes a los individuos y que en su mayoría son hechas conscientemente. Por otro lado, la *agencia* está entre el *sujeto y el proceso* que irrumpe y subvierte las condiciones del tal sujeto. José Enrique Ema López propone que la agencia como potencia de acción que aparece como un ente que se encuentra en el espacio, sobre un suceso que surge abruptamente y se interrelaciona con un individuo o grupo de individuos (la cual no es inherente al sujeto sino que surge debido a la situación del momento) es una forma de producción reactiva del *momento* (Ema López, 2004). “La agencia como potencia se refiere a la capacidad-posibilidad de

producir un efecto de novedad frente a un trasfondo de constricciones normativas” (idem), esto es que más que referirse a un sujeto con *agencia* (posibilidad de hacer o actuar), el investigador se refiere más a un proceso relacional entre el individuo (o grupo) y el acto que irrumpe.

La característica de las representaciones, de acuerdo a Ema López, me permitió conocer si como realizadoras hemos construido o no agencias en las temáticas contenidas en los documentales, pero también hacer la reflexión y el análisis si estamos construyendo agencias desde nosotras. De esa manera también examiné qué relación existe, en tanto construcción de agencias, entre nuestras temáticas y nosotras, respondiendo a la pregunta: ¿cómo nosotras, como realizadoras, creamos agencias en la producción de un documental, y en cuanto a la temática que abordamos?

Dentro de la categoría de la agencia es importante conocer en qué punto, como creadoras llegamos a tener o construir esas libertades, a propósito de la conciencia de nosotras misma y de nuestro ser mujer en el mundo. Lo anterior toma relevancia pues hace que nos cuestionemos, hace que reconozcamos nuestras dificultades como mujeres realizadoras.

La manera en *que miramos y cómo*, refiere al quehacer fílmico, pues desde ahí es que realizamos las representaciones, entonces esto es importante pues son las representaciones (temáticas o personajes creados) quienes tomarán el papel de portadoras o no, de mensajes para la construcción de las agencias.

La construcción de nuestros temas, dentro del trabajo documental, revela un cierto recorrido del pensarnos hacia nosotras mismas. Construir una representación o un tema no es sólo darle coherencia a una historia, es profundizar en una situación que toca nuestra propia realidad, aunque no se vea directamente así. El análisis de la experiencia en la construcción de nuestros documentales y las temáticas que hemos elegido para representar, radica en examinar cuáles son esas agencias concebidas a partir de nuestras subjetividades como realizadoras, es decir si ¿tenemos o no agencia al momento de producir? o si ¿creamos o no agencia en la realización? Analizar si nuestras temáticas construyen o no agencia, es también saber desde qué posición nos estamos construyendo y qué estamos construyendo hacia el exterior. Hay un momento en donde el sujeto (o representación) encarna el contexto de él mismo ‘enfrentándolo’, esto derivaría en que el personaje comienza el proceso de la subjetivación, a esto Judith Butler lo

nombra como *performatividad* del sujeto. La investigadora explica que el ‘sujeto’ es el resultado del proceso de subjetivación, de interpretación, de asumir performativamente una cultura e historia (Butler cita por Duque, 2010). Butler también indica que es el acto de la performatividad del lenguaje que establece los resultados de esa subjetivación (Butler, 2004); por tanto la performatividad como acto retroactivo y cambiante puede modificar tal subjetivación. Si esta modificación dada desde la subjetividad es reafirmada desde la agencia, el sujeto, a pesar de su subjetividad retroactiva, tendrá la capacidad de deconstruirla y transformarla.

La agencia, en importancia a partir del lenguaje, hace entonces la subjetivación renovada con la posibilidad de un lenguaje que continúe transformando, pero con elementos críticos de la emancipación. La performatividad por su lado es el constructo retroactivo histórico cultural, pero al mismo tiempo sirve para deconstruir y reconstruir los códigos de lenguaje (a partir de esas nuevas performatividades del habla), es por ello que la agencia toma importancia en el lenguaje.

Ana Esther Ceceña explica que la agencia actúa(o es) en los individuos como una forma de emancipación, un aparato de libertad de acción-lucha. Dice que “los sujetos se constituyen a través del aprendizaje de la lucha...” “...son los nutrientes de sus posibilidades y redefinición constantes, sobre la base de condiciones que, a su vez, van siendo modificadas en el proceso” (Ceceña, 2008:16).

Según Ceceña la agencia se construye a través del aprendizaje que tiene el sujeto o sujeta en un momento de fricción. Es esa fricción que vive el sujeto la materia prima, la cual actúa como móvil para recordarle y buscar sus posibilidades y así poder actuar en consecuencia. Entonces, la agencia, según Ceceña, además de ser algo que empuja a la acción tiene el efecto en el sujeto/a de volver a construirse como persona libre: emanciparse. La autora nos presenta a la agencia como propia del sujeto en lucha, puesto que es desde él (y su acción de liberarse) que nace este potencial para una libertad que pudiera llegar a ser consciente.

Si nos detenemos a analizar la agencia (o agencias) contenidas en las temáticas que abordan los documentales, esto es que el análisis no hablaría de las representaciones en sí (el personaje) que hemos construido como realizadoras; más bien, me aboqué a tratar el contexto que irrumpe (el abordaje de la acción: la historia) como parte de la posibilidad de agencia de la sujeta misma: la realizadora. Lo anterior explicará de qué manera hemos tratado las temáticas

en nuestros documentales, además se extendería en ¿cómo entendemos y creamos agencia desde nuestra posición de realizadoras?

La intencionalidad de analizar cómo actuamos o nos posicionamos al crear (representaciones) ante una situación, y cuáles son las decisiones que tomamos ante tales condiciones, es poder nombrar en principio nuestra posición político-social como mujeres realizadoras, además de conocer cómo presentamos esa posición ante lo que nos interpela en la vida, es decir ¿cómo representamos?

La razón principal de esta investigación es poder asumir como mujeres realizadoras, desde nuestros contextos y subjetivaciones, la tarea de un modo de quehacer fílmico (la metodología feminista en la realización audiovisual) que sirva de herramienta de conciencia y de lucha especialmente hacia las mujeres, puesto que históricamente hemos sido nosotras las más violentadas e invisibilizadas en este sistema-mundo.

Por lo anterior Amartya Sen dice que la relación entre la agencia y las mujeres debe ser un hecho indisoluble para su emancipación. El investigador explica que “tal vez la razón más inmediata para centrar la atención en la agencia de las mujeres se precisamente el papel que puede desempeñar esa agencia en la erradicación de las iniquidades que reducen su bienestar” (Sen, 2000:235).

Como parte de entender el proceso que tiene la agencia es importante señalar que ésta se puede dar de dos formas: consciente e inconscientemente. La agencia hecha conscientemente es la acción deliberada que tiene un propósito claro desde inicio. En esta tesis la nombré como *disposición deliberada, propósito o intención*. El caso de la agencia inconsciente supone la acción de una práctica sin una posición deliberada o intención última. Es decir, que no exista de principio, el propósito en la creación de la agencia. A este concepto lo nombré como *disposición no deliberada o contingencia*.

Desde mi propia conclusión el propósito que ha buscado el feminismo, o los feminismos, es justamente la creación de la agencia en las mujeres, que da como fruto la libertad y la emancipación de ellas mismas. Entonces la agencia como categoría no sólo exhorta al análisis sobre cómo actuamos ante un conflicto o cómo nos construimos desde de ese mismo

conflicto y qué significado le damos; es también una manera o un camino que nos otorga y posibilita el poder construir nuestras libertades.

1.1.2 El proceso: Los encuentros, los talleres, las técnicas, las entrevistas y el registro audiovisual

El proceso de aprendizaje que he tenido como realizadora desde que comencé la carrera de Comunicación Intercultural, hasta la última preparación que tuve formalmente en lo audiovisual, en el año 2015 cuando me integré al Campamento Audiovisual Itinerante, así como la situación de opresión y desigualdad local-nacional-mundial que vivimos las mujeres son los motivos por los cuales surgió mi interés por continuar en la indagación de temas sobre las violencias, luchas y emancipaciones que vivimos especialmente las mujeres, y por otro lado, la posibilidad de crear agencias.

El proceso de ‘hacerme consciente’ acerca de narrar historias audiovisuales a partir de mi ser mujer, fue caer en la cuenta (valiéndose la redundancia) de la importancia que deviene posicionarme como constructora y al mismo tiempo deconstructora de lenguajes y discursos audiovisuales, pues al estudiar la comunicación desde la perspectiva intercultural (2006-2010) me permitió conocer teorías sobre las formas del lenguaje y el discurso como *El consumo cultural y conflictos multiculturales* de Néstor García Canclini (1995), y *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss (1995). Aunque años atrás había conocido ya teorías sobre la representación y el lenguaje, en el periodo de la universidad leí esos estudios con mayor madurez. La perspectiva intercultural, aunque vaga y difusa, me dio los elementos para reconocer las estructuras no formales en la construcción del conocimientos como: la comunicación comunitaria, y la vinculación comunitaria en la investigación; que me sirvieron, además, para posicionarme políticamente desde un pensamiento comprometido con las comunidades (aclarando que utilizo el término ‘comunidad’ en referencia a los pueblos y comunidades indígenas-originarios de Chiapas). Afortunada o desafortunadamente fui formada más como antropóloga que como comunicóloga, pero la experiencia en la

vinculación comunitaria me dio las herramientas para fortalecerme en cuanto a las genealogías e historias de vida con mujeres de muy diversas estructuras culturales. Lo anterior me aportó los sedimentos para comenzar a tratar a las mujeres desde una posición política, y es por ello que nace el interés de poder representarlas audiovisualmente.

En 2011 comienzo la realización del proyecto *Koltavanej*, que fue concluido en 2012; fue mi primer trabajo audiovisual desde una intervención feminista. En este proceso aprendí, principalmente, cómo no quería llevar un proceso de producción enmarcado en estructuras rígidas sobre el ‘hacer documental’; también reconocí que las posibilidades de entrar al mundo de la *realización cinematográfica* es ir posicionándote y cuestionándote sobre si reproducir o no los mismos esquemas políticos-sociales de producción, esto quiere decir aceptar las “reglas del juego” y también “agradecer” a quienes únicamente ponen el nombre como parte de la realización pero que no les importa más que la difusión de su firma o logo. Este proceso fue enriquecedor para mí, pues me sirvió para entender un poco sobre las estructuras de producción principalmente.

Antes de comenzar con las diferentes partes del proceso deseo explicar que realicé cuatro talleres autodiagnósticos que serán presentados de manera diferenciada durante la exposición de los análisis. Es decir que tomaré información de los cuatro talleres indiferentemente de acuerdo a las necesidades narrativas de mi tesis.

Los encuentros

Antes de comenzar la Maestría en Estudios e Intervención Feministas, tenía ya un cúmulo de experiencias que me impulsaban a trabajar con mujeres en cuanto a la realización documental, por ello mi propuesta de tesis. Ya en la maestría convoqué a varias realizadoras que se encontraban radicando en San Cristóbal, aunque no necesariamente eran originarias del lugar. Mis primeras documentalistas propuestas como sujetas de estudios, para trabajar y realizar mi investigación fuimos: Concepción Suárez, Ana Isabel Ramírez, Madely Trujillo, María Dolores Arias y yo; pues de principio pensé en incluirme con investigadora-investigada. Al final de diferentes sucesos inesperados, desafortunadamente no pude tener el acompañamiento de Concepción y Ana Isabel. Más tarde, con todas las movilizaciones personales por parte de mis

primeras sujetas-compañeras propuestas, finalmente se quedaron Madely Trujillo y María Dolores Arias, pero así también me surgió la idea de invitar a Amelia Hernández y Elena Martínez, quienes también son realizadoras.

En principio planteé la propuesta individualmente a las compañeras para poder encontrarnos y platicar sobre cómo serían las entrevistas e invitarlas a formar parte del proceso de la construcción de la metodología feminista en la realización audiovisual. Fueron encuentros informales y formales. Los primeros se dieron en cafeterías y parques, espacios donde la plática informal se puede dar con mejor soltura, pero para los objetivos de la investigación fueron lugares que no permitieron un acercamiento con muchos frutos. Los encuentros más formales sucedieron en sus espacios de trabajo. Las reuniones me permitieron, primero, conocer cuáles eran sus actividades como profesionales, y en un segundo momento, lo que les había implicado poder moverse a esos espacios informales, ya que a la mayoría les significaba tener que dejar trabajo e hijos y así también actividades en las cuales tenía cierta responsabilidad que les ocasionaba algo de fricción por el tiempo de descuido. El haber tenido una relación cercana en otros espacios de construcción y de convivencia con todas las realizadoras participantes me permitió acercarme más fácilmente a ellas.

Los encuentros cumplían con el objetivo de crear empatía entre nosotras, además de tomar acuerdos para la realización de los talleres autodiagnósticos, aunque continuaron su objetivo para talleres posteriores. Los primeros encuentros fueron a principios del año 2016, incluso antes de comenzar el trabajo de campo.

Los talleres: la técnica autodiagnóstica y las líneas de vida

Dentro de la Metodología de Educación Popular Feminista se ha creado la técnica del autodiagnóstico, esta técnica pretende seguir los preceptos de esta metodología que dice que hay un transitar metodológico de la educación popular que es partir de la práctica, teorizar sobre ella y volver a ella para transformarla (MEPF, 2010:9). Yo retomé esta técnica la adapté al interés de mi investigación y la apliqué en mis talleres de acuerdo a las dinámicas y discusiones que sugiere tal proceso para mis objetivos planteados. Aclaro que no retomé la metodología de educación popular, sino opté por sus técnicas y las adapté.

El partir de la práctica, según la MEPF, significa comenzar desde todos esos procesos, realidades, vivencias, cosmovisiones llamadas subjetividades en las cuales las sujetas nos hemos construido. La realización de la técnica autodiagnóstica que nos ofrece la MEPF tiene un profundo sentir de acuerdo a la apropiación de nuestra voz a partir de una autorreflexión, pues ésta última práctica deconstruirá lo que como sujetas mujeres nos ha constituido, esto para analizarlo y volver a reconstruirlo a partir de un ‘yo’ más consciente y reflexivo. Es decir: partir de la práctica, reflexionar sobre ella y volver para reconstruirla (MEPF, 2010).

La técnica autodiagnóstica pretende dar herramientas hechas por la MEPF, que nos permitan reflexionar a partir de nosotras, vernos (que sería teorizar sobre eso que vemos) y regresar a las prácticas que nos constituyen como mujeres para reconstruirlas. Ya que las construcciones históricas-de género nos han construido como seres subordinados a lo masculino. Es importante detectar, analizar y deconstruir esos fundamentos históricos sexo-genéricos los cuales han hecho que las mujeres estemos subordinadas ante lo masculino.

David Tjeder explica que estas subordinaciones, la cual el autor nombra como *misoginias implícitas*, son ejercidas hacia las mujeres, y son perpetuadas desde las ideas de tradición o cultura masculina pues son en estas creencias que se “celebraba” la diferencia de género:

La [...] idea que implícitamente excluya a las mujeres de una posición equitativa de poder en relación con los hombres será, pues, entendida como una misoginia, y da igual si tal idea o conjunto de ideas niega o no a las mujeres la capacidad de raciocinio, o si las alaba como criaturas maravillosas o virtuosas (Tjeder, 2008:62).

Entonces, y de acuerdo a lo que Tjeder explica sobre las misoginias implícitas, la primera parte consistió en visibilizar esas misoginias implícitas utilizando la técnica autodiagnóstica y las líneas de vida. La primera técnica consistió, y de acuerdo a la explicación de lo que es una técnica autodiagnóstica explicada líneas atrás, construir empatía entre nosotras en cuanto a conocer nuestros saberes y haceres (la presentación), que fue igual a teorizar sobre nuestras prácticas.

En la realización del primer taller nos encontrábamos Amelia, Elena y mi hermana Mariana, quién también me acompañó en el registro de las actividades y como parte de la logística del taller; y yo. Por la tarde se integró María Dolores.



Primer taller autodiagnóstico. Foto de Elena Martínez.

En el lapso de la mañana decidí hacer la entrevista a Amelia, pues era una de las que me faltaba grabar audiovisualmente. Elena tomó el registro de la entrevista. Entonces Elena no sólo fue parte de este proyecto como partícipe de la experiencia como realizadora, sino además adquirió el compromiso de la mirada audiovisual experimentada en este trabajo.

En la tarde, como primer ejercicio del taller autodiagnóstico, fue la presentación de cada una, esto con el objetivo de que las participantes que no se conocían comenzaran a entablar una relación más cercana. Elena y María Dolores se colocaron juntas, ya que para ellas era la primera vez que se encontraban. Amelia y yo estuvimos platicando, puesto que la conocía un poco, no sabía cuáles era su formación e intereses en el documental específicamente. Me platicó poco de sus expectativas del taller.

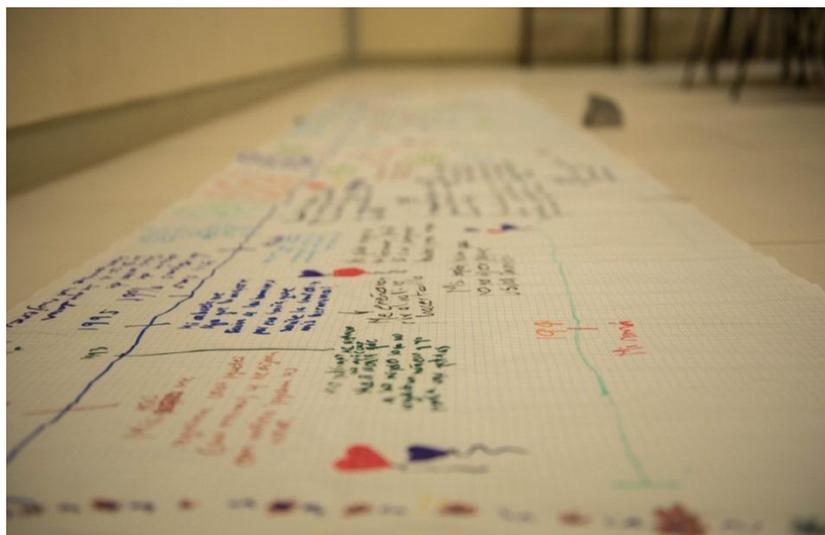
Este ejercicio consistía en una conversación para conocernos y para saber cuáles eran nuestros intereses como realizadoras en el documental; que la otra, a quien nos estábamos presentando, pudiera conocer más de cerca nuestro estar ahí.

Después de nuestra conversación por parejas, nos juntamos en un círculo y en orden nos fuimos presentando. Teníamos que presentar a las demás a la compañera con quien nos había tocado platicar. Así sucedió la primera dinámica.

Las líneas de vida en la segunda parte del taller autodiagnóstico fueron fundamentales, pues registraron las vivencias que hemos tenido en la construcción de nuestro ser mujer en el mundo desde nuestra niñez hasta nuestro ser adultas. Una de las observaciones que surgieron dentro del trabajo de las líneas de vida, o líneas de tiempo fue el comentario de María Dolores:

¿Por qué nos cuesta tanto escribir las cosas buenas? De lo que he alcanzado a leer de las compañeras [...] Tan fácilmente escribimos todo lo malo, todo lo que nos ha afectado y ha marcado de manera negativa, y son pocas las cosas que nos ha causado como una... como un impacto positivo. Entonces nos va como muy mal ¿no? Es simplemente hacerte consciente de la desigualdad (T. María Dolores Arias. Noviembre 2016)¹⁰.

Ciertamente, como María Dolores mencionó, ¿por qué nos cuesta tanto trabajo escribir las cosas buenas como mujeres a lo largo de nuestra vida?



Primer taller autodiagnóstico: Líneas de vida. Foto de Elena Martínez.

La importancia de las líneas de vida era no sólo la recuperación de esos momentos que nos marcaron en nuestra subjetivación como mujeres. La importancia de esta técnica recae en posicionar política e históricamente aquellos sucesos que nos construyeron con el sentido de

¹⁰ Para distinguir entre una entrevista y un taller en donde obtuve la información de los testimonios, utilizaré las letras iniciales en cada caso; ejemplo: E: Entrevista, T: Taller.

visibilizarlos y analizarlos para reconocer y entender que fue lo que hizo que nos nombráramos ‘mujeres’; pero además para establecer vínculos genealógicos sobre nuestras condiciones y caminos como mujeres. Alejandra Restrepo retoma las palabras de Luis Gonçalvez, quien dice que estas líneas genealógicas son importantes porque dan perspectiva y sentido al legado genealógico, además de esclarecer “...por un lado, de la constitución de los saberes y de los discursos, y por otro, de la constitución de un cuerpo, de un sujeto en la trama socio-histórica” (Gonçalvez citado en Restrepo, 2016:3). Por tanto el conocer cómo nos constituyeron como mujeres, cuáles han sido los discursos históricos (en primer lugar una historia que nos antecede, y en un segundo momento, desde nuestro comienzo histórico) que han prevalecido y que los hemos tomado como ‘naturales’ y están inherentes a nosotras; esto para reformular esos mismos discursos en tanto que re-organizarlos, atenderlos con el objetivo de deconstruirlos para re-ordenarlos a favor y en el sentido feminista.

La genealogía permite el análisis de las condiciones de producción de discursos y las prácticas de la vida social para entender cómo se constituyen los sujetos inmersos en relaciones de poder. No se trata de la narración secuencial de los hechos, genealogizar exige situar la emergencia de las concepciones e ideas en disputa, en su contexto histórico, social, político y cultural y encontrar el sentido de esas construcciones en la relación de poder en que están inmersos los actores concretos (Restrepo, 2016:6).

Es decir, situarnos en nuestra constitución como sujetas para examinar esos discursos históricos que han fundado nuestras sujeciones. El examen de estos discursos representa el trabajo de las líneas de vida, pues no sólo es marcar o ver lo que nos ha formado, es además situar el momento, reivindicarlo y rehacerlo desde una intervención crítica. Es así que cada punto en nuestra cronología fue examinado con estas líneas de vida.

El objetivo de esta técnica es ir cronológicamente descubriendo cuales han sido esas realidades que nos forjaron como mujeres, y que han servido como referente de nuestras propias construcciones y subjetividades. ¿Para qué desear saber esto? La propuesta de una metodología feminista en el audiovisual es la construcción horizontal en el quehacer del cine documental. Esta metodología debe tener y conocer estrategias para deconstruir esas relaciones de subordinación en cuanto a las construcciones socio-histórica sexo-genéricas. Por lo tanto es importante que las sujetas quienes realizamos esta propuesta, demos cuenta o nos hagamos conscientes de nuestro caminar como sujetas mujeres-sexuadas en un sistema que

nos ha construido como femeninas en el sentido de subordinadas, débiles y ubicadas (o no, simplemente invisibilizadas) a partir de lo masculino.

La razón o lógica de las líneas de vida es presentar, exponer esos puntos que nos han constituido y que representan recuerdos y vivencias de lo que debíamos o debemos hacer o ser como mujeres. El reconocerlos, nombrarlos y escribirlos examina un proceso histórico: nuestra historicidad como mujeres; y al mismo tiempo hacemos presente y visible nuestra historia.

En el primer taller también traté la cuestión de la ‘agencia’ como proceso de emancipación o liberación. Esta agencia fue tratada en dos aspectos: primero como agente consciente, es decir que la construcción de agencia se hace deliberadamente con la intención de crear una emancipación dada las circunstancias del momento desde las posibilidades de quienes presentan situaciones que muestran fricción. Esto no significa que en algunos casos, la creación o acción de la agencia sea el interés o el objetivo último de quienes la practican; pero sí una intención por crearla.

La agencia se construyó con el ejemplo de la lucha de las mujeres que se muestra en la película *La sal de la tierra*¹¹. El film relata la historia basada en hechos reales de una huelga de mineros en Nuevo México que se dio en 1953. La falta de preocupación por parte de los dueños de la minería para cumplir con las normas de seguridad correspondientes, ya que al haber una serie de derrumbes, lo cual ocasiona heridas de gravedad de sus trabajadores; los mineros deciden ponerse en huelga hasta que los dueños resuelvan las medidas de protección y aseguren a las personas dañadas. Los interlocutores de los jefes comunican un rotundo no para reparar el daño. Al ver las medidas tomadas por los jefes, los mineros acentúan su carácter de huelga, a lo cual los jefes comienzan una sucesión de eventos para desarticular la manifestación, por tal situación algunos hombres mineros comienzan a desistir del movimiento; es aquí donde el papel de las mujeres de los mineros comienza a tomar relevancia. Las mujeres comienzan a involucrarse políticamente, esto hace cuestionarse a los hombres su papel de líderes del hogar y autores del movimiento.

Con esta película hablamos acerca de la creación de agencias conscientes e inconscientes en la producción y desarrollo de nuestros proyectos documentales. Madely fue la única que vio

¹¹ Película estadounidense de 1954. Director Herbert J. Biberman.

individualmente la película, y por ello la información en la creación de agencias me fue dada en una de sus entrevistas.

En el segundo taller mis compañeras presentes fueron Madely y Amelia. Para el registro me acompañó una buena amiga llamada Alma Valeria Ruíz Urbina. Compañera de aprendizaje en la universidad, también formada como comunicóloga intercultural. La decisión del acompañamiento de Alma para el registro la tomé al tener la negativa de asistencia de algunas de mis otras compañeras en el proyecto.



Segundo taller autodiagnóstico: Siluetas y frases, para identificar cómo representamos a nuestros personajes. Foto Alma V. Ruíz.

Al principio me frustré al enterarme que no asistirían ni Elena, ni María Dolores al segundo taller, pero después me percaté que éramos más de la mitad y con nosotras podríamos trabajar en el segundo encuentro.

La primera actividad de este segundo encuentro fue hacer dos siluetas, una representaría nuestro proceso y construcción como cineastas, y la otra la construcción de nuestros personajes o protagonistas de nuestras historias documentadas. Después de esa actividad,

pasado ya algún tiempo, nos sentamos en círculo para discutir, 1) la experiencia de la actividad, 2) hablar sobre nuestras propias representaciones, es decir cómo nos representamos ante el mundo, y 3) analizar lo dicho. Esto llevó todo el día del taller.



Segundo taller autodiagnóstico: Siluetas. Foto de Alma V. Ruíz.

Al tercer y cuarto encuentro los he nombrado como “Espacios de Reflexión”. Estos encuentros fueron, más que talleres, espacios de reflexión sobre nuestra experiencia como realizadoras. El tercer encuentro fue el único momento que logramos reunirnos todas. Este espacio, específicamente, se describió y comentó lo que habíamos analizado en los talleres pasados y también fue el comienzo de los tratados o puntos para la planeación de la metodología en la realización documental desde una perspectiva feminista. El cuarto taller, o espacio de reflexión, consistió en aclarar los puntos discutidos en el tercer taller y analizar las conclusiones sobre la propuesta metodológica.

Las palabras producidas en estos dos últimos talleres o espacios de reflexión, para el desarrollo de la metodología en la producción documental a partir de la perspectiva feminista fueron: autocuidado, autocuestionamiento, deconstrucción, libertad condicionada, lenguas originarias, heteronormatividad y maternidad. En los siguientes capítulos aclararé estos conceptos.



Primer espacio de reflexión. Foto extraída del video registrado por Mariana Camaras.

Una de las conclusiones que tuve en el trabajo de análisis que realicé en los talleres autodiagnósticos con las compañeras realizadoras fue considerar, específicamente, el análisis de representación y autorepresentación que son reflejados en los temas de los documentales y en la construcción de nuestros personajes, además de la relación que existente entre éstos y nosotras, reflejados en las narrativas de *Koltavanej* y *No quiero decir Adiós*; ya que al analizar todos los trabajos audiovisuales rebasarían, en un principio, mis objetivos y en segundo momento el tiempo de trabajo sería insuficiente.



Primer espacio de reflexión. Foto extraída del video registrado por Mariana Camaras.

En cuanto a la construcción de la agencia sí realizó el análisis de los cinco proyectos audiovisuales en relación con nosotras. Este análisis consistió primero en conocer y examinar las narrativas de los cinco trabajos audiovisuales y después tomar, tanto de las entrevistas como de las discusiones que se dieron en los talleres, los testimonios para analizar cuál han sido nuestras agencias deliberadas y no deliberadas. Lo anterior fue con el fin de explicar por qué dentro de nuestras construcciones como mujeres realizadoras, podemos continuar haciendo documentales que pueden ser pensados de una manera en donde no se reproduzcan los estereotipos de género, pero que al crearlos no nos demos cuenta que continuamos reproduciéndolos. Considerando el tiempo no pude hacer el examen de representación de los cinco proyectos audiovisuales, pero sí me pareció importante analizar cómo estamos creando agencia desde que iniciamos un proyecto audiovisual tanto como sujetas que se encuentran en una producción, así como narradoras de representaciones sobre otras mujeres.

Otras conclusiones fueron: en el primer taller el tiempo en que puede abordar los temas fue relativamente corto, puesto que algunas de las realizadoras llegaron al taller por la tarde. En los posteriores talleres no logré reunir a todas.

Líneas atrás mencioné que María Dolores no pudo estar presente en la primera parte del día del primer taller. A su llegada observé que era acompañada por su hija de 7 años, llamada

Maya. Para mí es relevante describir esto pues la gran mayoría de mujeres trabajadoras son acompañadas por sus hijos o hijas a los lugares de trabajo, o a los lugares de encuentros (a éstos me refiero a zonas donde las madres tiene que asistir por alguna razón) puesto que no es posible dejar siempre a los niños y a las niñas encargados a otros adultos.

En ese momento de la tarde proyecté la película “La sal de la tierra” (1954). Para ver la película dejamos a un lado los papelógrafos en donde habíamos hecho las líneas de vida. Mientras estaba la proyección, Maya en su ser niña, estuvo moviéndose de un lado para el otro pero, para tener la edad que tiene fue bastante tranquila. De pronto se separó del círculo de adultas y se alejó un poco. Al término del film, comenzamos a discutir la cuestión de la agencia. A minutos de estar conversando sobre la construcción de la agencia (que explicaré en el capítulo 3, en el apartado 3.3), nos dimos cuenta que Maya había diseñado, en nuestros papelógrafos de las líneas de vida, flores y corazones mostrándonos su agencia como niña.



Taller: Maya pintando Flores. Foto de Elena Martínez.

Parte del trabajo de campo que realicé para poder hacer los talleres autodiagnósticos fue asistir a diversos encuentros y talleres tanto en la cuestión de lo audiovisual como en lo de género y feminismo. En el encuentro de Feminismo Comunitario que se dio en octubre del 2016, al cual asistí y entendí que en las asambleas que se hacen, en donde la mayoría de participantes

son las mujeres, se atiende y aprecia los ruidos y los movimientos de los y las niñas y niños; esto es parte del contexto de una realidad que refleja, en la gran mayoría de los casos, que es la mujer quien atiende, cuida y está con los hijos¹². Este panorama también formó parte de las cosas que tuve que enfrentar en los talleres autodiagnóstico, puesto que dos de las realizadoras son madres. Aunque fue difícil por la atención a las dinámicas y dado la importancia del tema, al mismo tiempo fue enriquecedor, ya que muestra y es uno de mis planteamientos para la metodología: el retomar a las realizadoras que tienen la necesidad y la única alternativa de estar en cada una de sus actividades con sus hijos.

Para concluir quiero explicar que en los capítulos dos, tres y cuatro el análisis de la información no sólo ha surgido de los dos primeros talleres, en esos capítulos se entrecruzan comentarios de las entrevistas, las discusiones y del tercer y cuarto taller los cuales los nombré como espacios de reflexión.



Segundo espacio de reflexión. Foto Alma V. Ruíz.

¹² Grabación propia durante el encuentro de Feminismo Comunitario en S.L. C.CH en Octubre 2016.

Las entrevistas y el registro audiovisual

Para entender la importancia que tiene el registro audiovisual dentro de la dinámica de recolección de información, es importante tener en cuenta que he estado hablando de mujeres cineastas en construcción. El registrarlas me pareció relevante pues es parte de mi trabajo como realizadora, además deseo registrar audiovisualmente a mujeres que como yo, hacen del audiovisual una herramienta de visibilización y construcción de mujeres que se encuentran en otras realidades.

El registro audiovisual se llevó a cabo en dos fases. Primero como ejercicio de visibilización; con esto requería poder involucrar a las participantes que se grabaran entre ellas, pero por los tiempos cortos y el apremio para resolver y abarcar las actividades contempladas, opté por que Elena, una de las integrantes, hiciera únicamente ese registro. La segunda fase fue ya junto con el acompañamiento de Elena y Alma en la cámara, ésta última es otra compañera quien también trabaja audiovisual pero que no se encuentra en el grupo de realizadoras. Ellas registraron tanto los talleres como las entrevistas. Después de ello preparé un pequeño corto-documental sobre cuáles eran sus dificultades y procesos para el hacer audio-visual. Las realizadoras vieron el corto-documental, y en el último taller las reflexiones se dieron alrededor de lo que ellas veían de sí misma, y sobre cómo crear la metodología feminista para la creación documental.

En cuanto a las entrevistas, al percatarme de las dificultades que las compañeras teníamos para encontrarnos, opté por ir a sus espacios de trabajo y pedirles, en el espacio de receso, que pudieran regalarme un tiempo para poder platicar con ellas. Así fueron los primeros acercamientos, 'yo iba a sus trabajos y platicaba con ellas'. Con algunas de las realizadoras acordé el lugar y la hora para poder hacer la entrevista, con otras hubo improvisación. En otros momentos hice también, entrevistas únicamente con audio.

Fueron más de dos entrevistas por cada una de las participantes. Éstas consistieron en un primer cuestionario con preguntas cerradas con un guión establecido sobre el acercamiento al trabajo audiovisual, el trabajo en colectivo que habían tenido al realizar su documental, su experiencia como realizadoras, y cómo fueron adentrándose a su tema. También opté por pláticas a manera de entrevista abierta sin guión. Esto para tener información sobre sus procesos como realizadoras, además de conocer cómo atienden el proceso de construcción a

pesar de todas las actividades de subsistencia y extras que tienen. Otra forma que utilicé fue hacer un cuestionario preguntándoles sobre sus intereses en la realización y su construcción como mujeres. Les pedí un texto de presentación sobre el proceso de su vida como mujeres en el mundo. Este texto no fue realizado por todas las participantes por diversas situaciones, pero la relevancia de la información que deseaba obtener del texto de presentación, lo convertí en un guión para entrevista y fue ahí donde la mayoría cuenta su propio proceso.

Me interesé por las entrevistas cualitativas porque le dan mayor desarrollo y profundidad al tema sobre las subjetividades que deseo plantear además de incursionar en las formas de verbalización que hacen de ellas mimas (las realizadoras) cuando son entrevistadas, es decir, cómo enfrentan la cámara frente a ellas como receptoras, y no hacia otro lado como entrevistadoras.

1.2 La propuesta de intervención: Construcción de una metodología feminista en la producción audiovisual

La propuesta de construcción de la metodología feminista en la realización documental surgió primero, de la necesidad por construir desde una perspectiva desde la visión y las realidades de las realizadoras (no necesariamente del grupo que participa en esta investigación, sino de pláticas y encuentro de mujeres realizadoras en otros espacios, que más adelante expondré), y segundo desde las pláticas y propuestas que se daban durante las reflexiones de los talleres autodiagnósticos –aunque de principio fue propuesta mía a mis compañeras-.

Las herramientas y técnicas utilizadas en los talleres autodiagnósticos, aportaron para una propuesta metodológica. Este proceso será explicado en el capítulo cuarto en el apartado 4.2 El proceso de una metodológica feminista en la producción audiovisual documental.

La construcción de una metodología feminista en la producción audiovisual consiste en crear un camino, un método que propicie y fomente el trabajo crítico en conjunto en la producción de documentales. Quiere decir que al momento incluso, de creación de la idea, durante la producción, se vea afianzada la elaboración de una práctica en principio, en colectivo,

construyendo juntas y juntos. Que esta relación se dé desde la horizontalidad, la escucha, la cooperación y no desde las jerarquías. Que el tema muestre y visibilice las relaciones de poder que existen, y que oprimen a las mujeres además de sus luchas de emancipación; esto es también para la construcción del personaje.

Mi expectativa sobre esta metodología es conseguir que en un futuro cercano, trabajos tanto de realizadores como de realizadoras, sean desarrollados desde esta metodología, puesto que aportarán a la demolición de un sistema capitalista, patriarcal, violento y discriminatorio. Esto a partir de un conjunto de estrategias reconstructoras y deconstructoras, dadas en las herramientas de análisis en la apropiación del sujeto-subjetivo, y de las formas de representación, así como los discursos para crear agencias; es así que la metodología realizará la diferencia en la elaboración de audiovisual, puesto que expresará la intervención y filosofía feminista. Lo anterior nos permitirá ser más conscientes como documentalistas, junto a nuestro grupo de realización, pero así también nos ayudará a representar desde una posición en donde las mujeres nos sintamos cómodas, representadas, visibilizadas y escuchadas desde nuestras realidades-subjetividades y necesidades.

Parte de las conclusiones que tuve durante el proceso de los talleres para la creación de la metodología, fue considerar el análisis de las agencias que nosotras como realizadoras construimos durante la elaboración de nuestros documentales, pues éste análisis permitió examinar la relación que tenemos con las construcciones o representaciones que hacemos, además de saber si estamos o no participando en nuestro proceso de emancipación como creadoras en proyectos audiovisuales.

CAPÍTULO II. ACERCAMIENTO AL AUDIOVISUAL: CONSTRUCCIONES DESDE EL QUEHACER Y EL SER MUJER DOCUMENTALISTA

Este apartado se centra en describir en principio, cuáles han sido los inicios del cine documental en San Cristóbal, no sólo como trabajos en la realización sino también en la difusión del cine documental principalmente. En un segundo momento presentar a las realizadoras con quienes trabajé en esta investigación a partir de cómo nos acercamos al quehacer documental, además de describir cuáles son las fases de creación en un proyecto audiovisual desde el documental. Por último describir cómo nos hemos construido y deconstruido a partir de nuestra subjetividad como mujeres documentalistas.

2.1 Antecedentes del cine documental en San Cristóbal de Las Casas: Un boceto de la realización audiovisual

En la realidad latinoamericana y específicamente en México, los trabajos hechos por mujeres no han sido visibilizados pues el interés por estos proyectos es mucho menor que los realizados por los hombres, como lo señala Maricruz Castro:

Casi no hay trabajos que inserten a la realizadora en contextos sociales más amplios y que intenten analizar las condicionantes, los rasgos, los antecedentes o los modelos que favorecen o no el surgimiento y la permanencia de las directoras en el medio cinematográfico en México. La marca del género es notoria en la autoría de los trabajos (Castro, 2009:67).

Esta marca de género está auspiciada por una industria cinematográfica hecha desde un sistema patriarcal, Alda Facio dice que es un sistema que “[...] implica que todo lo relacionado con lo masculino tiene más valor y poder en cada una de las instituciones de la sociedad

aunque no implica que las mujeres no tengamos ningún tipo de poder, ni de derechos, influencias o recursos” (2005:280). Este mismo sistema coloca a las mujeres o a lo feminizado en desventaja de lo masculino, como la falta de oportunidades en la participación de las mismas dentro de esa industria pues –explica Facio- el patriarcado toma fuerza ya que se ha ido institucionalizando en un modelo de dominio masculino generalizado a toda la sociedad. Considerando lo anterior podemos decir que también ha repercutido en las narrativas de los audiovisuales, puesto que casi siempre las mujeres habían estado como delimitadas acompañantes en el combate¹³, o habían sido referentes “en apoyo” de los hombres, cuando la participación real de las mujeres en lucha ha sido constante y combativa.

En el sur de México, sobre todo en Chiapas y Oaxaca, a finales de los años 80 grupos y organizaciones como el Comité de Defensa de la Libertad Indígena (CDLI) de diferentes comunidades indígenas, fueron invitados a formar parte de los creadores y realizadores específicamente en el cine documental, siendo capacitados en herramientas audiovisuales. Tránsito de Medios¹⁴, un grupo de formadores y capacitadores en medios audiovisuales creado por el Instituto Nacional Indigenista (INI), ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), fue uno de los primeros colectivos gubernamentales que desarrollaron estos talleres-capacitaciones en México en 1992. Gratamente uno de los primeros ejemplos de formación audiovisual a mujeres fue el taller de cine a las artesanas textiles de la comunidad Huave de San Mateo del Mar, Oaxaca en 1984, promovido por el INI a partir de un proyecto propuesto por el realizador Luis Lupone (Velitchkova, 2011).

En los años 80 así como en los 90 prevalecía la monopolización de los medios audiovisuales, pero no fue sino hasta el auge del movimiento indígena campesino del Ejército Zapatista de

¹³ La historia oficial, profundamente patriarcal, ha creado una idea folklórica y romántica sobre la participación de las mujeres en la Revolución Mexicana, llamándola de frases como: “soldaderas”, “adelitas”, “compañera de los Juanes” y otras parecidas, creándoles un estereotipo de mujeres abnegadas y valientes soldaderas, amantes fieles, heroínas y guerrilleras, para ocultar así su papel de luchadoras conscientes y heroicas, en un nivel igualitario con los hombres revolucionarios. *Artículo del congreso. Visto el martes 23 de agosto 2016.*

http://www.congresobc.gob.mx/contenido/Diputados/GloriaLoza/ensayos/1erLugar_Mujer_en_la_Revolucion_Mexicana.pdf

¹⁴ Revisar: “Dignidad indígena” por Mariano Estrada Aguilar. jokopkunik.org/sjalelkibeltik/pdfs/SK_Cap_1_MEA_Esp.pdf

Liberación Nacional (EZLN) en 1994¹⁵, que los medios de comunicación en México y en el mundo centraron su atención en el sur de del país. Durante los 90 y a principios de los 2000 surgieron nuevos medios alternativos que conformaron la gama de comunicadores para dar emisión sobre la problemática que sucedía en Chiapas. Colectivos y grupos no gubernamentales tanto en Chiapas como en Oaxaca, comenzaron a dar talleres y capacitación en las herramientas audiovisuales para la formación de radialistas y realizadores en el cine documental. Algunos ejemplos de estos grupos y colectivos son: Ojo de Agua Comunicación, que surgió en 1994 en Oaxaca; esta organización contaba con tres áreas básicas: producción, difusión y capacitación. La acción era capacitar y difundir producciones documentales que eran principalmente destinadas a poblaciones indígenas (Ávila Pietrasanta, 2014). Promedios de Comunicación en 1998; el Proyecto de Videoastas Indígenas de la Frontera Sur que arrancó en el año 2000, su labor era capacitar a jóvenes y mujeres indígenas miembros de organizaciones sociales y culturales de los Altos, la Selva y los valles comitecos de Chiapas (Leyva, Köhler, & López, 2004), y Red de comunicadores Boca de Polen en 2001, en San Cristóbal de Las Casas. En 2001 durante el movimiento de la marcha del color de la tierra¹⁶, una coalición de activistas que trabajaban en temas de comunicación desde las luchas, fundaron el Centro de Medios Independientes de Chiapas: Indymedia¹⁷, y a partir de ahí comenzaron a surgir otros más.

Ubicándonos en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, los casos más recientes son el Centro de medios libres y Koman Ilel, éste último surgió en el 2010.

Específicamente en San Cristóbal de las Casas se han realizado talleres de capacitación en producción audiovisual por parte de los grupos y colectivos mencionados arriba, y también por instituciones gubernamentales. Este último grupo de capacitadores ha respondido a diferentes agendas de acuerdo a las posturas políticas de quienes las realizan.

Desde mi experiencia en proyectos de formación audiovisual me he podido dar cuenta que existen en algunos de estos procesos de formación, prácticas que reproducen las dinámicas de la industria cinematográfica. Históricamente dentro de estas prácticas, en la gama del

¹⁵ “Los Medios de Comunicación en Chiapas” por Juergen Moritz. http://www.fesmedia-latinoamerica.org/uploads/media/Los_medios_de_comunicaci%C3%B3n_en_Chiapas.pdf “Los Movimientos Sociales en la Era del Internet” por Silvia Lago y Ana Marotias. Revista digital: Razón y Palabra. <http://razonypalabra.org.mx/anteriores/n54/lagomarotias.html>

¹⁶ Revisar <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/12/oja167-marcha.html>

¹⁷ Revisar <https://666ismocritico.wordpress.com/2012/01/08/indymedia-chiapas/>

documental, se ha narrado sobre lo que desde una perspectiva heteropatriarcal y racista se piensa que son *las grandes cuestiones sociales* (Ordorica & Prud'homme, 2012), como la desigualdad social, la pobreza extrema, la explotación laboral, el consumismo masivo, el acceso a la educación básica-formal, la distribución de la tierra entre otras cosas pero, las problemáticas o las opresiones de las mujeres no son en su mayoría narradas. Las cineastas y documentalistas tienen que buscar y hacerse de espacios para la producción, exposición y distribución en donde se hable de las problemáticas, opresiones y agencias que las mujeres muestran desde sus diversidades culturales y territoriales; puesto que la gran mayoría de estos espacios están destinados a promover a la mujer como objeto sexual, de soporte para el hombre o simplemente están invisibilizadas.

En San Cristóbal son cada vez más las mujeres que se suman a la realización en el cine documental. En 2012 nace Ocote¹⁸, Miradas encendidas, muestra de cine documental formado en San Cristóbal de Las Casas. Esta muestra de cine fue impulsada por Cecilia Monroy, como fundadora, y Genevieve Roudané; poco tiempo después se les unió MedhinTewolde. Tres mujeres que habitan y que se han dedicado al cine, a la fotografía y al cine documental en San Cristóbal de Las Casas.

En su última muestra, en noviembre del año 2016, las organizadoras decidieron enfocarse en varios espacios del programa, a la lucha y la situación de las mujeres, especialmente en Chiapas. Dentro del evento se colocaron mesas de reflexión y debate sobre el cine; en la mesa sobre cine chiapaneco estuvo María Dolores Arias, quien habló sobre la experiencia de hacer cine desde las comunidades. En este mismo festival fui invitada a participar en la mesa de cierre de la muestra: Mujeres trabajando, cineastas chiapanecas. Desde ahí expuse mi posición como feminista al puntualizar la importancia de las mujeres en la producción y los temas a tratar en cuanto a la visibilización y erradicación de toda violencia hacia las mujeres.

¹⁸ Revisar <http://komanilel.org/2016/11/09/ocote-miradas-encendidas-muestra-de-cine-en-chiapas/>

2.2 Quiénes somos y cómo nos acercamos al quehacer del cine documental

San Cristóbal es una ciudad en donde convergen diversas culturas tanto indígenas, mestizos, afroamericanos, centro y sudamericanos, caribeños, norteamericanos y europeos viviendo y confluyendo en actividades muy distintas.

En San Cristóbal el trabajo y la participación de las mujeres en procesos de aprendizaje en lo audiovisual han ido en aumento. Algunas de las mujeres que se han insertado en ello han tenido previa práctica política feminista o se han sumado a las luchas de las mujeres.

Las que participamos para la realización de una propuesta metodológica feminista en la creación audiovisual somos cinco mujeres que nos hemos dedica al cine documental –unas con mayor acento en la fotografía o en la edición audiovisual- desde nuestros espacios y realidades (algunas desde las luchas y la filosofía feminista); cuatro de nosotras pertenecemos a diferentes lugares de Chiapas, y una es una mujer afrocubana.

Antes de presentar a mis compañeras y a mí, primero haré un repaso sobre lo que cada quehacer de una producción audiovisual implica. Explicaré, de manera breve, lo que significa hacer fotografía, edición, iluminación, dirección y producción. Lo anterior es con la finalidad de tener un panorama sobre el trabajo que cada una hacemos como realizadoras, y desde nuestra experiencia, hemos tenido en el trabajo audio-visual. Separo lo *audio-visual*, en este caso, porque algunas de nosotras hemos trabajado más en lo visual (la fotografía fija) que en lo audiovisual (documentales, cortometrajes, películas etc.).

Fases en la realización de un documental¹⁹

Estas fases están pensadas más especialmente en un trabajo documental que no requiere, necesariamente, del hacer castings (buscar actrices y actores para las representaciones dentro de la historia).

Producción: La etapa de producción tiene tres trayectos:

¹⁹ Para mayor información consultar: <http://campostirilnick.org/wp-content/uploads/2016/04/Direccion-de-Documentales-Michael-Rabiger.pdf>

- 1) La preproducción: Este momento es donde se plantea y se discute el tema a tratar. Es en esta etapa que se expresa cuál va hacer el tema y cuál será el tratamiento (es decir cómo se abordará el tema) de la historia. Esta parte es crucial, pues muestra en un sentido amplio la posición ideológica y política de las/los realizadoras/es.
- 2) La producción: Es aquí que el trabajo ya planeado en la preproducción se pone en marcha. Los que se encuentra en la producción (fotógrafos, los que se encargan de la iluminación, los sonidistas, el director, etc.), comienzan a producir, es decir, registrar el tema planteado del audiovisual.
- 3) La posproducción: En esta fase, principalmente corresponde el trabajo del editor o de la editora. Es decir quien se encarga de montar la película; esto conlleva una gran responsabilidad pues el editor o editora no sólo califica el material en bruto (escoger ciertas series de imágenes para la historia, en material completo), sino además va colocando ese material en una coherencia narralógica y discursiva de acuerdo al tema que ha quedado establecido. Esto es que la edición o montaje, enlace los discursos audiovisuales con el objetivo de narrar la historia de la manera más completa, fundamentada, artística y coherente.

Dirección: La dirección en un audiovisual es el lugar de la persona o personas que requieren de una concentración sobre cómo tratar el tema antes, durante y después del rodaje (la grabación). Esta persona, primero, tiene la tarea de examinar el tema antes de actuar o producir tal audiovisual. Segundo: es importante que durante el rodaje esté siempre pendiente de lo que se esté registrando para dirigir la ‘mirada’ hacia el objetivo temático. Debe conducir, junto a sus compañeros y colaboradores de la producción, el registro audiovisual hacia la mejor forma del planteamiento del tema. Es importante decir que el director o directora no es, en absoluto, la figura que está por encima de los otros puestos de producción; puede ser que haya o no propuesto el tema, la directora o director debe estar en constante diálogo con sus otros acompañantes de producción, pues es quien se encarga de llevar el tema en todo el registro.

Fotografía: Cuando se habla de la fotografía en un audiovisual, corresponde a la persona que tiene la responsabilidad de registra en imágenes en movimiento lo que corresponde para narrar la historia. Esto es que el fotógrafo o la fotógrafa registra (o graba) visualmente y desde una manera estética y artística (el modo artístico y estético son procesos muy importantes ya que

visualmente es lo que los receptores veremos, es decir: el conjunto de imágenes que nos puedan transportar y transmitir, de la manera más adecuada para complacer no sólo la retina desde un placer visual, sino además una condición de lectura armoniosa y bella de la apariencia de la imagen o conjunto de imágenes) lo ideal para la historia que se desea contar.

Edición (o montaje): Esta parte conlleva tener una intuición, y no es que en las otras tareas de producción no la tengan, sino que esta intuición corresponde a la coherencia de conjuntos de imágenes que se van colocando unas atrás una en correspondencia, y que teniendo una serie de ellas, se cuenta una parte de la historia, es decir una escena o tema específico del tema central. La narración (o historia) profunda audiovisualmente, que se desea proyectar con el tema propuesto, es justo la tarea de la editora o editor; pues tiene que tomar y colocar estéticamente y discursivamente las imágenes en movimiento del material registrado en la producción; partes que él o ella considera importantes, y que además correspondan a lo pensado en el tema, para mostrar esa historia en su plenitud. El editor o editora está siempre en comunicación con el o la directora.

Sonido: El sonidista o la sonidista tienen la tarea de registrar el sonido o los silencios (pues parte de este trabajo corresponde grabar lo que se requiera para el montaje de sonido; y parte de ello es también el silencio²⁰, pues los silencios en un audiovisual también comunican un mensaje) que sean necesarios para el objetivo de la historia. Así también se encargan de registrar todas las partes dialógicas o discursivas que permitan recolectar la información más relevante que se pueda dar en el material de audio. El audiovisual es cincuenta por ciento imagen y cincuenta por ciento audio, es por ello que el sonido (en cuanto a diálogos, discursos, sonido ambiental, silencios, música) es fundamental para fabricar sonoramente la narración en un proceso coherente para el documental; aunque este es el trabajo de un editor de sonido más específicamente.

El o la encargada de iluminación: Es quien se encarga de modificar la luz ambiental para los intereses de iluminación en cuanto al documental corresponden. Este trabajo requiere colocar, con herramientas de reflejo o modificación (como focos o reflectores de luz) la luz o la

²⁰ Véase: <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2009/GustavoMontes.pdf>

obscuridad requerida en cuanto al tema. Su trabajo deviene en construir con luz u obscuridad el tono o color específico para los momentos o el momento del registro visual.

Guionista: El guionista es quién, en el documental específicamente, describe o hace un texto que marca pautas para que quién haga el montaje puede guiarse en cuanto a la construcción de la narrativa. Este texto no siempre se da desde el principio del rodaje, o puede ser que ni siquiera pueda existir como texto. Es más bien un conjunto de materiales audiovisuales que se colocan como posibles a calificar para colocarse en secuencias en el desarrollo del objetivo de la historia.

Realizadoras

Parte de los trabajos de realización en proyectos audiovisuales que se dan en San Cristóbal de Las Casas, son hecho por mujeres de distintas partes de Chiapas que radican en esta ciudad, así como mujeres que han venido de otros lugares del país y del mundo. La importancia de conocer cuáles son nuestros lugares de origen de quienes conformamos este estudio, es reconocer nuestras especificidades como sujetas mujeres de acuerdo a la historia que nos han dado los contextos donde hemos vivido y hemos crecido. Es reconocer una historización encarnada en nuestros cuerpos y en nuestros pensamientos, que además nos sitúa (Haraway, 1995) para potencializar nuestra experiencia y nos da una perspectiva parcial para así comprender nuestro caminar y proceder como mujeres realizadoras. Las presentaciones de cada una de nosotras me fueron dadas en las entrevistas y en los talleres que realicé con ellas.

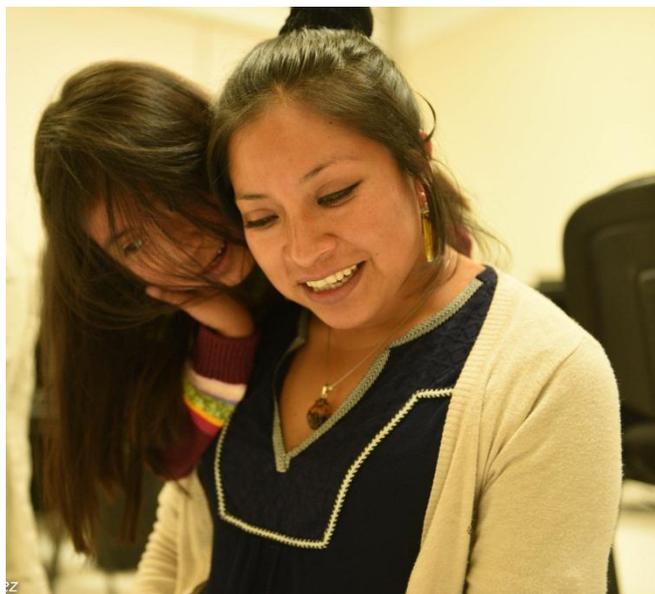


Madely A. Trujillo Ballinas. Foto de Elena Martínez.

Madely Adilene Trujillo Ballinas es originaria de Ocosingo Chiapas, y tiene once años viviendo en San Cristóbal. Ella llegó a la ciudad a estudiar Comunicación Intercultural en la Universidad Intercultural de Chiapas, en el año 2006; fue ahí su primer acercamiento con el audiovisual. Durante la licenciatura conoció a unos compañeros que formaban el colectivo de medios libres llamado Koman Ilel, ubicado en San Cristóbal. Este grupo se dedica a la producción audiovisual con el objetivo de visibilizar las problemáticas de los pueblos, las luchas indígenas y campesinas frente a la violencia que ejerce el estado sobre ellos, y los procesos sociales especialmente de las comunidades indígenas organizadas en defensa de la tierra y de la vida, por la autonomía y la autosustentabilidad; además da capacitación en las herramientas de audio y video. El colectivo lo conforman cinco integrantes de base, cuatro hombres y una mujer: Madely. Aunque en Koman Ilel existe intermitentemente el voluntariado que llega de todas partes (nacionales como extranjeros) a participar en el proyecto, y que han ayudado a crecer y a fortalecer al colectivo.

Al término de su carrera, Madely, comenzó a trabajar en una organización no gubernamental llamada Inicia, ahí continuó con la práctica en las herramientas audiovisuales, pero sobre todo en el montaje (o edición). Ya teniendo experiencia en la producción audiovisual, en 2011 se integra a Ambulante Más Allá en donde realizó (con la tarea de editora) junto a Ana Isabel Ramírez y otras compañeras y compañeros, el documental *No quiero decir adiós*. Fue este proceso el cual le permitió vivir y saber reconocer de manera cercana el engranaje de poderes y

violencias que se ejercen sobre las mujeres. La rabia, la injusticia, la impotencia y el cansancio que sintió Madely al construir *No quiero decir adiós*, puesto que la construcción no era una mera ‘grabación’ de personajes, sino una vinculación con sujetas y situaciones reales.



María D. Arias Martínez, y su hija Maya. Foto de Elena Martínez.

María Dolores Arias Martínez nació en San Pedro Chenalhó, Chiapas; comunidad indígena tsotsil. María tiene dos hijas, Maya de siete años y Ambar de un año y medio. Ella trabaja en el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI), ahí se encarga de una de las partes de los proyectos audiovisuales los cuales muestran la importancia de las cosmovisiones y las lenguas indígenas además de a portar, desde su trabajo investigativo, sobre la visibilización de formas de opresión hacia las mujeres.

Actualmente se encuentra trabajando en un proyecto denominado video-cartas. Este proyecto pretende llevar a los niños de diferentes lugares la experiencia de hacer una video-carta sobre su lugar y su cultura para que niños de otras realidades conozcan su origen y cosmovisión.

El interés por el medio audiovisual para María Dolores, fue a raíz del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) conformado mayoritariamente por indígenas y campesinos de Chiapas, en el año 1994. La realizadora toma interés por este medio ya que al percatarse de que las noticias de todo lo que sucedía eran dadas únicamente en castellano (español), y sus abuelos no entendían la lengua, pues sólo hablaban la lengua

indígena tsotsil, fue lo que le motivó a María Dolores a estudiar años más tarde Ciencias de la Comunicación en la capital del estado, ya que deseaba hacer videos en su lengua originaria para que la gente de su comunidad pudiera comprender situaciones de su pueblo y del mundo. Mientras estudiaba la carrera de comunicación en la Universidad Autónoma de Chiapas, tuvo la oportunidad de trabajar en un noticiero de lenguas indígenas que se proyectaba en la televisora estatal. Sus estudios y la experiencia de la televisora le dieron conocimientos en las herramientas audiovisuales. Tiempo después su padre le regala una cámara y comienza a registrar los sucesos de su comunidad. Cuando termina la carrera decide que es el audiovisual en lo que desea trabajar. La realizadora comentó que el audiovisual es un buen medio para transmitir los conocimientos de la gente. Comenzó a hacer videos sobre la música tradicional y las nuevas tendencias de música como el rock en tsotsil y sobre las artesanías de su pueblo. María Dolores es la directora de *Tote*, documental que trata sobre el concepto del amor entre los indígenas tsotsiles y las formas de mostrar ese amor.



R. Amelia Hernández Gómez. Foto de Elena Martínez.

Rosa Amelia Hernández Gómez es una mujer indígena tsotsil de Zinacantán, Chiapas. Desde el arte: el teatro, la pintura y el audiovisual, ha incursionado más en la visibilización de las problemáticas discriminatorias sobre la raza y la etnia, además del mostrar la cosmovisión de su pueblo natal.

Siendo pequeña, las películas y los documentales no eran ajenos a ella, puesto que en su familia la tendencia a ver películas era grande, aunque la mayoría de esos filmes eran comerciales, proyectados por canales de televisores comerciales; por otro lado el acceso al cine de arte era escaso. Al acercarse a la casa de la cultura conoció proyectos de música, pintura y teatro. Amelia, junto a sus amigos y hermanos representaban las películas, sobre todo mexicanas, que veían en los canales de señal abierta de México. A los trece años comienza a preguntarse cómo se hace el cine, cómo se realizan las películas. En el año 2011, estando en la universidad recibió clases de ‘documental’, aunque la realizadora expresa que más que documental era televisión. En el año 2012 entra al programa de formación audiovisual auspiciado y creado por el CCC²¹, ahí tuvo la experiencia de comenzar realmente con la producción documental. Más tarde fue seleccionada en el programa de Ambulante Más Allá.

²¹ Ver <http://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/2010-2019/2016>

A partir de su experiencia en el CCC y en Ambulante Más Allá la realizadora decidió incursionar sola con las herramientas audiovisuales. Comenzó su primer trabajo como directora, fotógrafa y sonidista de la historia de una mujer rezadora que habita en la comunidad de Zinacantán, Chiapas. El documental trata más sobre conocer cómo a través de los sueños y las energías y realidades paralelas la gente puede encontrar su razón de ser en este mundo y curarse a sí mismos que mostrar el trabajo de la mujer como rezadora y curandera.



Elena Martínez Rodríguez. Foto anónima.

Elena Martínez Rodríguez es una mujer afrocubana de La Habana, quien reside desde el 2016 en San Cristóbal. Es madre de un adolescente de catorce años llamado Brayán. Desde niña tuvo mucho acercamiento con el arte, pues su padre trabajaba como sonidista de grupos de teatro en La Habana. El arte comenzó a llamar su atención desde muy pequeña, haciendo más tarde danza, ballet, pintura, música. Estudió gerencia empresarial, y durante algunos años estuvo trabajando de ello. Después de algún tiempo, en el 2006 retomó el mundo cultural de la actuación y danza. Estando en el mundo artístico tuvo la oportunidad de obtener una cámara para fotografía (foto fija), desde ese momento sintió la necesidad de ya no estar en el teatro sino de captar todas aquellas manifestaciones artísticas que la rodeaban, “cosas que los demás no veían”, explicándolo con palabras de la realizadora. Elena comenzó su acercamiento al audiovisual sin ningún conocimiento previo de la utilización del equipo técnico durante su estancia como actriz y bailarina en la capital de Cuba. Hizo al final una exposición fotográfica

del recorrido artístico, en danza y teatro, de sus compañeros. Tiempo después salió de Cuba y se fue a vivir a Suiza, ahí logró inscribirse a la academia de cine retomando con mayor fuerza la fotografía y el audiovisual. Para el cierre de sus estudios, dentro de la academia de cine, Elena entregó un proyecto final el cual fue un cortometraje, ahí fungió como directora y fotógrafa.

Ahora, además de trabajar con la fotografía y video, ha formado el colectivo AfroKute, el cual es una organización sobre el arte de la danza afrocubana y la defensa de los derechos de las mujeres, y especialmente de las mujeres afrodescendientes. El objetivo del colectivo no sólo es el aprendizaje del arte de la danza afrocubana, también es fomentar la participación y acción en contra y frente a toda violencia hacia las mujeres.



María Cameras Myers. Foto de María Myers.

Mi nombre es María Cameras Myers, nací en Guanajuato, la tierra de mi madre, pero desde muy pequeña me trajeron a vivir a Chiapas, puesto que mi padre es originario de Huixtán, Chiapas. Por varios años viví en Palenque y después en una comunidad indígena tseltal cerca de ahí: Albino Corzo segunda sección. Años más tarde llegué a San Cristóbal, pues la mayoría de mi familia paterna radicaba aquí.

Mi interés por el audiovisual surgió a raíz del deseo de aprender sobre los medios de comunicación. En el año 2004 entré a estudiar Ciencias de la Comunicación en la capital del estado. La experiencia desde el espacio capitalino me permitió darme cuenta que el tipo de comunicación el cual estaba aprendiendo ahí era lo que no deseaba hacer, pues la perspectiva de los maestros y de la misma institución se enfilaba más hacia una comunicación comercial. La mayoría de los proyectos y clases que se impartían dentro de la universidad eran con una mirada hacia la persuasión, pero con intereses de consumo. Me decepcioné de la forma de ideales consumistas que se pretendía hacer con las técnicas y herramientas audiovisuales, pues para mí el video, el audio, la fotografía y la radio eran elementos técnicos que podían lograr, de manera artística, representaciones más cercanas a lo que políticamente y socialmente estaba ocurriendo en el país. En ese mismo periodo me enteré de una nueva universidad que se había abierto en San Cristóbal con enfoque intercultural. Decidí regresar a San Cristóbal y entrar a la Universidad Intercultural de Chiapas. Mis primeras experiencias con lo audiovisual, de manera más artística y profesional fueron en esta universidad. En principio me inscribí a un proyecto sobre radio comunitaria y fotoperiodismo. Con estos dos elementos de aprendizaje reforcé la idea del documental con una perspectiva más hacia las comunidades indígenas y sus luchas y conflictos, asimismo hacia las problemáticas y violencias que vivimos las mujeres de manera verbal y simbólica. Con mayor interés me fui acercando hacia estos temas para que con el equipo técnico (cámara, grabadora de audio, iluminación, etc.) me permitiera hablar sobre la injusticia social que nos tocaba ver cada día en nuestras colonias, en la universidad, en nuestros contextos. Era importante traer a discusión las violencias y opresiones que vivimos las mujeres, pues somos la población con una mayor afectación en cuanto a la pobreza y subordinación. Varias de las discusiones eran sobre cómo estábamos entendiendo este cambio que nos tocaba vivir y de qué manera íbamos a aportar para una conciencia colectiva, desde hacernos conscientes, hasta poder ayudar a visibilizar los mecanismos de un sistema opresor en todos los sentidos: económico, social, político, sexual, de género, farmacéutico, alimenticio, etc. Es por todo lo anterior que me interesó reunir a mujeres realizadoras para poder llevar un trabajo colectivo en la realización audiovisual. Este interés fue madurando cuando salí de la universidad, y fue el motivo o pretexto para lo que hoy es mi tesis de maestría.

En principio era estudiar sólo la intervención que se tenía de las realizadoras como mujeres hacedoras del audiovisual, pero estando interesada en el audiovisual me propuse crear una metodología desde una perspectiva diferente.

Mis compañeras y sujetas de estudio son quienes, cuando han tenido la ocasión de realizar producciones documentales (de acuerdo a lo que comenté textos atrás, no siempre las realizadoras tienen tiempo, dinero y oportunidad de hacer cine documental pues les representa dejar hijos, y actividades para su subsistencia económica, entre algunas cosas) han optado por llevar a la pantalla historias que visibilizan la violencia de género y las subordinaciones de las mujeres. Junto a este grupo de cineastas he trabajado la representación y autorepresentación dentro de sus filmes; algunas de ellas, como activistas de lucha, es decir, como mujeres que se han dedicado a la visibilización, deconstrucción, abolición, desnaturalización y denuncia de las opresiones y las violencias que un sistema patriarcal, patrocinado por un sistema económico corrupto y violador de todo derecho, han puesto atención al discurso realizado en sus personajes femeninos para describir y visibilizar estas violencias. Varias de estas cineastas han tenido presencia en diferentes festivales locales, nacionales e internacionales, esto representa los espacios ganados para la exposición de los debates audiovisuales que han caracterizado las realizaciones de estas cineastas.

En esta tesis la relación que existe entre los personajes femeninos dentro de los documentales y nosotras como realizadoras, análisis que se hace a partir de las teorías de representación y autorepresentación, agencia y audiovisual de intervención feminista aportaron para la búsqueda de la deconstrucción acerca de estereotipos histórico-genéricos que han caracterizado por la invisibilización y violencia que hemos vivido como mujeres.

La investigación y análisis pretende la deconstrucción y desnaturalización de nuestras subjetividades mediante los diálogos contenidos en dos de los documentales que he decidido profundizar. Deconstruir en el sentido de Jacques Derrida "...exige lecturas subversivas y no dogmáticas de los textos (de todo tipo), es un acto de descentralización, una disolución radical de todos los reclamos de 'verdad' absoluta, homogénea y hegemónica" (En Krieger, 2004:182) es decir, reorganizar los significados y releerlos y descodificarlos para poder encontrar esos mecanismos discursivos-textuales que naturalizan, generalizan y violentan a las mujeres; la apuesta es justamente, que con ello se pueda reconstruir una identidad autocrítica.

2.3 Construcciones y deconstrucciones de nuestra subjetividad como mujeres documentalistas

Algunas de las mujeres que habitamos San Cristóbal de Las Casas, venimos de diferentes regiones. Un cierto porcentaje de mujeres, por las problemáticas de pobreza extrema y violencia, han tenido que migrar a esta ciudad, otras más cansadas de la vida de las grandes ciudades, además del interés por los pueblos y las culturas indígenas que la zona altos, en donde se ubica San Cristóbal, se han sumado a los intereses de una mayoría de Organizaciones No Gubernamentales (ONG's) que trabajan a favor de los pueblos indígenas y a la conservación de la naturaleza; y otras más por su situación laboral o de estudios.

Este análisis será dividido por subtemas de acuerdo al interés analítico de esta investigación. El primer subtema es: Dificultades y ventajas para formarse como cineastas-documentalistas; en este tema profundizaré sobre las problemáticas y las oportunidades que hemos tenido en la construcción de nuestros proyectos audiovisuales. El segundo tema es: Intereses temáticos, posición política en la realización y relación entre compañeras (os); este tema, como su nombre lo indica, muestra cuáles son los intereses que nos llevaron a construir nuestro argumento de documental y nuestra posición ante éste. Por otro lado muestra cómo se dieron nuestras relaciones con nuestros compañeros cuando construimos los proyectos audiovisuales.

Dificultades y ventajas para formarse como cineastas-documentalistas

Antes de comenzar la entrevista a Amelia, ésta me expresó que me reconocía desde el proceso de Ambulante y sabía que, al igual ella, fui estudiante de Comunicación Intercultural en la Universidad Intercultural de Chiapas.

Durante el desarrollo de la entrevista la realizadora comentó que deseaba estudiar cine, pero que los recursos económicos de su familia no eran suficientes para apoyarla, puesto que el estudio de esa materia es bastante cara ya que el costo de las herramientas es excesivo.

Por ejemplo en la universidad teníamos las cámaras chiquititas, las handycam [...] eso fue en el 2011... Si tenían cámaras en el set de televisión, las cámaras grades, pero no nos dejaban usarlas, entonces nos daban esas cámaras chiquitas para grabar.

[...] de hecho yo quería estudiar cine, pero te digo que la economía familiar [...] no estábamos muy bien económicamente. Yo pensaba ¡ah, es que las universidades de cine son muy caras! (E. Amelia Hernández; Noviembre 2016)²².

Como vimos anteriormente, el acceso a las herramientas de formación, incluso desde licenciatura, no es siempre posible o adecuado, en cuanto a que las herramientas profesionales son exclusivas en el uso de la institución, o simplemente no hay. Esto difiere si se sitúa en escuelas más especializadas de comunicación o de cine; pero por otro lado, la posibilidad de entrar en esas escuelas es complicada ya que, en su mayoría son escuelas en donde los costos de colegiatura son imposibles de pagar para la gran mayoría de estudiantes que desean entrar a su formación.

Sino hasta el 2012 el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica A.C.)²³ convocó a jóvenes (otorgándoles becas de formación) para... realizar cortometrajes hechos aquí en Chiapas [...] Yo pienso que fue una de las oportunidades que tuve.

[...] En 2012 abren la convocatoria de Ambulante....pues empezamos a... pues a inscribirme. Y en el taller de Ambulante mi propuesta era la curandera, y en 2013 pues... ya quedé seleccionada en los talleres de Ambulante (E. Amelia Hernández; Noviembre 2016).

En estos dos argumentos Amelia plantea que las oportunidades de formación en lo audiovisual que ha tenido han sido mediante becas de estudio, esto también dice que para acceder a una beca tiene que existir una competencia (discriminación): quiénes sí entran y quiénes no. Entonces, una gran mayoría de chicas y chicos jóvenes que no logran acceder a becas que les permitan acceder a los estudios que desean hacer, e incluso a las universidades públicas de comunicación, quedan fuera de ese tipo de formación. Entonces eso expresa que las posibilidades de formarse en las herramientas audiovisuales son reducidas. Así pues, diversos investigadores de la UNESCO (2015) explican que el acceder a una educación ‘real’ presenta muchos problemas relativos y complejos, ya que es realmente complicado llegar a un nivel educativo superior pues las políticas educativas nacionales e internacionales se han basado únicamente en estándares de ‘datos y rendición de cuentas’. Esto es una formulación

²² Para poder entender en qué momento se dieron las respuestas de las participantes, caracterizaré sus diálogos. Colocaré E para indicar que fue una entrevista, T para indicar que fue un taller, C para mencionar que fue una conversación.

²³ Revisar <http://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/nosotros/presentacion>

que se hace desde políticas internacionales en dónde el único interés es cumplir con arrojar los datos “aceptables” para los Objetivos del Desarrollo del Milenio (ODM) y con la Educación Para Todos (EPT), que al mismo tiempo que avalan esos datos “reales”, protegen los intereses de empresas privadas, que sean dedicado a restablecer reglas para hacer de la educación un negocio (UNESCO, 2015).

En cuanto al acceso a estas herramientas, las posibilidades también son cortas. Muchas veces para poder emprender un trabajo audiovisual, incluso si no se ha podido acceder a becas de formación o se ha estudiado sobre ello, es necesario de que existan relaciones de amistad o cercanía con alguien (o algunos) que tengan equipos de registro audiovisual. El siguiente comentario de Amelia lo expresa más claramente.

Luego en 2012, en diciembre fue mi primer encuentro con la curandera [...] presté (sic) Tascam en la universidad [...] Alfredo (un amigo de ella) tenía su cámara, porque él estuvo también el taller del CCC [...] y él tenía cámara, y le pedí de favor si me podía acompañar en el rodaje. Entonces nuestro primer encuentro con la curandera [...] ya con cámara. Yo quería planos muy limpios, entonces hablé con este chico para que me ayudara en la fotografía.

[...] Me apoyaron mucho los de Pronatura²⁴ porque tienen una cámara. [...] porque presté servicio ahí cuando estaba en la universidad. Teníamos proyectos en 2012 con los de Pronatura. Puedes llevártelo (la cámara) dos semanas, o tal vez el próximo mes, y así.

[...] En 2013 grabé también una parte de la curandera [...] y Ambulante me apoyó también, para sacar el equipo (E. Amelia Hernández; Noviembre 2016).

Los anteriores párrafos de diálogo explican cómo Amelia encuentra la posibilidad de comenzar su trabajo filmico, pues en las reflexiones que se dieron durante la entrevista, expresó que las primeras grabaciones que hizo sobre el tema de su interés fueron con herramientas filmicas prestadas. Lo que aún no se había puntualizado es, la cercanía con instituciones con herramientas de ese tipo.

Ahora tengo una cámara, un tripié chiquitito... y tengo una computadora también, Mac. Pues... a través de mis trabajos puede conseguir este equipo. Cuatro años tal vez, para poder compra la Mac, el tripié [...] (E. Amelia Hernández; Noviembre 2016).

²⁴ Pronatura es una organización ambiental con larga y reconocida trayectoria en México, cuya misión es conservar la flora, la fauna y los ecosistemas prioritarios, promoviendo un desarrollo de la sociedad en armonía con la naturaleza.

El periodo de tiempo para conseguir herramientas fílmicas propias puede ser largo, pues aclarando que este tipo de materiales para la producción audiovisual no es barato, demuestra que el acceso a estas herramientas como propias, puede llevar periodos largos.

Otra de las formas por las cuales se puede conseguir las herramientas técnicas audiovisuales es por medio de un préstamo, esto no siempre es posible pues, especialmente las mujeres no tienen los suficientes recursos para disolver la deuda ya que en su mayoría dependen económicamente del esposo o pareja.

En la realidad cubana, y de acuerdo a uno de los testimonios que obtuve de Elena, las mujeres no cuentan con recursos suficientes para poder tener aparatos como una cámara o un equipo de sonido. Quienes tienen acceso a estos aparatos técnicos son personas que trabajan para el gobierno cubano.

La primera cámara fotográfica que Elena pudo conseguir como suya fue mediante un regalo que le mandaron del extranjero. Tiempo después, cuando ella sale de Cuba y tiene que irse a vivir a Suiza, se da cuenta que desea continuar con la fotografía. Después de un periodo de adaptación al país y con los deseos de seguir preparándose logra entrar a una academia de cine y fotografía. La decisión de ingresar a tal escuela no fue fácil para ella ya que tenía, en principio, que lidiar con el idioma alemán que aún no comprendía del todo, y en segundo lugar el poder pagar la colegiatura y las herramientas técnicas. La realizadora expresó que tanto el pago de la escuela como su cámara para trabajo fueron dados por medio de un gran préstamo. La accesibilidad a escuelas y a las herramientas audiovisuales, especialmente a los migrantes latinoamericanos y africanos viendo en Europa no siempre es posible. Quiero especificar que esto es algo característico (pero no únicamente) de poblaciones que han sido atravesadas por la colonialidad del género (2008), concepto que explica María Lugones como forma de opresión específicamente a las ‘mujeres de color’ que han sido víctimas interseccionalmente. Las mujeres de color –explica la investigadora- son todas aquellas:

...mujeres víctimas de la dominación racial, como un término coalicional en contra de las opresiones múltiples” “...coalición orgánica entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras: cherokees, puertorriqueñas, sioux, chicanas, mexicanas, pueblo, en fin, toda la trama compleja de las víctimas de la colonialidad del género (Lugones, 2008:75).

Esta colonialidad del género ha demarcado, en un sentido negativo, a las mujeres de África y América Latina especialmente (mujeres del sur), para borrar no sólo su historia que deviene en conocimientos ancestrales, sino además son víctimas de la discriminación racial, social, de género, de clase, de etnia en las cuestiones esenciales para la vida como es la autodeterminación, la salud y la educación, por nombrar algunas. Es entonces, Elena, como mujer negra, tuvo que lidiar con todos esos procesos coloniales que la atravesaban viviendo en Suiza. La educación para una mujer negra del sur no es la misma en principio, en un país donde la mayoría de la población es blanca y del norte.

Los costos son extremos, se tiene que tener un trabajo o dos para ir poco a poco pagando las deudas. Algo importante que hay que retomar es el idioma; la realizadora relata que fue difícil para ella comunicarse ya incluso estando en la academia de cine y teniendo un tiempo en el país. Cuenta que si uno no sabe o no hace el intento de hablar el idioma del lugar, la gente no te hace caso, no te toma en cuenta. En México, por ejemplo, las mujeres indígenas o campesinas que salen de sus comunidades para ir a estudiar a las ciudades en su mayoría son discriminadas por el hecho de no saber hablar bien el español, eso por un lado. Por otro lado, son nuevamente victimizadas por ser indígenas, morenas, y además mujeres. La discriminación y el racismo no es solamente violentar con insultos o agresiones implícitas a las personas que tienen rasgos raciales diferentes al “dominante”, es también una práctica que se devela en las políticas públicas de un lugar. México es un país que tiene una gran población indígena, y sus políticas públicas están hechas en primer lugar desde un sector privilegiado, blanco, rico y masculino.

Un análisis realizado por la Universidad de Texas en 2010 indicó que los mexicanos de piel más oscura tienen 57 por ciento menos oportunidades de ir a la universidad en comparación con los de tez blanca, por lo que sus opciones de trabajo se centran en actividades como empleados domésticos, obreros, choferes y guardias de seguridad (Camacho Servín; *La Jornada*, 2014).

Uno de los testimonios de Elena fue “yo no sabía todo el idioma, el alemán, estaba estudiándolo, pero suelo ser bastante atrevida y dije ‘no importa, voy a entrar... Mediante las señas y la percepción yo estudio’. Y así entré” (E. Elena Martínez; Diciembre 2016). No sólo la cuestión económica puede resolver las dificultades, también tiene que ver la necesidad y la posibilidad de crear y ver las ‘agencias’ del momento para construir posibilidades. No sólo se

trata de una buena voluntad o deseo para salir adelante, es trabajar desde donde uno está, buscar las herramientas y las personas accesibles o cercanas para esta correspondencia.

Amartya Sen expresa que:

[...] es posible que estos diferentes aspectos (la capacidad de obtener ingresos de las mujeres, el papel económico que desempeñan fuera de la familia, su nivel de lectura, de escritura y de educación, los derechos de propiedad, etc.) parezcan bastante diversos y dispares. Pero lo que tienen todos ellos en común es que contribuyen positivamente a reforzar la voz y la agencia de las mujeres a través de su independencia y del aumento de su poder (Sen, 2000:236).

Sen, en su estudio sobre la economía y el poder de agencia de las mujeres, especialmente en países pobres, habla sobre las posibilidades y las prácticas que movilizan a las mujeres para construir y fabricar medios que dentro del contexto que se desarrollan no son visibles o posibles. Es decir, en el caso de Elena, como mujer extranjera, con un idioma extranjero en Suiza, buscó la posibilidad de comunicarse a pesar de su débil conocimiento de la lengua alemana. Utilizó su fortaleza y sus vagos conocimientos del contexto del lugar para fabricar posibilidades.

Por otro lado, la experiencia de Elena en la dificultad sobre el idioma, refleja también la situación de muchos y muchas migrantes latinoamericanos en países donde su idioma materno no es el del lugar. Para no irnos muy lejos, en San Cristóbal muchas mujeres, sobre todo indígenas que no hablan bien el español, sufren de discriminación tanto en las escuelas como en las instituciones de Estado; es decir, en la vida cotidiana.

Al final Elena optó por el préstamo que por largo tiempo tuvo que estar pagando. La realizadora expresó cómo resolvió el hecho de poder obtener herramientas técnicas audiovisuales:

Las herramientas están, siempre están en esos lugares [refiriéndose a los países ricos como Suiza]...necesitas el dinero, entonces mediante un contrato con alguien muy cercano... ok necesito el dinero, que es bastante y luego te lo pago. Así fue como compré mi cámara, ¿no?

Tenía que hacerlo porque no podía entrar a la escuela si no tenía cámara (E. Elena Martínez; Diciembre 2016).

El endeudamiento por los préstamos es una de las formas más comunes que tanto mujeres como hombres recurren para poder obtener herramientas técnicas para sus proyectos audiovisuales, y para acceder a la educación que desean. Algunas mujeres que trabajan en el audiovisual viven endeudadas al comprar algún material técnico, así también el poder adquirir el recurso les representa un desafío grande, pues para las mujeres el pedir un préstamo es mucho más difícil que si se es hombre. En muchos bancos piden comprobantes de ingresos económicos o ser socia parcial de un negocio; esto en el mejor de los casos, ya que en la mayoría de los requisitos para sacar un crédito las mujeres tenemos que demostrar que somos dueñas de cuentas bancarias, y comprobar bienes inmuebles. Para cubrir los préstamos las mujeres tienen que sobreendeudarse con préstamos a diferentes microfinancieras, o con grupos socialmente comprometidos en donde las mujeres integran sociedades para financiarse entre ellas o, con familiares y amigos (Guzmán Gómez, 2014). Especialmente en América Latina las dificultades que enfrentan las mujeres para poder cubrir sus deudas son diversas, van desde el tener que arreglárselas solas, pues sus esposos no quieren apoyarlas, con el argumento de “yo no me gasté el dinero” (Guzmán Gómez, 2014:76), hasta la existencia de la inseguridad con la que viven. Una gran mayoría de mujeres en América Latina viven en vulnerabilidad, este es otro factor importante que les dificulta el poder pagar sus deudas; Gabriela Guzmán Gómez expresa que esta vulnerabilidad en las mujeres “se relaciona con las pocas oportunidades que tiene la población marginada, con la fragilidad económica y con las escasas herramientas y el estrecho margen de maniobra para responder a los frecuentes imprevistos que se le presentan en el medio rural” (Guzmán Gómez, 2014:74). Perder el patrimonio y tener que ajustarse al escaso ingreso, pues parte del ingreso que obtienen las mujeres por su trabajo fuera de casa es captado por las deudas que tienen que pagar; ya que además está todo el trabajo no remunerado que hacen las mujeres en casa, y que no es valorado como una producción mercantil pues de acuerdo a Muriel Zúñiga Eaglehurst quien cita a Sadik (1989), dice:

...el modo de producción dominante es la “producción de mercancías” mediada por el comercio, toda aquella producción que no va al mercado no tiene precio y por lo tanto, no se valora. Es así como los flujos financieros provenientes del trabajo doméstico no aparecen como “categoría económica” y que sin embargo, agregan valor a la fuerza de trabajo en el sentido que las mujeres facilitan la productividad de cada miembro del hogar al mantener satisfechas las necesidades básicas, las cuales sí tienen un valor económico si se incluyen en los cálculos de

salud y creatividad de las futuras generaciones de trabajadores (Sadik en Zúñiga Eaglehurst, 2004:7).

Es aquí donde comienza una de las más grandes desventajas de las mujeres para poder pagar una deuda, recae en el hecho de la desigualdad de que se da en los roles género es decir, en la división del trabajo por género-sexualizado impuestos históricamente como “responsabilidad social de las mujeres”, pues dice Muriel Zúñiga Eaglehurst que “...tales como el cuidado de los niños, el hogar, alimentación y limpieza, son impuestas unilateralmente a las mujeres como una responsabilidad biológica o natural, limitándolas para realizar otras actividades” (Zúñiga Eaglehurst, 2004:7). Los pagos se hacen en montos pequeños de acuerdo a las posibilidades de las deudoras; es importante aclarar que las deudas contraídas prácticamente esclavizan y amarran a muchas mujeres por las diferentes desventajas que les suscitan para pagar, y esto les genera rupturas matrimoniales, separación de familias, pérdidas patrimoniales, cárcel y hasta suicidios (Guzmán Gómez, 2014).

En cuanto a acceder a la formación en la realización del cine documental, desde mi experiencia, las becas de estudio en las cuales he tenido la oportunidad de estar son especialmente dirigidas a jóvenes que no pueden sustentar un estudio de licenciatura en escuelas especiales, como escuelas de cine, de producción o de fotografía.

Una de las más grandes experiencias en la formación dentro del cine documental fue cuando logré entrar al Campamento Audiovisual Itinerante (CAI)²⁵ en 2015; esa experiencia me permitió conocer más del cómo se hacía el cine desde las comunidades y para las comunidades, además de tener accesibilidad al material técnico y la formación. La beca que conseguí en este programa fue de acuerdo a un proceso de ‘selección’. El ser seleccionados (que fue mi caso) en este proyecto de formación audiovisual, para unos representa una gran ventaja pues no todos tienen la suerte de entrar, y ahí es donde las oportunidades de acceder a este tipo de enseñanzas se trunca, y durante pasa el tiempo la competencia se vuelve mayor.

Intereses temáticos, posición política en la realización y relación entre compañeras (os)

Las experiencias cambiantes, formadoras de una realidad, sitúan a las documentalistas en sus intereses sobre las temáticas que abordan. Desde ahí muestran sus propios conflictos y cuestionamientos. Dentro de estas mismas dinámicas se establecen afinidades a partir de la

²⁵ Ver: <http://www.campamentoaudiovisual.org/>

experiencia previa, o sea si antes el grupo de realización tuvieron una relación cercana, o trabajaron juntos. Mucho de estas afinidades agudizan la forma en cómo se va desarrollando el proceso de producción.

La construcción temática refiere primero conocer cómo fue el acercamiento con el tema del documental. Madely había expresado en otros espacios que ella estuvo con Ana Isabel, la directora del documental *No quiero decir adiós*, en cada momento y en cada situación durante la producción del documental el cual ella también acompañó en la realización.

Fue muy doloroso pero [...] poniéndome en su parte (de Ana Isabel), porque [...] pues la historia es muy fuerte [...] y es algo que habíamos venido trabajando además; toda la cuestión de feminicidios, qué pedo con nosotras, cómo nos acompañamos, y cómo esto lo debo decir

En la historia de *No quiero decir adiós* es muy extensa es muy turbulenta porque no teníamos el acceso a la mayoría de [...] de estos personajes que nos podían dar más información ¿no? (T. Madely Trujillo; Diciembre 2016).

Nos convencimos todos que fuera personaje (la directora) también, dentro de la historia, porque era más desde el sentir de ella[...] [...] lo que queríamos era justo eso, expresar un sentimiento tan doloroso, pero no sólo desde [...] sólo el dolor, también desde la rabia, desde el coraje y desde [...] la cuestión de la denuncia. Porque siempre estábamos en este proceso de denunciar, de ver cómo se estaba tratando el tema de los feminicidios y el tema de género en general. Bueno, yo con ella aprendí esta parte (E. Madely Trujillo; Diciembre 2016).

El acompañamiento, como lo nombra Madely, es parte fundamental para la construcción de una metodología en colectivo. Madely no sólo revela la importancia del quehacer fílmico en compañía (desde la empatía), sino además expresa que el tema es “fuerte” y, cuando menciona “qué pedo con nosotras”, no sólo va más allá de un tema a trabajar o un discurso el cual se tiene que realizar de manera audiovisual, sino un involucramiento de aspecto personal, individual, pero que también es colectivo; pues al mencionar ‘nosotras’ no sólo toma eso como algo que pueda sucederle a ellas, sino es una situación de sistema puesto que habla sobre los feminicidios.

El acompañamiento y el volver algo contextual a algo personal y viceversa, son temas que el cine y el cine documental feminista toman como parteaguas de una colectividad y amistad feminista. La importancia de mostrar lo que pareciera ser personal de las mujeres como

individuas, al estar inmersas en un sistema que oprime y vulnera a las mismas, es el ejercicio de visibilización y denuncia que el cine feminista y el documental feminista tocan.

El testimonio es interesante ya que nos va mostrando cuáles son los temas de interés de la realizadora y cómo se va acercando a ellos. Por otro lado también comienza a comunicarnos cuáles son esas dificultades para nombrar o forjar al personaje. En este sentido la construcción de subjetividades no sólo es el crear un personaje de la nada, es un sentir común además de una historización cómo mujeres; con esto quiero decir que Madely expresó que ya habían estado en ese proceso de denuncia al comentar “porque siempre estábamos en este proceso de denunciar...” (E. Madely Trujillo, Diciembre 2016), esto entonces explica que tanto Madely como Ana Isabel ya eran cercanas y además tenía ya un posicionamiento político social.

Algo que también menciona la realizadora es que la problemática social de los feminicidios ya lo estaba trabajando, entonces, aquí podemos ver que el cine como herramienta audiovisual da la posibilidad de convertir un “tema” en tensiones y conflictos desde los sentidos auditivos y visuales; y estas mismas tensiones vuelven al documental un espacio de lucha.

Cuando yo me empecé a enterar de cómo había sido toda la historia, era muy difícil contarla. Esto, de contar una historia de alguien que ya no está... sólo de la percepción que se queda.

[...] También nos enfocamos en la onda de su mamá, también esto de cómo lo procesó, o lo sigue procesando. Es proceso de [...] todavía del asimilar de...de ver qué pedo porque... además del caso en sí, que es una violación tumultuaria, y el feminicidio, además de eso [...] todo el proceso de injusticia-justicia que... es un desgaste cabrón. Como eso de querer gritar, de querer decir... hacer justicia y... te dan un tiro en el culo ¿no? (T. Madely Trujillo; Diciembre 2016).

Aquí también se encuentra parte de las dificultades que se tienen al recrear una subjetividad de género. En el caso de Madely sería construir a ese personaje que *ya no está*. El acercamiento y la construcción de personajes no sólo se debe a un simple guión de conducta del supuesto personaje, es toda la carga, como Madely lo explica, de la percepción que queda de ella, entonces el descubrir, en principio, cuál es la implicación desde la realizadora esas cargas que tiene el personaje, y cómo poder narrarlas. Es decir ¿cómo toca el personaje -incluso antes de ser construido: en cuanto a su contexto, su situación problemática, su posición política-social-

a la realizadora? Estos cuestionamientos y sus resultados (narralógicos-audiovisuales) presentan la importancia del posicionamiento político de quien va a narrar: la realizadora.

María Dolores realizó el documental *Tote*²⁶. Este documental trata sobre la forma de dar amor entre los indígenas tsotsiles de la familia de María.

La realizadora me explicó que en un principio quería hablar sobre su abuelo pues es en su comunidad el último hombre que sabe tejer los sombreros tradicionales para las autoridades de Chenalhó; también quería hablar sobre sus raíces tsotsiles sobre la importancia de conocer su propia cultura como indígena tsotsil.

María Dolores pudo conseguir la beca de la fundación Ford en 2010 (fue la última beca Ford para financiar un posgrado) para poder estudiar una maestría en cine documental en el extranjero. La realizadora cuenta que en un principio los financiadores no querían otorgarle la beca puesto que ellos se preguntaban en qué iba a beneficiar que ella estudiara eso a su comunidad. Tuvo que explicar los motivos por la cual era importante estudiar esa maestría.

[...] tuve que hacer como dos cartas de exposición de motivos, de por qué quería estudiar esa maestría; donde les exponía la importancia del audiovisual en las comunidades como forma de resistir culturalmente. Una resistencia cultural, una resistencia lingüística a través del video (E. María Dolores Arias; Octubre 2016).

Para María el expresar cómo los medios audiovisuales juegan un papel importante como herramientas de *resistencia*, ya que el mostrar las lenguas y la cultura indígena de manera audiovisual es el hecho de poder colocar audiovisualmente en la historia su cosmovisión, no desaparecer o ser discriminados u olvidados como pueblos mayas-tsotsiles, significa resistir hacia un sistema que no reconoce las lenguas indígenas, significa resistir a la discriminación que se hace por parte del Estado, a los pueblos y comunidades con sus propias costumbres y cosmovisión, y también significa el exponer la violencia incesante que el sistema ejerce por

²⁶ Tote no sólo es un documental que habla sobre el abuelo de María Dolores es, además de ello, un documental que trata sobre las relaciones socio-afectivas que María, su mamá, su abuelo construyen de la idea de dar afecto y amor. Este documental podría considerarse autobiográfico ya que es desde su experiencia, y no la de su abuelo, que María Dolores cuenta cómo fue su construcción del afecto, pues relata cómo era la manera de recibir amor por parte de su madre y como a su vez su madre recibía amor de su abuelo; esto le hizo reflexionar sobre su propia forma de dar amor a sus hijas.

medio de la omisión, el racismo, el empobrecimiento, la desvalorización, la opresión y el despojo tanto de tierras como de la propia cultura indígena. La socióloga Yemy Smeke de Zonana (2000:92) expresa que la resistencia de los pueblos indígenas ha consistido en respuesta ante la exclusión permanente de la que han sido objeto. Esa resistencia es lo que les ha permitido sobrevivir conservando un conjunto de elementos culturales que consideran propios, respecto a los cuales demandan el derecho exclusivo de tomar decisiones.

Cuando sucedió todo esto [refiriéndose al levantamiento armado indígena-campesino de 1994], había como mucha información sobre lo que estaba pasando en la radio... sobre todo en la radio.

En la televisión también había como mucha información, pero todo eso estaba en español, entonces pues... mi familia, mis abuelitos, mis tías no entendía lo que estaba sucediendo. Ahí fue donde comencé con esta inquietud y bueno y ¿por qué no hay algo [*algo* significaría la creación de medios comunicacionales desde su cultura o lengua] que esté en nuestras propias lenguas?, que podamos escuchar y ver en la televisión; pero no había nada de eso [refiriéndose a que no había, en ese momento, ningún programa de radio o de televisión que se expusiera en lenguas indígenas] (E. María Dolores Arias; Octubre 2016).

Esto significaría que el hacer audiovisual desde las lenguas y culturas indígenas no es únicamente colocar a estos pueblos como visibles (o existentes), sino que además pone los cimientos para la apropiación de las herramientas técnicas en pro de lo perteneciente a su cultura, y asimismo continuar resistiendo histórico-cultural y políticamente por su territorio, por su lengua, por su cosmovisión y por la erradicación de las violencias que el Estado ha ejercido históricamente a estos grupos culturales que conforman el Estado-nación y el mestizaje de la híbrida cultural mexicana.

El interés de María Dolores por hacer documental va más allá de una mera demostración artística de la imagen y del audio, y del ‘mostrar’ a su pueblo; es más bien, como ella lo nombra: *resistencia*. Resistir sería nombrar, visibilizar y apropiarse de las herramientas audiovisuales para la conservación de los elementos culturales propios, los pueblos indígenas (o también llamados indios) tomando las herramientas audiovisuales, apropiándoselas desde su cosmovisión estarían participando en los asuntos políticos de su pueblo y asimismo de su país.

Con la experiencia de trabajo que tuvo en un programa de noticias en la lengua tsotsil, reforzó su aprendizaje en los medios de comunicación. La gente de su comunidad comenzó a

identificarla, además de pedirle grabar algunas ceremonias, eventos de las escuelas y situaciones se sucedían el pueblo; fue así que ella comenzó a ser reconocida como una mujer que hacía videos desde su propia lengua, y eso empezó a tener fuerza y empatía tanto para ella como para su comunidad.

El análisis de la experiencia de María Dolores no sólo muestra su interés por la temática hacia sus raíces y cosmovisión, además posiciona a la realizadora como un agente de cambio para ella misma y para su comunidad: un agente político.

De acuerdo a Amartya Sen, las mujeres se han transformado en agentes activos para mejorar su bienestar, han tomado el papel de actoras frente a sus situaciones de vida (Sen, 2000).

Es importante aclarar que María Dolores, en su condición de mujer indígena, ha tenido privilegios que otras mujeres de su contexto no han podido experimentar, pues tuvo la posibilidad de acceder a la educación y más aún a la educación superior, en comparación de otras mujeres de su comunidad. Por otro lado, el hecho de poder acceder a la educación no quita mérito a su trabajo como mujer que transforma y cuestiona a su comunidad. Como anteriormente había mencionado al citar a Sen, “el nivel de educación y la capacidad de obtener ingresos de las mujeres contribuyen positivamente a reforzar la voz y la agencia de las mujeres” (2000:236), es por esto mismo que la realizadora construye agencia y se posiciona políticamente ante la situación político-cultural de su comunidad.

Aimée Vega Montiel explica que uno de los derechos esenciales que debemos tener los seres humanos debe ser la comunicación; en especial para y hacia las mujeres y las niñas, pues dice, que este derecho es fundamental en cuanto que es la base de la garantía de los otros derechos (Vega Montiel en Jarquín Sánchez, 2016). La investigadora expresa en su estudio ‘El derecho humano de las mujeres a la comunicación’ que los concesionarios de medios de comunicación deben garantizar:

...el derecho de acceso a las mujeres y las niñas, aplicable: a) de manera general, garantizando la participación de las mujeres como fuentes de información en el conjunto de la programación; y b) de manera directa, mediante espacios específicos en la radio y la televisión que promuevan programas realizados por mujeres (Vega Montiel en Jarquín Sánchez, 2016:423).

Tanto María Dolores, así como todas nosotras como realizadoras, debemos garantizar en nuestro hacer como mujeres en espacios de difusión y realización en comunicación, el sentido

de ratificar parte de lo que Amiéé Vega Montiel argumenta. María Dolores como mujer tsotsil, al trabajar en un lugar de difusión y comunicación como parte de dar las noticias a los pueblos de habla tsotsil, además de hacerlo en su lengua materna, es ya una garantía de ir ganando espacios y derechos para las mujeres en todos los sentidos. El situarnos, explica Donna Haraway (1995), obedece a comprender, garantizar y hacer, a partir de nuestras subjetividades y procesos de vida, mecanismos desde las prácticas audiovisuales de representación que fortalezcan las individualidades subjetivas de nosotras como mujeres, y que además actúen sobre la erradicación de violencias generadas por un sistema que ha empobrecido en diferentes formas a nosotras las mujeres y que nos ha sumergido en opresiones machistas y patriarcales. Situarnos es aprender a comprender cómo este sistema capitalista y patriarcal atraviesa nuestras identidades, cuerpos, deseos, emociones, trabajos, contingencias, hogares y contextos en todos los sentidos. Situarnos, en cuanto dar uso y visión posicionada de las herramientas audiovisuales, es responsabilizarnos de nuestras y las representaciones, es convenir una actividad que pretende recrear para emancipar, no para encarcelar y oprimir.

CAPÍTULO III. REPRESENTACIONES Y AUTOREPRESENTACIONES DESDE NUESTRO SER Y EL SER DE NUESTROS PERSONAJES

Para comenzar este capítulo me gustaría decir que el documental como herramienta de resistencia expresa una politización del lenguaje audiovisual, posición política que se expresa claramente para lo que están o estamos “detrás de cámaras”, es parte de la subjetivación de los procesos histórico-culturales inherentes a nosotras/os, pero al mismo tiempo tiene que ver con el objetivo que tenemos del cómo plasmar la imagen²⁷. Esto tendría el carácter de visibilizar nuestras ‘intenciones’, nuestras formas de proceder o concebir el mundo. La imagen representada es una forma de ‘ver’ no sólo desde lo visual sino además de lo discursivo o dialógico a partir de la posición experiencial, política e ideológica de quien la expone.

La forma de representación entonces sería la intencionalidad de nuestro objetivo, pero también sería la forma de autorepresentarnos, puesto que el objetivo está cargado de todas esas subjetividades que se supone no están ‘explícitas’ en el producto audiovisual, es por tanto la materialización representativa y subjetiva del cúmulo de nuestras experiencias. Ideologías y subjetividades están tras y frente a la cámara; es así que la manera de representar está cargada de deseos, objetivos, ideales y subjetividades propias de la o las realizadoras.

En los diálogos de los documentales *Koltavanej* y *No quiero decir adiós*, encontré que tienen un mayor contenido de representaciones y observaciones sobre las violencias, emancipaciones y subordinaciones de género; por ello he decidido tratarlos con mayor agudeza en los siguientes temas. Por otro lado es importante mencionar que en los apartados 3.1 y 3.2 de este capítulo, coloqué únicamente, las observaciones y comentarios que hicimos Madely y yo, pues somos las participantes y realizadoras de los documentales mencionados.

²⁷ Una imagen no es exclusivamente la representación de algo visual, ésta es también una representación de una imagen discursiva, una imagen corporal, una imagen simbólica.

En el caso del último apartado en cuanto a los documentales *Tote*, *Noosfera*, y el cortometraje *Camino perdido*; de María Dolores, Amelia y Elena respectivamente, hago un examen sobre 'la construcción de la agencia en las realizadoras' es decir que tomaré testimonios de Elena, Amelia y María Dolores sobre cómo han construido agencias dentro de las narrativas de su filmes, así como en la construcción de agencia en el proceso de producción.

3.1 Representaciones y autorepresentaciones: La construcción del tema en *Koltavanej* y *No quiero decir adiós*

La representación, como afirma Stuart Hall (1997), es una producción de sentido a través del lenguaje, esto es que lo que uno 'representa' por medio del lenguaje (discursivo, visual y sonoro), puede traer simbólicamente o físicamente la imagen proyectada que tiene justamente esa coherencia representativa. Entonces, como involucra la designación de sentido de una imagen o lenguaje, hace referencia o asignación de lo que se nombra. La representación actúa a través de nuestros sistemas que dan marco a las 'cosas'. Esto es que, a través de las representaciones ubicamos el mundo en imágenes, situaciones, sujetos y subjetividades, que podemos percibir o no con los sentidos.

Cuando realicé el segundo taller con la técnica de autodiagnóstico, la primera parte de ese taller consistió en reflexionar sobre lo que habíamos escrito: Las construcciones tanto de nosotras como realizadoras, y la construcción de nuestros personajes y temas. En esta parte del capítulo indicaré sólo la construcción del tema.

Al ser editora en *Koltavanej*, el desafío era cómo narrar la historia a partir de una mujer que está encarcelada de cuerpo pero que constantemente se reconstruye y se libera de mente y espíritu y lucha por su libertad física. De acuerdo a la dinámica y al proceso que yo había tenido como editora busqué la manera de entrelazar mi proceso como realizadora y la representación de Rosa.

La primera en participar en esta dinámica fui yo.

Fue pensar cómo mostrar una mujer cautiva, pero al mismo tiempo, una mujer que se liberaba, que construía su propia agencia (esta frase la coloqué en la parte de la cabeza de la primera silueta que habíamos dibujado en el taller, como parte de las dinámicas) (T. María Cameras; Diciembre 2016).

Mi pensamiento fue preguntarme sobre el hecho de no sentirme segura de cómo contar bien la historia de Rosa, pues al acompañar a Concepción, desde conocer a Rosa hasta las decisiones de cómo contar su historia, fue duro pero muy enriquecedor. Poco a poco me fui dando cuenta que era difícil que yo hilara la historia porque tenía muchos espacios en blanco, con ello quiero decir que no sabía cómo representar a una mujer cautiva desde la cárcel; además pensar de qué manera poder retratarla desde su lucha interna, y por otro lado ¿cómo representar a alguien que físicamente no está? puesto que no nos dejaban entrar con cámaras al penal.

El representar, en el documental específicamente, casi siempre se requiere grabar lo observable del personaje, o del lugar. En el caso del documental *Koltavanej*, el personaje no estaba “presente” en el sentido de que no podíamos grabar a Rosa porque estaba en la cárcel; y por supuesto que en los penales no dejan introducir aparatos como las cámaras. Entonces me pregunté ¿cómo me acercaría a la construcción de mi tema, sino tenía al personaje visualmente? Stuart Hall (1997) explica que representar algo es describir o dibujar algo, llamarlo a la mente, significarlo, hacerlo presente. Entonces no era necesario tener a Rosa físicamente, pero sí *hacerla presente*. Fueron las constantes visitas al CERESO N°5, por parte de Concepción y mía para poder conectarme con el tema. Concepción ya me había contado un poco sobre la situación de Rosa, pero hasta el momento de conocerla personalmente me percaté la fortaleza que tenía.

La importancia del tema, para Concepción, era justamente retratar o representar a una mujer que su único cautiverio era físico, ya que su fortaleza se debía a que era una mujer en pie de lucha; esto es que dentro del penal se encontraba trabajando para su libertad. Esto le dio un nuevo giro para mí, el nombre del documental: *Koltavanej*, que en la lengua indígena tsotsil significa ‘desamarrar’ o ‘desatar’. El reconocer el tema por medio de su nombre, fue una de las primeras pautas que me permitieron sentir mayor ligereza para construir el documental.

¿Por qué la importancia de hacer *Koltavanej* para mí? Las formas de representación no son simples fórmulas inocentes de personificar algo o a alguien las cuales, y especialmente en el documental, no son únicamente, decisión del director o directora. Estas representaciones tienen que ver con lo intrínseco y lo subjetivo de quien las representan; en este caso sería entonces que las subjetividades, experiencias e ideologías tanto de Concepción, por dirigir el documental (al proponer y trabajar dirigiendo el tema), así como de todos los demás que estábamos integrados en la producción están inscritas en *Koltavanej*.

El tema de *Koltavanej* revela a una mujer que parece cautiva (pues su contexto la hace parecer así), ya que está aprisionada por muros y barras metálicas; pero realmente no lo está, puesto que está construyendo un pensamiento de libertad para sí misma, además de trabajar exteriormente (en la práctica) por la misma. Es así que la representación que hacemos de Rosa, como mujer que se libera mental e ideológicamente, estando cautiva; parte de un contexto –cargas simbólicas de representación plagadas de códigos y significados (Zaragoza, 2012)- que ha sido referenciado o enmarcado por los creadores de la representación; es decir, que nosotras como realizadoras creamos el contexto de la trama de Rosa, a partir del propio. Es entonces que el tema, que es permeado por el contexto, representa por lo tanto, la visión o posición de los realizadores en el mismo tratamiento temático, ya que el contexto son todas esas cargas simbólicas –inherentes al sujeto- las cuales, al mismo tiempo, están determinadas por los códigos y significados que su contexto hace de ellos.

Chacho y los otros compañeros con los que trabajamos [...] Chacho y Risko fueron como una vez (refiriéndome a las visitas que hacíamos al penal para ver a Rosa) o dos veces a verla. Yo fui constantemente [...] Pero para mí, por ejemplo, el hecho de estar constantemente yéndola a ver, sí me generó como... pues como muchos cuestionamientos ¿no?, de ¿por qué estaba ahí? ¿Y cómo era la situación (de Rosa)? Además era la única mujer... Ya ves que se dividen en dos ¿no?, la parte de las mujeres y la parte de los hombres (refiriéndome a los separos que se hacen a las mujeres y a los hombres en los penales)... era la única mujer que estaba con la organización (esto es que era la única, dentro del separo de mujeres en el penal, que estaba organizada) este... de los presos injustos, los presos políticos de la voz del Amate (la organización de los solidarios de la voz del Amate²⁸) (T. María Camaras; Diciembre 2016).

²⁸ Los Solidarios de la Voz de la Amate es una organización que trabaja en pro de la libertad de presos políticos e injustos, especialmente, pero no únicamente, en el estado de Chiapas. Para mayor información consultar: <http://www.cgitchiapas.org/voz-amate-y-solidarios-voz-amate-0>

La conformación del tema era el visibilizar muchas acciones y pensamientos, que entre compañeros de realización teníamos. Por ejemplo, sabíamos por Concepción, que Rosa estaba en la organización de los Solidarios de la Voz del Amate, pero lo que no sabíamos, al menos yo no, es que en qué condición se encontraba Rosa; es decir si era una mujer que reflejaba mucho miedo, o que estaba tranquila, o que se sentía sola. Todos estos contextos fueron creados por mis prejuicios, puesto que para mí, el primer encuentro con Rosa fue un golpe certero a esas creaciones sobre una mujer temerosa y vulnerable que se encontraba en la cárcel. Rosa no era una mujer vulnerable (al menos esa fue mi apreciación), ni tenía miedo. En principio me llamó la atención que era la única mujer del área femenil de los separos, que estaba en una organización para liberarse; pero después supe que su ex-pareja estaba relacionado con los solidarios en el área varonil, entonces él la invita a participar con la organización.

Rosa rompía en principio, con una de las reglas que se encuentran en las cárceles, pues estamos hablando de los *separos* entre hombres y mujeres. La regla era “separar”, entonces Rosa rompe con esa regla al estar unida a algo: la Organización. Rosa estaba organizada y estaba liberándose en la cárcel; la cual sería la segunda regla que Rosa rompía. Esta regla es el “incautamiento”; misma que se utiliza para la paralización y sujeción arbitraria de las personas por medio de leyes y medidas injustas en procesos para, por un lado, desorganizarlas (siendo el caso de estar organizadas) o por el otro, realizar una venganza, o como chivo expiatorio. Así también se crea un tercer rompimiento: la mujer como “víctima y vulnerable”. Es decir que Rosa rompe la regla al no recrear o representar a una mujer sumisa y vulnerable, en consideración de su ex-compañero hombre, que se encontraba al otro lado del muro, siendo acompañado por otros hombres que como él, se encontraban en la organización. Esto es que Rosa *inmoralizar* la regla, rompe con la representación patriarcal de género que se hace de las mujeres: solas y vulnerables en prisión. La inmoralización que hace Rosa es, como lo nombra Castañeda (2014), el colocarse sujeta de su propia historia, haciendo su propia representación, además de eliminar las formas sexistas que la quieren representar. Aimée Vega Montiel explica que estas formas sexistas someten a las mujeres a roles tradicionales, en donde la fragilidad y la vulnerabilidad les corresponde por derecho “natural” (Vega Montiel en Jarquín Sánchez, 2016). Todos estos descubrimientos me ayudaron a reordenar el tema de *Koltavanej* y construirlo en la edición.

Por su parte Madely, en *No quiero decir adiós* expresó que le fue muy complicado poder escribir la historia de Ana Laura, pues era también un personaje que no estaba físicamente presente, y que le resultaba difícil para poder expresarlo. Madely cuenta que en el proceso, en el caso de Ana Laura, se encontraron con muchísimas irregularidad; que en principio no hubo un debido proceso sobre su asesinato, además de una serie de amenazas para no concluir con su tema, pues Ana Isabel y ella estaban hablando de un feminicidio.

[...] (Sic) a mí era surreal este proceso, porque veíamos los bonches de expedientes... y que te decían claro, o sea, no fue un pedo de... ¡ay se resbaló!, cayó y se murió; y así lo contaron al final (refiriéndose a las actas que levantaron los peritos en el caso), y era de... ¡En serio ¿qué estamos leyendo?! ¡¿qué estamos haciendo?!, y ¿qué está sucediendo? [...] Pero eran demasiadas cosas para decirlo (para desmenuzar el tema). Nuestra frustración era... ¿cómo decirle a la gente esta historia?, este proceso de injusticia, pero que no salga llorando de la sala (refiriéndose a las salas de exposición audiovisuales, como las salas de cine) y con un modo de... de desolación que no puedas hacer nada. Como también proyectar esta parte del documental [...] [...] esta razón de ser, de hacer este... este producto (el documental) es, más bien, que reaccione la gente, o que te muestre un espejo, o que te haga reaccionar; y justo eso era nuestra traba ¿no? ¿Cómo decir que no se quede como un feminicidio más, un conteo más... ...sino que la gente se ponga un poco brava (T. Madely Trujillo; Diciembre 2016).

Para Madely el ordenar el tema, en principio, fue una de las primeras frustraciones a las cuales se enfrentó. El exceso de datos absurdos que Madely encontraba sobre el caso del feminicidio de Ana Laura le causaba rabia e impotencia. El tema para ella, era en sí ya fuerte, conflictivo y estaba lleno de trabas para construir la historia que Madely quería contar. La realizadora no quería construir una narración *amarillista* donde Ana Laura fuera revictimizada, esto es que no sólo el hecho de haber sido asesinada (primer victimización), sino además volver a verla como víctima al contar su asesinato (segunda victimización). Madely deseaba construir un relato que reivindicara a Ana Laura. Su acercamiento con el tema, era justamente mostrar esa rabia, mostrar lo absurdo que son los “debidos procesos” en México, y dejar presente que los feminicidios no son un número, o un conteo de víctimas; son un sistema patriarcal que está asesinando a las mujeres y que además avala esa práctica al no establecer prácticas (y no leyes, puesto que éstas están, pero no son cumplidas en los hechos concretos) que ratifiquen la seguridad, el derecho y la libertad de las mujeres.

La realizadora, entonces, está pugnando por hacer una nueva representación, una nueva reconstrucción de lo sucedido, es decir, y como ya había comentado anteriormente, apunta hacia representaciones que funcionen como deconstructoras de procesos sociales y de experiencias sociales que no revictimicen a las mujeres. En un testimonio anterior de Madely, en donde dijo “...y es algo que habíamos venido trabajando a demás; toda la cuestión de feminicidios, qué pedo con nosotras...”, la experiencia del trabajo con la investigación sobre los feminicidios se hace presente. La experiencia (Scott, 1992) de la documentalista hace querer cambiar los procesos lingüísticos que se hacen sobre las víctimas del feminicidio. Y de acuerdo a lo anterior, esta experiencia es lo que determina los nuevos procesos referenciales que optamos al representar.

Construir representaciones que profundicen en la problemática de las mujeres, no como víctimas sino como sujetas que se encuentran presentes y que nos interpelan, es desarticular discursos sexistas y misóginos de las mujeres, que no sólo las revictimizan sino además las colocan como cómplices de su propio asesinato.

La autorepresentación se da, en este caso, cuando Madely expresa que desea que la gente reaccione, “...que la gente se ponga un poco brava”; hace que su experiencia replantee cómo representar la narración del feminicidio, y así mismo construye una autorepresentación, esto es que la realizadora al reivindicar a Ana Laura en la narración audiovisual, reconstruye una historia no sólo de indignación sino de rabia, cuando dice “como eso de querer gritar, de querer decir, de querer hacer justicia...”, la misma rabia que Madely estaba sintiendo al representar en la edición a Ana Laura; es decir, la realizadora trasciende su sentir y construye un relato con rabia e indignación, mismos que se ven plasmados en la historia de *No quiero decir adiós*.

La investigadora Paola Lagos, dice que en una narración en donde se hace una autorepresentación, es cuando se enuncia a la persona de quien narra la historia en lo concreto es decir, quien crea y articula la historia (Madely como editora) se ve como persona activa dentro del propio documental. Si bien es cierto que *No quiero decir adiós* no narra una historia autobiográfica de Madely, la autorepresentación más bien, es en el sentido, como dice Paola Lagos, en el que el sujeto/a que cuenta la historia coincide con el sujeto narrado (Lagos, 2012). El tema refleja discursivamente rabia, indignación y reivindica al personaje; lo mismo

que Madely sintió y pensó al momento de conocer la situación de Ana Laura, y de hacer el documental.

3.2 Cómo nos relacionamos con nuestros personajes en *Koltavanej y No quiero decir adiós*

La relevancia del análisis de la construcción del tema que presenté en el apartado anterior, tiene que ver no sólo con la forma discursiva que hemos optado por hacer en relación con lo narrado, además de esclarecer el lenguaje o la constitución de la historia, también es una forma de ejercer una “tensión” con nosotras mismas. La tensión es descrita por Gabriela Zamorano como “una serie de prácticas donde las complejidades de lo político pueden ser analizadas” (Zamorano, 2005:31). La investigadora explica que debe ser una característica y categoría de análisis desde y en las autorepresentaciones visuales; pues dice “que esas tensiones representadas de lo propio, dan cuenta de un contexto contradictorio que provoca el autocuestionamiento del yo” (ídem). Lo anterior es importante porque, justamente en este apartado, analizo esas tensiones que pueden ser producidas a partir de la relación que tenemos con nuestro personaje/mujer en nuestros documentales. El análisis es desde la tensión, pero no únicamente a partir de la autorepresentación, así también tomaré en cuenta la representación, ya que me interesa el análisis de ambas en este capítulo.

El caso de Rosa es la historia que han vivido muchas mujeres en este país, violentadas por un sistema patriarcal que utiliza a las mujeres como objetos que deben ser castigados porque “así debe ser” desde el orden masculino. Joan W. Scott explica que para considerar un significado mejor planteado sobre las representaciones de acuerdo al género sexuado se debe plantear las recreaciones y construcciones de los sujetos/as individuales así como de la organización social “y descubrir la naturaleza de sus interrelaciones, porque todo ello es crucial para comprender cómo actúa el género, cómo tiene lugar el cambio” (Scott, 1990:288) es decir, ¿cómo las construcciones interpersonales que estamos representando están íntimamente ligadas con las formaciones sociales?, esto es que ¿cómo se ha dado históricamente la relación hombres (masculino) como superiores en relación a mujeres (femenino)?. Judith Butler, por su parte, hace referencia a la historia de las mujeres en cuanto a la construcción de una subjetividad performativa. La investigadora dice que el género como diferencia genérica-sexual no sólo se

construye de acuerdo a relaciones sociales relacionales, explica que es también una “construcción contextual-histórica que se transforma de acuerdo a las relaciones establecidas entre grupos determinados de personas o poblaciones” (Butler, 2007:60). Así también Marcela Lagarde hace una evaluación histórica en cuanto a los derechos y la construcción de la democracia para las mujeres; dice que después de un análisis el sistema definido

...por un patriarcalismo más autoritario y, en general, menor desarrollo económico, gobiernos, instituciones y organizaciones civiles, militares y religiosas de diversos países y sus poderosos hombres, defienden su derecho a oprimir y violentar a las mujeres. Sostienen, asimismo, la desigualdad natural y la inferioridad de las mujeres en relación con los hombres (Lagarde y de los Ríos, 2016:17).

Tanto Rosa como yo, tenemos una construcción contextual histórica que nos ha significado; esto es que a ambas nos han tratado como seres inferiores a los hombres, nos han visto como vulnerables y como objetos las cuales debemos ser castigadas por el hecho de ser mujeres. Con lo anterior no pretendo ni victimizar a Rosa, ni victimizarme. Es más bien encontrar una respuesta sobre 1) nuestra construcción como mujeres en este mundo hecho desde y para los hombres (o lo masculino). 2) Reconocer que la desigualdad y la violencia que se ejerce sobre una mujer se ejercen sobre todas, aunque no parezca directamente. Esto es que Rosa al ser injustamente encarcelada y además violentada para hacer de su acusación una autoinculpación, es un claro mensaje de los mecanismos de represión hacia todas las mujeres; ya que Rosa es detenida arbitrariamente por una venganza por parte de un hombre que deseaba sujetarla, pero como Rosa no cedió a los mecanismo de sujeción fue violentada con el aprisionamiento de su libertad (todo este relato no se expresa dentro del documental, pues éste está centrado en la construcción de su libertad dentro de la cárcel; esta información es dada en las entrevistas y la historia de la situación de Rosa, recabadas tanto por Concepción, así como por mí). 3) Dar cuenta de las opresiones y desigualdades que se ejercen de manera diferenciada, a las mujeres con menores recursos económicos, sociales, de diferenciación racial y sexual; lo que Alison Symington denomina interseccionalidad (Symington, 2004). Esto pareciera contradecir el segundo punto donde se reconoce que si una mujer es violentada, todas lo somos, esto realmente es así; la gran diferencia radica que hay mujeres que son más fuertemente violentadas por su posición económica, de clase, de raza y de preferencia sexual que otras. La “justicia” en México hace una diferencia entre una mujer mestiza, blanca, heterosexual y rica, a una mujer mestiza blanca clase-mediera y homosexual; también hace diferencia entre una mujer blanca clase-mediera de una mujer pobre; asimismo hace una diferencia entre una mujer

mestiza y una mujer indígena. Así podrían existir muchas más combinaciones de la diferencia que hace el sistema mexicano de justicia, sobre las mujeres. Rosa es tratada por este sistema como un objeto, o peor aún, como una *nada*; por ser, en principio una “mujer”, y después por ser pobre e indígena.

Con todo lo anterior quiero decir que la relación que existe entre Rosa y yo, es que ambas estamos sumergidas en este sistema que regula la “justicia” según la persona que se encuentre en frente. Yo como mujer mestiza clase-mediera tendría, seguramente, muchas más ventajas que Rosa, en su situación. Lo anterior no es lo realmente importante, el punto nodal de esta relación entre mi personaje y yo, es pues, la condición separatista y diferenciada que se ejerce sobre nosotras en cuanto al ser mujeres, y asimismo por nuestra posición social, de raza y de clase; pero por otra parte, y fundamentalmente, la creación— Rosa en su lucha y yo como constructora visual—, de esas tensiones que permitieron autocuestionarnos en nuestros procesos.

Por otra parte, quiero expresar que todo este tiempo he nombrado a Rosa como un personaje; me gustaría rectificar y decir que Rosa no es el “personaje” de *Koltavanej*, es una mujer que nos permitió tanto a Concepción como a mí entrar en su historia de lucha y su proceso de construcción como “mujer” en lucha; y coloco entre comillas mujer porque me atrevo a decir que no es lo mismo ser una mujer que se construye en este sistema patriarcal, que un hombre que se construye en ese mismo sistema. Aún en las organizaciones en pro de los derechos humanos y la libertad, no hay completamente conciencia sobre las diferencias de opresión que se ejercen sobre las mujeres en cuanto a los hombres, es decir, en la pobreza las más pobres son las mujeres, y en la violencia las más violentadas son las mujeres. Es por eso que Rosa no es un personaje, es una mujer que nos muestra su historia y que además nos construye.

En *No quiero decir adiós* existen tres personajes: doña Olga madre de Ana Laura, Isabel la narradora dentro de la historia (quien al mismo tiempo es Ana Isabel, la directora del documental y prima de Ana Laura), y Ana Laura, la mujer víctima del feminicidio. Estas tres mujeres nos interpelan y nos muestran tres puntos diferentes de este relato. La exposición del problema que cada una nos hace saber desde su posición en la narrativa de la historia, representa en sí ya tres diferentes problemáticas, que al mismo tiempo es una mezcla de una situación estructural que nos exhorta a hacernos cuestionamientos.

Para Madely existe una diferenciación de estas tres protagonistas o mujeres en la historia. Cada una de ellas le dice o le dijo cosas diferentes sobre su relación con ella.

Para profundizar esta visión tomaré partes del testimonio que tuve con Madely en el segundo taller y en algunas entrevistas. Es importante señalar que Madely como editora, y como ella así lo vivió en su acercamiento con las personajes, estuvo más en el sentido del acompañamiento y apoyo para con Ana Isabel.

Para Madely, en principio fue preguntarse cómo contar la historia, porque no estaba Ana Laura, pues parte de los testimonios que se dieron en uno de los talleres era que no encontraban un personaje que pudiera relatar bien el proceso de buscar justicia por parte de la señora Olga, la mamá de Ana Laura. Cuando Madely comienza a estructurar la narración, se da cuenta que parece más un reportaje que un documental. Entonces el desafío, para la realizadora, fue ¿cómo contar la historia?, ¿desde dónde contar?

Sí yo creo que muchas de las ventajas, fue esta intención de las dos; de la mamá de Ana Laura doña Olga y de Ana (Ana Isabel la directora) de... de contarlo, de decirlo. De hacer un tipo de denuncia a través del documental. Pus (Sic) creo que eso también nos ayudó un chingo porque la mamá nos dio una facilidad total a su casa, a su espacio, a su tiempo. Y pues Ana (Ana Isabel) entre esta decisión de que [...] el querer salir (o no) en el documental como personaje.

El hecho de que no estuviera Ana Laura, de que más allá de su mamá no había más quién nos contara de ella, porque los demás familiares tampoco querían hablar de su caso. O sea, estaban cerrados.

Con la mamá (refiriéndose a doña Olga) [...] muy difícil con ella porque, nos decía en un momento una cosa [...] o sea nos contaba por pedacitos. No teníamos un hilo de la historia.

Se resolvió un chingo cuando Ana (Ana Isabel, la directora) aceptó ser personaje (T. Madely Trujillo; Diciembre 2016).

En este proceso, Madely junto a Ana Isabel, toman la decisión de hacer de doña Olga un primer personaje para contar la historia de Ana Laura, pero este personaje no le resultaba fácil pues al principio los argumentos de la señora eran pocos y vagos. Doña Olga al ser una madre violentada en cuento a su dignidad como ser humana, así como de madre, era lógico que al revivir la situación dolorosa e indigna que había pasado por el asesinato de su hija Ana Laura, tuvo, en principio, argumentos difusos para poder proporcionar un hilo racional a la historia del documental. Doña Olga, incluso encontrándose inestable y con mucho dolor, dio sentido a

la historia de *No quiero decir adiós* mostrando cómo encaró a las autoridades quienes supuestamente hacen “justicia” en este país, no sólo para denunciar el asesinato a su hija, sino además para decir que el proceso de la búsqueda de “justicia” fue una total mentira por parte de las autoridades. La narración tomó mayor fuerza cuando Ana Isabel decide por fin aceptar ser uno de los personajes: la narradora. Entonces, se establecieron, para Madely, por fin, los tres personajes: Doña Olga, Ana Laura e Isabel. Anteriormente mencioné que en el segundo taller hicimos la dinámica del dibujo de siluetas. Una de estas siluetas representaba la lejanía o la cercanía que sentíamos por nuestros personajes. En esta actividad Madely escribió una palabra y una frase, a lado del dibujo de la silueta que representaba la cabeza: “autocuidado”. Al escribir Madely esto, cuestioné a la realizadora para que explicara ¿qué tenía que ver eso en relación con su personaje?; me respondió que cuando había construido en la edición la historia de *No quiero decir adiós*, pensó que deseaba dejar claro que en muchos de los casos que habían estudiado sobre los feminicidios, el parentesco o relación que había entre los asesinos y las mujeres que había sido víctimas era, que se conocían o eran amigos, o había un relación académica.

Extractos de los diálogos del documental:

Isabel: Mi prima Ana Laura estaba estudiando la licenciatura en derecho, y uno de sus maestros y además ministerio público en la fiscalía indígena, llamado licenciado Fernando de Arcia, o maestro de Arcia, había estado acosándola y diciendo con sus compañeros de trabajo que ella era su novia, que se iba a casar con ella.

Doña Olga: Ese señor se hizo amigo de mi marido, tal vez amigo mío entonces, ¿cómo es posible que haya hecho lo que hizo?

Madely me explicó que uno de los mensajes claves que quería plasmar en la historia, y así mismo el poder narrarla, era que las personajes, y en especial Isabel, hablaba sobre reconocer y poner atención sobre las personas que se decían ser tus amigos o compañeros; y que por ello había colocado la palabra ‘autocuidado’ en relación con sus personajes. El cúmulo de experiencias sobre las situaciones de feminicidio que la realizadora ha investigado, además de su práctica sobre su propia atención, han hecho que la narración visibilice una parte de lo que Madely refiere al *autocuidado*. Es justo la experiencia lo que nos hace optar entre una cosa y otra al referenciar y representar nuestros personajes o situaciones en una historia audiovisual. Lo anterior es a lo que Donna Haraway nombra como ‘conocimiento situado’. Haraway expresa

que es desde este conocimiento incorporado que nos da las herramientas para poder situarnos sobre lo que representemos, es decir “...cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no...” (Haraway, 1995:326). Esto justo es lo que hace Madely con su compromiso situado y su perspectiva parcial (ídem) de su experiencia en la investigación sobre feminicidios. La realizadora puede reconocer, para narrar la historia, lo que el material en bruto le da sobre la importancia del ‘autocuidado’.

Por otro lado, llamó mi atención que en uno de los diálogos del documental, la realizadora construyera otra perspectiva del ser mujer en sus personajes. Esto, desde lo que Marcela Lagarde explica sobre la mirada “objetiva” androcéntrica, que por lo tanto ha hecho que nos representemos como mujeres sumisas, objetos de deseo, vulnerable e inferiores a los hombres. Lo que también expresa Lagarde es que, justamente seamos detractoras de esa mirada “objetiva” androcéntrica, es decir que debe ser desde una fuerte crítica a los aspectos destructivos basados en un sistema sexuado; esto es para reconocer si desde la creación de nuestras representaciones o autorepresentaciones estamos reproduciendo ese mismo sistema basado en el sexo y en el género, que ha sido históricamente violento contra las mujeres, especialmente. Lo que ya anteriormente había reflexionado sobre la forma de esclarecer y analizar cómo han sido construidas nuestras relaciones, cuerpos, sentidos, creencias y deseos desde nuestro ser mujer a partir de esa supuesta mirada “objetiva” androcéntrica, y que aunque tengamos las mejores intenciones podemos caer en mecanismo de representaciones basados en esta mira.

Para dar sentido a lo anterior, colocaré parte del diálogo narrativo de *No quiero decir adiós*:

Doña Olga: Cuando llegamos a la fiscalía, estaba todavía entre oscuro y claro; no recuerdo bien ahora. Entonces me dice el ministerio que estaba en turno... Le digo (doña Olga) –señor mire, vengo a levantar una acta de desaparición de mi hija. Mi hija desapareció, no está, no llegó a mi casa a dormir; y me dice el desgraciado;(Ministerio público): -Ah...- dice–señora, su hija ha de estar por ahí durmiendo con alguien y estará contenta, y usted buscándolo-. Le dije –no- le dije. –Mi hija... ¡no es de las que se queda a dormir en la calle, nunca se ha quedado a dormir con nadie, así que (Sic) mijá, ¡temo que algo le pasó!- le dije.

En el extracto anterior se develan diferentes puntos de análisis en cuanto a la relación de la editora representando a las mujeres en el documental, y por otro lado, cómo los hombres (dentro del documental) representan a las mujeres:

1) El ministerio público hace referencia a que la mujer desaparecida estaba “contenta” durmiendo con alguien por ahí. Al expresar esto por parte del ministerio público, por un lado Madely revela cómo se ve, o cuál es el prejuicio que se hace sobre las mujeres cuando salen de noche y no regresan a dormir a su casa. Mi pregunta es ¿qué imaginario colectivo sale a la luz, por parte de la autoridad, en cuanto a la representación que hace sobre la desaparecida?; esto porque antes, y según el “debido proceso” en los ministerios y fiscalías de México, de hacer un juicio se debe indagar sobre el asunto, y aún más antes de indagar sobre el asunto se debe tomar con la debida seriedad, análisis y sensibilidad la declaración de las personas afectadas. El ministerio público, por el contrario, crea un prejuicio sobre el paradero de Ana Laura, y se atreve, además, a comunicar ese prejuicio a la familia afectada sin antes corroborar lo dicho.

La importancia de la representación en este primer caso, es saber que el mensaje narrativo que Madely está enviando al momento de colocar ese fragmento de diálogo, parte de, por un lado, las formas de hacer “justicia” en México, y por otro, la forma en cómo las autoridades se expresan de las mujeres que salen de noche y no regresan a su casa a dormir. Además es de preguntarse ¿por qué la deducción de la autoridad, es que las mujeres que salen de noche y no regresan a su casa a dormir deben precisamente estar durmiendo “contentas” con alguien por ahí? Otra pregunta sería ¿si la autoridad haría la misma deducción, si el caso fuera sobre un hombre desaparecido? Pudiera ser que sí, pero desde otro sentido. ¿Qué realmente quiere expresar la deducción de la autoridad? Para poder responder a estas preguntas continuaré con el análisis de los fragmentos.

Para entender lo anterior, puedo decir que lo que da sentido a la connotación de la deducción que hace el ministerio público sobre las mujeres que regresan a casa en la noche, o las que no, es señalado por doña Olga: “Mi hija... ¡no es de las que se queda a dormir en la calle, nunca se ha quedado a dormir con nadie...” Cuando doña Olga advierte que su hija *no es de las que se queda a dormir en la calle* crea rápidamente una defensa para con el ministerio en cuanto al estatus o reputación de la misma. Es decir que doña Olga defiende el estatus de mujer de casa de su hija, pero esto no quedaría tan claro, si doña Olga, en su frase, no le hubiera dado la intención de coraje al decir: “Mi hija desapareció, no está, no llegó a mi casa a dormir; y me dice *el desgraciado...*”; es por tanto que deja en claro que el comentario de la autoridad, por un lado, va en el sentido de crear duda sobre la reputación o estatus de la hija de doña Olga, es decir, crear duda si Ana Laura es una mujer de casa; porque según doña Olga, su hija no es

una mujer de las que se queda a dormir en la calle. Entonces, para doña Olga ¿quiénes son esas mujeres que sí se quedan a dormir en la calle? Aimée Vega Montiel explica que las mujeres son representadas como mujeres dóciles y de casa, y que ésta es una visión sexista (Vega Montiel en Jarquín Sánchez, 2016). Doña Olga defiende la reputación de mujer dócil y de casa de su hija Ana Laura, porque de lo contrario no se hubiera referido al ministerio público como *desgraciado*. Se puede decir, entonces, que doña Olga representa a las mujeres de casa como mujeres buenas; es decir las que no se quedan a dormir en la calle. Es entonces que las que sí se quedan a dormir en la calle ¿qué mujeres son? Doña Olga tiene una visión sexista, según Aimée Vega Montiel. Una última pregunta en este caso sería: ¿es doña Olga la única que representa a las mujeres de una manera sexista? La respuesta a esta pregunta la aclararé más adelante.

2) Por otro lado, doña Olga, nuevamente abre un estereotipo de representación de las mujeres (y utilizando la misma frase): “¡Mi hija... no es de las que se queda a dormir en la calle...!” Cuando doña Olga expresa y advierte a la autoridad pública que su hija *no es de las que se queda a dormir en la calle* está integrando un nuevo modelo de representación de las mujeres. Una de las preguntas que hice líneas atrás fue ¿qué mujeres son, entonces, las que sí se quedan a dormir en la calle? Si su hija no es de las que se queda a dormir en la calle, y ella (su hija) es una mujer de casa y dócil, o sea una buena mujer, entonces por deducción, las que no se quedan a dormir en casa son las ¿malas mujeres? Doña Olga nos está dando también un nuevo análisis sobre lo que ya ha mencionado Aimée Vega Montiel: las mujeres también son representadas como objetos sexuales (Vega Montiel en Jarquín Sánchez, 2016). Esto es más claro en el argumento del ministerio público al expresar que la hija de doña Olga, *está durmiendo contenta con alguien por ahí*. El descontento o coraje de doña Olga, por este comentario hecho por la autoridad pública, ratifica lo que el ministerio tanto como ella, ven sobre las mujeres que duermen fuera de casa. Si la autoridad dice que está “contenta” por ahí durmiendo con alguien, y doña Olga refuta este comentario, ¿qué sería entonces lo que a doña Olga realmente le molesta, cuando contradice el comentario del ministerio diciendo que su hija no es de las que se queda a dormir fuera de casa?

Cristina Garaizabal expresa que hay una categoría de mujer, en el sistema moral patriarcal, que se diferencian del resto de las mujeres, y esta es *la mala mujer*, es decir “la puta” (Garaizabal, 2009). Garaizabal también explica que la puta (o la mala mujer) no es únicamente la mujer que

trabaja como prostituta, dice la investigadora que “se recoge así el sentido de lo que va a ser el estigma de puta, aplicado no sólo a quien trabaja en la industria del sexo, sino para juzgar a las mujeres que no son como las leyes patriarcales establecen” (Garaizabal, 2009:1-2). Entonces si el sistema patriarcal establece, en principio, que las mujeres deben ser sumisas, abnegadas, que deben ser obedientes de sus esposos, dóciles y dedicadas a su hogar; por lo tanto quienes no son así, este sistema coloca otras categorías para nombrar a esas otras mujeres, como *la mala mujer* o *puta*. Marcela Lagarde, por su parte, explica que la categoría de “puta” describe a “...mujeres del mal, que actúan el erotismo femenino en el mundo que hace a las madresposas virginales, buenas, deserotizadas, fieles, castas, y monógamas. Las putas encarnan la poligamia femenina y son el objeto de la poligamia masculina [dominante]” (Lagarde, 2014:39). Por lo tanto las mujeres que son señaladas como *putas*, según la categoría de Lagarde y Garaizabal, no son madres virginales, esposas y buenas mujeres; son *mujeres del mal* que se encuentran al servicio de los hombres y que además llevan consigo la erotización de su cuerpo como señal de lo maligno, pues las mujeres buenas están deserotizadas, esto es que no gozan de su sexualidad, ni de su deseo sexual. Así que las mujeres del mal sí pueden gozar de su deseo sexual, pero si se está con un hombre; esto no significa que tengan la libertad (completa) de gozar de su sexualidad y deseo sexual. Entonces, si estas mujeres llamadas *mujeres del mal* (las putas) gozan de su deseo sexual con los hombres, significaría que son mujeres que están contentas teniendo relaciones sexuales con cualquier hombre.

Si la deducción es que para doña Olga ser una buena mujer es quedarse a dormir en casa, entonces, lo que se sobre entiende que el ministerio quiso decir, acerca de la desaparecida, es que es una mala mujer, es decir: una puta.

3) Aun explicando, líneas atrás, que el ministerio público hizo referencia de la reputación de Ana Laura como una mala mujer (de acuerdo a Garaizabal y Lagarde); esto no queda muy claro. Para fundamentar por qué el ministerio representa a Ana Laura como una puta, debo decir que la autoridad utiliza la frase “su hija ha de estar por ahí durmiendo con alguien y estará contenta”; pero la fuerza del doble sentido es dada por doña Olga, por lo explicado anteriormente. Aclararé con lo siguiente: Volviendo con Cristina Garaizabal; explica que “...en el mismo diccionario la palabra “puta” se aplica también a las mujeres que se muestran liberales con los hombres y que acceden con facilidad a las relaciones sexuales” (Garaizabal, 2009:1). Además, según dice Lagarde (2014), las mujeres buenas no disfrutaban del deseo sexual

(se encuentran deserotizadas), entonces las mujeres que gozan, o que están contentas teniendo relaciones sexuales con los hombres son las malas mujeres es decir, las putas. El concepto de puta, explica la investigadora, "...es genérico que designa a las mujeres definidas por el erotismo, en una cultura que lo ha construido como tabú para ellas" (Lagarde, 2014:559), y dice a su vez que "...todas las mujeres son putas por el hecho de evidenciar deseo erótico, cuando menos en una época o en circunstancias específicas de su vida" (Lagarde, 2014:560), pero lo que le da relevancia a la categoría de *puta* es que "...la agresión surge al evidenciar el protagonismo y la voluntad de la mujer en el hecho erótico, lo que automáticamente la convierte en puta" (Ídem). Es así que si esta descripción de una mujer como puta es genérico, entonces se designa, en este sistema patriarcal, específicamente a las mujeres que exponen abiertamente y son protagonistas o libres de su deseo sexual. Según el ministerio público, Ana Laura está "durmiendo con alguien"; de acuerdo al mismo ¿qué significaría que Ana Laura esté *durmiendo con alguien*?; la pregunta sería ¿si la autoridad quiere expresar que Ana Laura está exponiendo *algo* abiertamente? Para poder responder estas dos preguntas volvamos al argumento de la autoridad: "...señora, su hija ha de estar por ahí durmiendo con alguien y estará contenta..."; de acuerdo a Marcela Lagarde (2014) la construcción del erotismo en las mujeres se ha construido como un tabú en la cultura patriarcal, y si además ese erotismo es expuesto se concibe doblemente malo, por tanto las mujeres que son exhibidas como *mujeres eróticas* y que además se sienten libres de exponer su deseo sexual son las malas mujeres, o sea putas. Lagarde también explica que "...puta, puede no ser en realidad una prostituta, sino una mujer decente madresposa respetable; sin embargo, algo hace evidente en ella, para quien la enjuicia, la lasciva, verdadero contenido del ser puta. Así, puta y prostituta son y no son palabras sinónimas" (Lagarde, 2014:563).

El sentido que la autoridad hace de Ana Laura, cuando dice que la chica está "durmiendo con alguien", expresa la cualidad de caracterizarla o estereotiparla en una mujer que expone su "libertad"; para la autoridad la exhibición de tal libertad la evidencia, la convierte en una mujer que está fuera de casa (pues las buenas mujeres duermen en casa), esto es que si fuera una buena mujer no estaría, en principio, durmiendo fuera de casa y en un segundo momento no estaría con "alguien". Por tal motivo la autoridad hace un prejuicio sobre Ana Laura, esto es que cuando las mujeres exponen su libertad o son protagonistas ante este sistema machista y patriarcal recae en ellas el estigma de mala mujer: la puta. Según la autoridad Ana Laura no

está durmiendo en casa y además argumenta que está *con alguien*; pero esto no designaría algo *malo* sino fuera porque doña Olga expresa que *su hija no es de las que se queda a dormir en la calle*, eso significaría que una mujer que está fuera de casa, que además no es una buena mujer porque las buenas mujeres duermen en casa, asimismo las buenas mujeres no disfrutan del placer sexual pues son virginales y castas (Lagarde, 2014), y en suma no son libres para expresar su deseo sexual y las malas mujeres sí. Por tanto, y de acuerdo a lo anterior, permite que la autoridad deduzca, prejuiciosamente, que Ana Laura es una puta, pues está durmiendo fuera de casa y está exponiendo “algo”, algo que las mujeres buenas de casa no hacen o simplemente no exteriorizan.

Entonces, si una mujer exhibe “algo”, y no es una buena mujer de casa, la deducción sería entonces que es una mala mujer; es decir que lo que exhiben abiertamente las malas mujeres o putas es su erotismo y su deseo de estar o tener relaciones sexuales “con alguien”. Continuando con Garaizabal, la investigadora expresa que “...para los defensores de la moral y las buenas costumbres, la prostituta es básicamente una *viciosa* o una *enferma*, una mujer que ejerce esta actividad porque *le gusta* y disfruta con ella” (Garaizabal, 2009:2). Regresando a la frase que expresó la autoridad a doña Olga: “su hija ha de estar por ahí durmiendo con alguien y estará *contenta*”; cuando el ministerio se refiere a la palabra “contenta”, expresa lo que tanto Garaizabal y Lagarde han dicho sobre cómo son representadas las prostitutas y las putas para los defensores de la “moral”. Según esta “moral” son mujeres que gustan y disfrutan de su actividad y de su deseo sexual. El comentario de la autoridad revela lo que para él significa que Ana Laura esté “contenta” con alguien por ahí; es decir: una prostituta o puta (mujeres que no necesariamente se dedican a la venta sexual de su cuerpo) que disfruta de estar con hombres por ahí.

Extracto de argumento en el documental:

Isabel a doña Olga: El Leni (uno de los asesinos de Ana Laura) declara ¿verdad?

Doña Olga: Sí.

Isabel: ...Ana Laura, que la vio esa noche- (refiriéndose a la historia que cuenta Leni a las autoridades).

Doña Olga: Sí, que la vio, que estuvo... y que después le dijo que lo llevara a un lugar solitario (refiriéndose a que según, Ana Laura le había hecho esa petición a Leni). ¿Qué mujer pide que lo lleven a un lugar solitario?

En este segundo fragmento narrativo muestra otra representación de las mujeres. Cuando doña Olga argumenta: “¿Qué mujer pide que lo lleven a un lugar solitario?” está queriendo establecer con este cuestionamiento, junto al otro personaje, que en este caso es Isabel, un acuerdo de aprobación sobre lo que debería ser una mujer y cómo debe comportarse. La pregunta que hace doña Olga a Isabel, establece que nuevamente se crea la categoría de *mujer vulnerable* y *mujer de casa* (Vega Montiel en Jarquín Sánchez, 2016) en el discurso de la historia, pues da a entender que su hija al ser llevada a un lugar “solitario”, puede recibir algún daño o lesión física, o moral; es por ello que el personaje expresa, a manera de pregunta, qué mujer puede pedir que la lleven a un lugar donde no haya nadie dada su “vulnerabilidad”. Así también, se presenta la impugnación del argumento del ministerio público por doña Olga, que hice en el análisis anterior, sobre dignificar la reputación de su hija Ana Laura, expresando que era una buena mujer, y que no era de las que se quedaba a dormir fuera de casa.

Entonces, si las buenas mujeres son las que se quedan en casa, y que además no son de las que pudieran pedir que “las lleven a un lugar solitario” puesto que son vulnerables, ¿quiénes son esas mujeres que sí pedirían eso? Líneas atrás expuse el análisis de la *bueno mujer* y la *mala mujer* según los estudios de Cristina Garaizabal, Aimée Vega Montiel y Marcela Lagarde; es así que las mujeres que sí pedirían que las lleven a un lugar solitario, según doña Olga, son las malas mujeres.

Mi conclusión para ambos análisis sobre las representaciones que hacemos de nuestros personajes, y que al mismo tiempo hacemos de nosotras mismas, pues nuestros personajes y los temas que elegimos al narrar, son en cierta medida una autorepresentación, que difiere de la cuestión autobiográfica; puesto que la experiencia, es decir nuestra historia y nuestro desarrollo subjetivo, son los que determinan los procesos en los cuales nos referenciamos para representar o narrar una historia (Scott, 1992). Esto es que tanto Madely como yo hemos representado y nos hemos autorepresentado en nuestras construcciones intrínsecas de género que nos han conformado históricamente; es decir que estamos representando a partir de operaciones cambiantes de procesos discursivos por los cuales nos adscribimos, los cuales cumplen su efecto cuando son reconstruidos o representados (Scott, 1992). La relación de nuestros personajes con nosotras, como realizadoras, advierten cúmulos de procesos que nos han convertido y nos han hecho que nos nombremos como mujeres, es así que representamos en la medida de lo que hemos adquirido como conocimiento y experiencia de lo que significa

ser una mujer, ya que es justamente en las representaciones dónde las subjetividades de quienes hacen tales representaciones adquieren sentido. Elisenda Ardévol explica que esa relación entre imagen y realidad está mediada, justamente, por la forma que toma el producto cinematográfico (la historia del documental), es decir la representación (Ardévol, 1995).

Por lo anterior se puede revelar que tanto Madely como yo, aunque tengamos las mejores intenciones en representar a las mujeres, hace falta deconstruirmos de algunas cosas que nos siguen sujetando a un sistema que continúa construyendo a las mujeres como víctimas, sumisas, dóciles, putas y vulnerables.

3.3 La agencia de las realizadoras en la producción de los documentales

La importancia de la agencia en el quehacer del audiovisual, expone cómo dentro de esta investigación se realizan agencias deliberadas o no deliberadas. La experiencia como realizadoras desde la agencia nos permite, por un lado, reestructurar nuestro proceso en cuanto a nuestra formación y así, darnos nuevas herramientas para el tratamiento de nuevos temas, y por el otro lado, encontrar y producir estrategias o nuevos discursos en los contenidos dialógicos y visuales para que contengan agencia.

¿Qué significaría lo anterior?, primero que las ideas de construcción que tenemos en cuanto a nuestro tema, no sólo se daría de manera lineal, en el entendido de que el tema no sólo obedecería a un objetivo. Para darle sentido, lo anterior no significaría únicamente el visibilizar, o el retratar una situación o denunciar algo; la agencia estaría en la autorreflexión de las mismas realizadoras de manera deliberada. Lo anterior se vería reflejado en la construcción de contenido audiovisual. Ya que lo que se pretende evitar son documentales “bien intencionados” que pueden contener, dentro de los argumentos, estructuras que reflejen y reproduzcan estereotipos, subordinaciones y violencias de género. En segundo lugar, la agencia dentro de las personas, grupos o situaciones representadas en los audiovisuales tendrían un poder de doble creación: 1) las reflexiones y representaciones de la agencia desde la realizadora; y, 2) la formación de agencia de las personas y situaciones a partir de su

emancipación según la historia dada. Con lo anterior, no habría la necesidad de justificar las buenas intenciones de los realizadores o realizadoras. En esto recae la importancia del análisis de las agencias que se dan en las realizadoras.

La agencia que se hace conscientemente crea o ejerce una acción deliberada o un propósito, es decir que esta agencia es creada a partir de ideales y objetivos que son manifestados desde la capacidad de reconocer una realidad coyuntural que afecta a las partes que están creando esta agencia, y ésta se manifiesta en un determinado momento en una acción que emancipa o libera al sujeto o sujeta. Por otro lado, la agencia que se hace desde una manera inconsciente, es ejercida no intencionalmente o involuntariamente, pero construye una contingencia para liberación de sujeciones que surgen en cierto momento.

La agencia como posibilidad de *hacer algo* de un individuo, como la capacidad de hacer en un momento determinado, de acuerdo a Giddens (en Ema López, 2004), expresa que este ‘hacer’ prescribe la disponibilidad de actuar sobre algo (un hecho o un pensamiento) que está friccionando a la sujeta o sujeto.

En este apartado desarrollaré la *agencia consciente* la cual nombraré como la ‘disposición deliberada’, ‘propósito’ o ‘intención’; y la *agencia inconsciente* que la colocaré como ‘disposición no deliberada’ o ‘contingencia’. Lo anterior es con el objetivo de analizar cómo hemos construido nuestras agencias como realizadoras en la creación de nuestros proyectos audiovisuales, desde la producción hasta el material ya terminado.

Como he explicado en el capítulo uno, en el apartado 1.1.2 que es la parte de los talleres, ahí describo cómo traté la reflexión sobre construcción de la agencia; también se trató a través de las entrevistas individuales. María Dolores expresó, que la película que habíamos visto en el taller le parecía feminista; le expliqué que el director no estaba pensando en hacer una película con esa particularidad. María Dolores dijo que el director sí había pensado en una película feminista porque habían muchas pautas, muchos símbolos por lo cual expresaba que era una película con esa característica, pues los argumentos de las mujeres y la participación que desempeñaron en la historia mostraban a mujeres que se estaban liberando; la realizadora comentó:

Es muy feminista. Hay símbolos en toda la película en donde son más fuertes el discurso de las mujeres. Yo creo que sí hay una atención a esto (T. María Dolores; Noviembre, 2016).

Explicué a mis compañeras que el director había declarado en una entrevista, que le habían hecho en esos años, que él no había pensado en una película feminista, que él estaba pensando en la problemática de los mineros, pero eso conllevó a tratar no sólo esa situación sino además todo lo que implicaba, es decir la situación misma de sus familias y éstas, por supuesto, eran sus mujeres e hijos. Por lo anterior, Elena comentó: “Pero podríamos decir entonces, que él (refiriéndose al director de la película) estaba haciendo una agencia inconsciente” (T. Elena; Noviembre, 2016).

Por un lado María Dolores expresó que en la construcción de la agencia se debía primero, a que en la argumentación narrativa se encuentran diálogos en donde las mujeres participan con una mayor eficacia con el objetivo de su liberación. Por su parte Elena expresó que si no se tenía en cuenta como prioridad esos argumentos, entonces se hablaba de una agencia que no se hace deliberadamente, pero que está en la implicancia de lo que el discurso emite, esto es que existe un objetivo no liberado en donde hay miras para la emancipación.

Con lo anterior deseo introducir uno de los primeros descubrimientos sobre las propias experiencias en construcción de la agencia de las realizadoras. Esto es que sin haber tratado a profundidad lo que implica la agencia, o las agencias en las vidas de las documentalistas; tanto María Dolores como Elena abrieron pautas de lo cual ellas traen desde su experiencia y su ‘hacer’ de lo que significaría la agencia, ya sea ésta deliberada o no deliberada.

María Dolores ha trabajado como directora y guionista en el documental *Tote*. El ser guionista en la construcción de un documental, no necesariamente implica construir textual o visualmente (puede ser con dibujos o fotografías) una narrativa que desarrolle el objetivo de la historia. El guión en el documental no es absolutamente riguroso, pues en la mayoría de los casos no siempre se construye la historia basándose en el guión original. Éste es más una guía para empezar a relacionar las imágenes audiovisuales con el propósito del relato. María Dolores desarrolló, como guionista de la historia de *Tote*, un guión que relatara la vida de su abuelo como último de tejedor de sombreros de las autoridades tradicionales de San Pedro Chenalhó, pues ésta era la propuesta original del guión. La respuesta última de su verdadera

búsqueda fue que ‘el guión’ diera una vuelta de 180 grados y se convirtiera en una historia sobre la búsqueda del amor, de lo que significa para ella y para su familia el amor, pero esto se dio de una manera no deliberada. Con ello deseo mostrar que los guiones en un documental son siempre moldeables pues quedan como el principio de una guía para tratar la narrativa.

La dirección de un documental comprende estar presente en todo: esto es estar no sólo en el rodaje en donde se están grabando una serie de eventualidades que van a servir para contar el suceso; es además la parte donde, en esta caso, María Dolores estuvo constantemente en diálogo con los fotógrafos, sonidistas, los encargados de iluminación, pero así también, y fundamentalmente, con los personajes, esto para ir registrando audiovisualmente lo que para ella iba construir *Tote*. Este diálogo que tuvo la directora con sus compañeros tiene que ver con la agencia que ella construyó al momento de realizar el documental.

Las formas institucionalizadas del ‘hacer filmico’ muchas veces representan un obstáculo para la agencia de muchos y muchas realizadoras pues en lugar de dar herramientas que faciliten el trabajo de las realizadoras, crea un conflicto para la estética narrativa, la propuesta y construcción audiovisual.

La creadora María Dolores, cuenta la experiencia que tuvo en el rodaje de *Bankilal* (el hermano mayor, en lengua tsotsil), uno de sus primeros documentales. María Dolores cuenta que la manera que le habían enseñado para grabar audio profesionalmente era dejar al personaje que hablara todo el tiempo sin ser interrumpido con la voz de ella. Es decir que al momento de grabar la entrevista María Dolores no tenía que interrumpir al personaje con alguna pregunta, simplemente tenía que esperar que el personaje terminara de hablar para poder hacer algún comentario o cuestionarlo de nuevo.

Cuando comenzó a grabar *Bankilal*, el personaje de este documental, quería establecer un diálogo con la persona la cual lo estaba cuestionando, que en este caso era María Dolores; pero ella no quería que la historia se diera como un diálogo pues había aprendido en su magister de cine documental, que cuando hiciera una entrevista se colocara atrás de la cámara y que hiciera preguntas abiertas, además de dejar que el personaje hablara todo el tiempo para que la voz de ella no saliera en el audio, y así cuando quisiera utilizar ese material en *voz en off*,

no estuviera registrada su voz. La realizadora se dio cuenta que esto no funcionaba pues el personaje se comenzó a sentir incómodo, ya que él atendía a la “conversación” como tal.

La entrevista por ejemplo, fue como otro proceso complicado porque siempre pensé en tomar su entrevista como una *voz en off*, no quería que mi voz saliera; y me di cuenta que al momento de grabar la entrevista era como [...] como romper con ciertas formas de comunicación, o ciertos códigos de comunicación en nuestras propias lenguas (refiriéndose a las lenguas indígenas de Los Altos de Chiapas). Por ejemplo, en tsotsil es muy común estar reafirmando todo el tiempo lo que la otra persona está diciendo, y repetir las cosas; por ejemplo don Manuel me decía: *-Oye pues claro [...] tal señor, ¿conoces a tal señor?-*; y yo no quería que mi voz saliera, entonces le hacía así (moviendo la cabeza en afirmación); movía la cabeza detrás de la cámara. Entonces él me preguntaba [...] y se empezó a extrañar y me decía: *-¿Pero sí lo conoces?-* Y yo le movía la cabeza nada más, y me decía *-Este señor del que te estoy hablando...-* entonces se empezó a incomodar el personaje, porque en otro caso la conversación hubiese sido: *-¿Conoces a tal señor? Sí, sí lo conozco. A qué bueno que lo conoces. Sí, sí lo conozco. Ah qué bueno, lo conoces-*. O sea podemos cinco, seis veces repetir lo mismo, pero sabemos que esa acción, o esa forma de comunicar quiere decir que el otro me está poniendo atención y que me está escuchando, y que se está interesando por mi conversación. En tsotsil las conversaciones giran en torno a esa forma de comunicarse.

Eso fue como uno de los problemas ¿no?, de los conflictos que tuve en ese momento. Entonces hay cosas que digo, no funcionan (refiriéndose a la forma institucionalizada que la realizadora aprendió para hacer un documental). Entonces a partir de esa entrevista, ya para las siguientes entrevistas de *voz en off* que estoy haciendo, no son entrevistas son conversaciones (E. María Dolores; Diciembre 2016).

Parte de la disposición deliberada que la realizadora refiere es, salir de esos mecanismos de producción institucionalizados que atan y que no permiten que se desarrolle una grabación que pueda fluir en ciertas circunstancias, esto es que fuerce e imponga lenguajes en el contexto que tiene que registrar. La realizadora expresó que la conversación como entrevista no funcionaba, porque los códigos del lenguaje para comunicarse con su personaje eran diferentes.

En el magíster de cine documental que estudió, le enseñaron que su voz no debía salir para no “ensuciar” el material, pero la realizadora se dio cuenta que era importante la forma de comunicación en el contexto donde se estaba desarrollando la conversación con don Manuel (su personaje); es decir, reafirmar lo que se estaba diciendo, pues ese era el código de lenguaje de ambos. El lenguaje que nombra, que parte de la teoría feminista del desarrollo del lenguaje de Judith Butler, expresa que nombrarse es revelador, pues apunta a la reconstrucción

subjetiva de uno/a misma pues visibiliza la importancia del lenguaje que se dan en las relaciones humanas (Butler, 2004). El nombrarse, en el caso de la conversación que María Dolores sostuvo con don Manuel, expresa cómo en las lenguas indígenas de Los Altos de Chiapas es primordial dar cuenta que las personas en un diálogo, reconocen su voz ante la otra, o el otro quién lo escucha mediante la afirmación redundante de lo dicho. Esto es que María Dolores da cuenta de un lenguaje, que desde su cosmovisión advierte la importancia de la construcción de su propia subjetividad en cuanto a su construcción como mujer indígena; pues la lengua o el lenguaje, desde el punto de vista cultural, establece un vínculo con la formas de nombrar las prácticas y creencias de tal cultura, además de tener una relación social y política con el grupo que pertenece a esa lengua.

Desde el punto de vista político da sentido y pertenencia a ciertos elementos que caracterizan un proceder histórico en los cambios sociales del lenguaje; este proceder histórico puede ser reivindicativo o degenerativo. María Dolores más tarde expresa que para las siguientes grabaciones realiza un registro adecuado y cercano a su protagonista, esto es que cuando la documentalista produce *Tote*, la filmación se transforma pues su agencia como creadora actúa de una manera implícita; como la nombra Homi K. Bhabha, pues dice que esta *agencia implícita* irrumpe en un acto coyuntural en donde ‘los poderes se negocian’ (Bhabha, 2002); por ello se entiende que tanto la incomodidad de don Manuel, al sentir que se estaba llevando una conversación forzada para él desde su subjetividad, así como por María Dolores que expresó “...y me di cuenta que al momento de grabar la entrevista era como [...] como romper con ciertas formas de comunicación, o ciertos códigos de comunicación en nuestras propias lenguas”, conjuntaron una fuerza y una práctica que pactó la libertad del hacer (en la realizadora, especialmente) en la creación documental. La realizadora no dispuso deliberadamente, desde un principio, la grabación desde el *contexto*, sino que realizó la producción desde los estándares de las escuelas del audiovisual, pero al darse cuenta de la importancia de construir y narrar desde ese contexto, que le daba sentido a su subjetividad como mujer indígena, realizó en *Tote*, y en sus siguientes trabajos audiovisuales, una forma en donde tomó la realidad del lugar, además de su propia realidad, y las adaptó para hacer un registro más adecuado a su subjetividad y cercano al medio que le rodeaba. María Dolores ejerció una agencia implícita.

Madely no sólo realizó el montaje (o edición) de *No quiero decir adiós*, estuvo también en todo momento al lado de la directora para la producción del documental. La realizadora fungió como productora, fotógrafa, guionista y editora; además de ser parte de la contención como equipo de trabajo, pues organizaba, junto a la directora, trabajos de grupo para que los integrantes de la producción entendieran y se acercaran más al proceder y el objetivo de la historia. El trabajo de acompañamiento que dio Madely a la directora para construir el documental, fue extenuante y fatigoso pues el trabajo en producción implica estar en constante movimiento y diálogo, pues la realizadora tuvo que planear (junto a la dirección) cómo se abordaría el tema del documental, dónde serían las locaciones (los lugares adecuados que son necesarios pues reflejan la parte física-geográfica de la historia) para grabar, cuáles serían los momentos adecuados para poder registrar la historia, y cuáles eran las o los posibles protagonistas del relato. En la fotografía se encargó de algunas partes del registro cuando el encargado de foto no se encontraba disponible. En el guión su participación fue más directa y profunda, pues Madely estuvo en todo el proceso de formación de la narrativa, aún sin ser editados los materiales. Esto es que la documentalista planteó, diseñó y elaboró una narrativa que estuviera cercana a los objetivos del relato, además de estar constantemente reelaborando, narrativamente, las propuestas para poder librar todas las dificultades que se suscitaban en las grabaciones.

En el trabajo de edición su participación fue extender el material registrado, revisarlo, calificarlo²⁹ y montarlo en el programa de edición para establecer una historia coherente. Este proceder del montaje conlleva una meticulosidad e intuición para darle forma a la historia. Es decir, los editores tienen la responsabilidad de colocar en imágenes y secuencias de imágenes la historia, esto es que la importancia de colocar una imagen tras otra dependerá de cómo se narre el documental; un documental puede atrapar a un público receptor con sólo una primera secuencia bien planteada en imágenes. Las imágenes deben ser dispuestas de manera creativa para que el relato pueda contar concreta, adecuada, lógica y estéticamente el objetivo del tema; esta es la tarea que como editora, Madely realizó.

[...] y más bien fue involucrarme en casi todo porque, el ser mi amiga (la realizadora se refiere a que la directora y ella ya tenían una amistad antes de empezar a trabajar

²⁹ Calificar un material significa, ir revisando plano por plano lo registrado para así construir secuencias que aporten narralógicamente a la formación de la historia planteada y así, darles coherencia en la edición.

en el proyecto documental) más bien me ayudó a involucrarme en todo el proceso de la historia. O sea a desarrollar, a planear, a estar, y más a acompañar (E. Madely Trujillo, Diciembre, 2016).

Gracias a la cercanía y amistad que la directora y Madely tenían, incluso antes de la construcción de *No quiero decir adiós*, es que tuvo una mayor participación en diferentes aspectos de todo el desarrollo del film, por parte de ésta última. La amistad política entre mujeres también establece una agencia, ésta puede ser de manera deliberada o no, pues trata de una organización ya establecida que se da entre mujeres que han trabajado juntas, o que se han conocido en espacios de participación como activistas, mujeres que denuncian el hostigamiento patriarcal, o mujeres que se organizan para conocer sus derechos sociales y humanos, para así defenderse y actuar en contra de un sistema en detrimento de ellas. La feminista Edda Gaviola dice que la amistad entre las mujeres debe darse desde un pensamiento en conjunto, un sentir mutuo, y en marcarse en proyectos colaborativos, esto desde un profundo reconocimiento sobre la otra. Este actuar en común es desde "...un análisis crítico y compartido de la realidad y la experiencia histórica como mujeres, capaces de fluir y trascender en el acto que va de lo personal, hasta lo político" (Gaviola, 2015:13). Este es el caso de Madely y la directora del documental, pues ambas ya habían trabajado juntas temas sobre la violencia feminicida, además de compartir pensamientos y prácticas que visibilizan y actúan en contra del hostigamiento que sistemáticamente golpea a mujeres en diferentes espacios sociales, culturales, políticos y religiosos. Esta amistad política entre estas dos mujeres crea una agencia deliberada, pues actúa desde la práctica social que han compartido y experimentado en su lucha, y que además vuelve a reconstruir su caminar de manera más consciente hacia la emancipación: la agencia se renueva y se refuerza. Es decir, la amistad entre mujeres que se posicionan políticamente para construir estrategias para erradicar la violencia hacia las mujeres crean agencia; Madely recreó agencia cuando volvió a participar y compartir trabajo sobre el tema de feminicidio, con la directora de *No quiero decir adiós*.

En el capítulo dos, en el apartado 2.3 había mencionado sobre la importancia del acompañamiento entre mujeres, sobre las alianzas que se dan a través de los encuentros y las posiciones políticas; estas alianzas trabajan en pos de la liberación y emancipación de las mujeres. El trabajo previo de estas alianzas crean agencias que se reafirma en nuevos procederes; en este caso tanto la directora como Madely volvieron a construir, desde la

visibilización de las opresiones que se ejercen hacia las mujeres y desde la denuncia. Retomo uno de los diálogos que apunté en el apartado 2.3 para ejemplificar:

Lo que queríamos era justo eso, poder expresar ese sentimiento tan doloroso, pero no desde [...] sólo el dolor, también desde la rabia, desde el coraje y desde [...] la cuestión de la denuncia [...] que siempre estábamos en este proceso de denunciar (refiriéndose a que ya habían trabajado juntas sobre este tema), de ver cómo se estaba tratando el tema de los feminicidios y el tema de género en general (E. Madely Trujillo; Diciembre 2016).

La agencia como acto performativo constituye la posibilidad de existencia en el hacer y la disposición de *responder* ante un contexto que nos cause conflicto, para poder negociar nuestra situación (Bhabha, 2002). Esta ‘posibilidad de existencia’, de acuerdo al tiempo y a la coyuntura (performatividad), se expresa cuando la realizadora da nuevamente sentido al trabajo que ella ha estado realizando; es decir, desafortunadamente Madely vuelve a hablar sobre una violencia sistémica y patriarcal, quien nuevamente coloca y apunta a las mujeres como las principales víctimas. Pero, ¿por qué llamar *agencia* o una posibilidad de existencia, que pueda generar la realizadora en su documental?, si estamos hablando nuevamente, de un asesinato; pues porque Madely da nuevamente fuerza a la *denuncia* como deber de ejercer legítimamente nuestro derecho a la defensa frente a un sistema que nuevamente actúa con violencia hacia el cuerpo, las emociones y la mente de las mujeres. La creadora ejerce agencia es decir, la intención o la acción deliberada que actúa para resaltar y denunciar los hechos violentos de un sistema, y garantizar que se visibilice y se fortalezcan los derechos humanos como individuos y como mujeres que habitamos en un mundo hecho para y desde el pensamiento masculino. La agencia deliberada que hace Madely al denunciar todo el proceso injusto de la “justicia” que se hace en México, que es relatado en *No quiero decir adiós*, significa la promoción y divulgación de la relación que hay ante este hecho, y la vida personal tanto de la realizadora, como de las protagonistas del documental, es decir crea una agencia personal y colectiva. Esto significaría preguntarnos ¿qué tiene que ver la producción del documental *No quiero decir adiós*, con la agencia que crea Madely? Si la agencia es, de acuerdo a Ana Esther Ceceña, un móvil de lucha, es decir que los sujetos a través de su aprendizaje, adquieren y reafirman su proceder o posición política, esto es un factor para su propia emancipación, es entonces, que el producto de su propia condición de ‘ser y de existir’ son ellos mismo, y esto es la agencia (Ceceña, 2008). Madely crea agencia, ya que como realizadora representa la

violación, no sólo de los derechos de las mujeres representadas en el documental, sino sus propios derechos como mujer y el de sus compañeras de producción.

Camino Perdido es el cortometraje de Elena Martínez, quien realizó el guión, lo produjo, hizo la fotografía además de actuar en el mismo. Es decir, Elena estuvo en todo en cuanto a la producción del corto. Al ser una mujer migrante afrocubana, que se encontraba junto a su hijo en una situación de inmigración en un país donde no se hablaba su idioma, además de ser una mujer negra, le hizo reconocer más a piel las situaciones que viven las mujeres negras que migran hacia países donde la población, en su mayoría, es blanca. Esto fue lo que la realizadora reconoció al escribir el guión del corto. *Camino Perdido* es la historia de los procesos de migración, discriminación y racismo que experimentan una mujer y un joven afrocubanos, y una mujer africana. La realizadora también se encargó de la fotografía, pues como fotógrafa expuso desde el sentido de su 'observar' y su experiencia las cosas que a ella le parecían relevantes para asistir la historia del cortometraje. José Enrique Ema López dice que un acto que crea agencia más que referirse a un sujeto con una posibilidad de hacer o actuar, se refiere a un proceso relacional entre el individuo (o grupo) y el acto que irrumpe (2004); esto es que el sujeto/a exprese ese hacer o actuar de acuerdo a las circunstancias de su momento. Elena toma como herramienta de visibilización las experiencias de discriminación que se ejercen en ella misma, por ser migrante y mujer negra; así también toma las herramientas audiovisuales a su alcance y tiene la iniciativa de crear un cortometraje que evidencie y cuestione las situaciones de los inmigrantes negros en países europeos; es ahí donde Elena crea una agencia deliberada.

Crear agencia no significa únicamente hablar o cuestionar el problema y actuar sobre ello, es también entender paulatinamente por qué sucede tal situación; al entender el proceso que irrumpe (el problema) es, al mismo tiempo, irrumpir en sucesos de negociación de nuestro existir en el mundo. Esto es el negociar nuestra existencia con algo que ejerce fricción contra la misma, se utilizan esas mismas herramientas de fricción que perjudican la existencia, justamente para seguir existiendo. Eso significa la negociación, y es así que se crea la agencia. Elena pasó por momentos en donde ella se sintió discriminada por su condición de migrante y mujer negra; pero en lugar de tomar eso como un acto que detuviera su hacer o su desarrollo como persona migrante, la impulsó para continuar visibilizándose, es decir hizo una relación

de negociación entre su condición de inmigrante, y como sujeta-agente en ese proceso: creó agencia.

Yo creo que cada quien tuvo su propia experiencia, aunque tuvimos un trabajo de realización en conjunto; pero para mí lo que sí salió, que es hasta la actualidad, fue [...] creer mucho más en mí, en lo que soy capaz de hacer realmente. Sobre todo cuando la escuela era en alemán y yo no sabía nada, y decidí que iba hacer la escuela de todas maneras ¿no? Yo era la única en clase que a veces no entendía nada, pero incluso así escribí un guión en alemán; con muchas faltas, pero le dediqué, quizás, más horas de lo que otros estuvieron que hacerlo, por una cuestión de idioma (E. Elena Martínez; Diciembre 2016).

Aquí Elena realizó dos agencias, por una parte tomó las herramientas de la producción: cámara, aparatos de audio, guión, aparatos de iluminación, etc.; y aprendió a utilizarlos desde un idioma o códigos de lenguaje que no eran entendibles para ella, además de tener que comunicarse en ese mismo código de lenguaje con sus compañeros de clase. Esa fue la primera forma de agencia que desarrolló. La segunda forma fue, cuando se dispuso a hablar sobre la situación que en ese momento experimentaba, es decir: su posición de mujer negra inmigrante. Retomando a Ana Esther Ceceña, la investigadora explica que la agencia actúa en los sujetos como una forma del ‘actuar’ con el objetivo de emanciparse (2008); esto es que las personas desarrollan o expresan la agencia en circunstancias que apremian, pero que extraen de esas situaciones negativas o de fricción lo que necesitan para liberarse. Esta creación de agencia puede ser o no deliberada, es decir puede darse de manera consciente o inconsciente.

Bueno dentro del material estábamos un chica africana y... bueno mi hijo y yo somos cubanos, ¡ah! los tres habíamos migrado a Europa ¿no? Teníamos como muchas experiencias similares, de cuando llegamos, cómo nos sentimos y... a mí se me ocurrió escribir, incluso, la historia [...] Tenía muchas lagunas, era mi primer trabajo; pero sí que quería enfocarlo mucho a esta parte de... de cómo nos sentimos las personas negras cuando llegamos a países como Suiza, que en su mayoría son personas blancas ¿no?; la discriminación, cómo te sientes, los dolores que sientes... Todas esas cosas intenté desde la música principalmente, y las imágenes quise mostrarlo (E. Elena Martínez; Diciembre 2016).

Las dificultades y las representaciones que exponemos en un lenguaje audiovisual están determinadas a partir de un contexto que nos cuestiona y nos apremia, y que en principio es hostil en diferentes aspectos de la vida. Ese contexto hace que renovemos y afrontemos las formas de *estar* y de *ser* en nuestra vida; esas nuevas formas de *estar* y de *ser* crean en nosotras agencias. Para Elena el ser inmigrante le dio nuevos desafíos para desarrollar su propia

agencia. La realizadora dio cuenta de la situación en la que atravesaban una de sus compañeras de clase que venía de África, su hijo y ella al llegar a vivir a Suiza. Esto es que Elena, al hacerse consciente de su situación, nombra o da presencia a lo que experimentan su hijo, su amiga y ella y lo coloca en un relato audiovisual. Este nombrar, o darse cuenta, desde un principio se hizo consciente, pues las experiencias de vida de cada uno se fueron dando de esa manera al llegar al país europeo. Como ya había mencionado antes, la agencia, entonces, responde a esa forma performativa del actuar, que teje herramientas para solucionar algo que se encuentra fuera de nuestras manos, y que muchas veces no entendemos pero que actuamos ante ello de acuerdo a nuestras circunstancias de vida; es decir que es aquello que podemos tomar como herramientas de apoyo en cierto tiempo y en cierta situación. Esta forma de agencia es lo que Judith Butler (Citada por Duque, 2010) nombra como *performatividad del sujeto*; esto es cuando una persona enfrenta una situación complicada y la encarna, es decir la subjetiviza desde su experiencia, al subjetivarla la representa en algo que en este caso sería: un audiovisual. La investigadora explica también, que el resultado de ese proceso de subjetivación, cuando se interpreta y se asume una posición ante el mundo que da cuenta de nuevas herramientas para la libertad, es el sujeto o sujeta misma que ha adquirido agencia (Butler citada por Duque, 2010). Entonces, cuando Elena asumió su posición de migrante y la expresó en un cortometraje, utilizando las herramientas a su alcance, creó una agencia performativa.

Amelia fue directora, fotógrafa y productora del documental *Noosfera* (El universo de los sueños). También se encargó en buena parte de la edición, pues estuvo en constante diálogo con el editor del documental. *Noosfera* es un documental, que para su realización y conclusión pasaron cuatro años, ya que parte del proceso de la realización fue poder encontrar las herramientas para producirlo. La realizadora no contaba con el equipo adecuado para poder producir el documental, así que poco a poco, y mediante préstamos de herramientas técnicas y cursos teóricos, que pudo adquirir al ganar becas de estudios sobre el audiovisual, *Noosfera* se pudo concluir.

Al principio igual, bueno, se me complicó mucho pero a la vez es como... para un trabajo para la universidad [...] Más que nada, pues empecé a grabar yo sola [...] sonido y... Me costó mucho entender y trabajar yo sola. Los momentos libres que tenía salía, prestaba cámara; por que no tenía equipo también... empezaba a grabar.

Con los de Pronatura... presté servicio (refiriéndose a que hizo su servicio social en tal institución) ahí y me prestaban la cámara, y salía a grabar con la cámara de Pronatura (T. Amelia Hernández; Diciembre 2016).

La agencia que ejerce Amelia es deliberada, pues al estar dispuesta a producir el documental y no contar con las herramientas técnicas, realiza un actuar para resolver ese problema. La realizadora busca a través de sus medios, cómo resolver esa situación. Al haber hecho su servicio social en Pronatura Chiapas, solicita a la institución, como parte de su proyecto de servicio social, algunas de las herramientas técnicas, y es así que comienza a rodar *Noosfera*. Tiempo después, al ser ganadora de una beca para poder asistir a talleres para la enseñanza de las herramientas audiovisuales, ahí también pide ayuda en cuanto a lo técnico; mientras tanto, poco a poco juntaba recursos para adquirir su propio material técnico.

La forma en como Giddens describe la agencia refiera a una forma de actuar del sujeto o sujeta sobre las cosas que enfrenta en ciertas circunstancias, es decir la capacidad de hacer en un momento determinado (Giddens, 1986:9 en Ema López, 2004:15). Esto es que Amelia, al enfrentar las dificultades técnicas, es decir no contar con ninguna cámara, herramienta de audio ni equipo de ningún tipo, busca la manera más cercana y posible para comenzar su proyecto, y es así como al estar en contacto con instituciones que sí cuentan con esas herramientas técnicas, Amelia comienza el rodaje de su documental. Esta agencia deliberada, es también cuando la persona busca los recursos a su alcance para poder resolver el problema que le apremia en tal situación o momento. Las agencias deliberadas no surgen solamente de una forma de ser positiva al aire, es saber qué recursos y herramientas se encuentran a nuestro alrededor para poder aprovecharlos. Estas agencias deliberadas también son un llamado a la búsqueda de nuestra propia construcción ante los sucesos que nos limitan no sólo como profesionistas, sino además son la respuesta a cómo construimos nuestras formas de liberación personales y subjetivas, ante un sistema que está diseñado para orillarnos a amarrarnos las manos y quedarnos sólo con la intención de *hacer*. Son la agencia deliberada y no deliberada las que actúan ante tales situaciones para buscar las posibilidades y recurrir a ellas para así poder lograr resolver las circunstancias complicadas en ciertos momentos.

En *Koltavanej* hice parte de la fotografía pues estuve en todo el rodaje, también participé completamente en la producción, ya que estuve acompañando a la directora en cada uno de los momentos que se necesitaban para producir el documental. Mi función principal, en este trabajo audiovisual, fue la edición. Esta faceta corresponde a la construcción de la historia montando en secuencias y escenas de imágenes lo que corresponderá a la narrativa del proyecto. El montaje o edición, es la mirada que más toma lugar, o se posiciona ante la historia, esto es que es ahí donde el pensamiento de quienes trabajaron en el documental está completamente plasmado. El montaje da cuenta de cómo se ve la historia, y cómo (o desde dónde) ha sido contada; es decir, posiciona a las o los realizadores a argumentar desde sus experiencias y puntos de vista lo que narran. *Koltavanej* nos permitió a la directora Concepción Suárez y a mí crear agencia; ya que manifestamos, de acuerdo a nuestros intereses y puntos de vista, lo que significa liberarse desde el encierro. Lo que literalmente significa *Koltavanej* es: liberación, desamarrar. Es la historia de una mujer que realizó una agencia, en principio no deliberada, pero que fue paulatinamente construida y que finalmente se volvió una agencia consciente.

La agencia que tuve en este trabajo documental se dio en dos formas: la primera fue una agencia deliberada, esto fue cuando la directora me platicó sobre el caso de Rosa; al conocerla lo primero que me sucedió fue cuestionar mis propios encierros, más en el sentido subjetivo pues físicamente estaba libre.

Para mí el hecho de estar constantemente yéndola a ver (refiriéndome a las vistas que hice a Rosa cuando estaba en la cárcel), sí me generó como... como pues muchos cuestionamientos ¿no?; de ¿por qué estaba ahí? y... ¿cómo era la situación? Porque además era la única mujer... que estaba con la organización de los presos injustos, los presos políticos de la voz del Amate.

En principio yo no conocía la historia de Rosa... fue más por el acercamiento con Coni (Concepción Suárez)... ella me invitó a participar como editora. Pero después ya que fui conociendo a Rosa, y conociendo de qué se trataba su historia... No solamente el ¿por qué estaba en la cárcel? Sino ¿cómo la habían metido?, y lo que había sucedido dentro (refiriéndome a la cárcel: la tortura y la violación a sus derechos humanos) (T. María Camaras; Diciembre 2016).

Esta forma de liberación o agencia me hizo desarrollar autocuestionamientos sobre las construcciones que tenemos las mujeres de la libertad, y de su significado, especialmente cuando una se enfrenta a un proceso el cual tienes que defender esa libertad. Un significado

personal de ¿cómo –estando construidas desde un sistema que oprime y trabaja con la fórmula de la “libertad” capitalista, que es el “consumir te hace libre” o “el ser tal persona (importante o especial) te libera”- afecta esa “libertad” construida desde este sistema, para construir una verdadera realización? O ¿cuál es el significado de la libertad en sí?, es decir ¿qué es lo que realmente nos ata y que nos libera? El autocuestionamiento también es parte de la construcción de la agencia. Así también el preguntarme cómo la “justicia” mexicana ejerce una forma punitiva especial contra las mujeres, es una forma de crear agencia; el hecho de utilizar el cuerpo de las mujeres como receptor para ejercer todo el sistema de poder patriarcal: señalar que es en el cuerpo de las mujeres que se comenten los actos más violentos de este sistema, para dar prueba y mensaje contundentes de tal poder. Por qué lo anterior, pues porque Rosa no sólo fue torturada, sino además se ejerció la violencia sexual sobre ella, es decir: la tortura sexual para garantizar el sometimiento de la mujer y de todo lo feminizado, que es uno de los fines del patriarcado.

Amartya Sen (2000) dice que la agencia es un conducto, y al mismo tiempo una forma de actuar y ser que permite a las mujeres liberarse; es la parte esencial de su liberación, pues permite la erradicación de todas las iniquidades que reducen su bienestar. La agencia consciente o deliberada propicia desde el mismo *ser* la subversión contra las fricciones que infligen en un momento determinado, que es justamente esa parte esencial que nos hace cuestionarnos, nos inquieta y previene diciéndonos que lo que nos sucede no tendría razón de ser; es decir, trastoca en un espacio geográfico, físico, simbólico y psicológico lo que para nosotros podría representar la estabilidad; cuando esto sucede la agencia actúa como formador de preguntas sobre lo que nos pasa, y así también como prácticas que negocian nuestra existencia en un estado de fricción o amenaza a nuestro *ser*. Es por lo anterior que cuando conocí la historia de Rosa cuestioné mi perspectiva de libertad y de encierro, y así cree agencia.

La segunda forma de agencia que desarrollé fue en el hacer presente a la persona que narra la historia, no como personaje, sino como actora de una realidad que toca profundamente a muchas mujeres que han sido sometidas por un sistema machista y patriarcal, por el hecho de no saber defenderse, y no tener los conocimientos, las relaciones y las herramientas adecuadas para poder luchar por su libertad. El caso de Rosa, en un principio fue así, ella no sabía cómo

defenderse, pero al incorporarse al trabajo y acompañamiento de los Solidarios de la Voz de Amante comienza su lucha, y es así que se hace consciente de ella misma y de su situación.

Porque ella antes de estar dentro de la organización (refiriéndome a cuando Rosa aún no se integraba a los Solidarios de la Voz del Amate), pues ella no sabía nada. Dentro de la cárcel se fue construyendo... Supo del profesor Patishtán³⁰, fue como conociendo mucho el movimiento, pues ahí se empezó a organizar con los compañeros que estaban en el área varonil (I. María Cameras; Diciembre 2016).

Eso es lo que narra *Koltavanej*: una mujer desamarrándose, liberándose desde el encierro de la cárcel. Pero entonces ¿cómo tuve agencia en todo esto? La edición, como ya he mencionado antes, es uno de los pasos de la posproducción en donde la historia se subjetiviza por completo, esto es que la narrativa toma posición o es parcial a los intereses de quien la produce. En un principio de la historia del documental yo, como editora, no estaba colocando la voz de Rosa, estaba contando la historia a través de otras voces, y esto no era lo que realmente queríamos la directora y yo. Nos preguntamos ¿qué tanto Rosa estaba hablando sobre su propia situación?, y nos percatamos, al mostrar el primer corte³¹ a los maestros quienes revisarían nuestro trabajo, que ella no tenía voz sino que habían varias personas hablando sobre ella, pero que su voz no estaba presente. Más tarde acordamos colocar la voz de Rosa como agente principal; deseábamos que ella relatara sus propias circunstancias. Lo anterior también hizo que se creara agencia en Rosa, pues al representar su propia voz la protagonista denunció y visibilizó doblemente el atropello social y personal que se estaba haciendo contra ella. Rosa no sólo expresó con su propia voz la arbitrariedad y la tortura con que se le había detenido, sino además, al estar sujeta comprobó estando en el encierro, que podía liberarse, y relata su propia historia de cómo se desamarra y se vuelve una agente activa de concientización dentro de la cárcel es decir, se politiza.

Entonces, ¿qué agencia se crea cuando hacemos presente a las personas que están representadas en nuestro audiovisual?, es decir, no sólo ‘creamos o representamos un personaje’ sino es el hecho de encontrar relación y sentido entre ese ser que representamos (y su historia) y nuestra propia experiencia de vida, esto significa hacer presente a la persona representada. Por tanto da entendimiento a nuestra propia construcción como seres

³⁰ Revisar: <https://aristeguinoticias.com/tag/alberto-patishan/>

³¹ Un corte, en el lenguaje audiovisual, significa una primera propuesta narrativa en secuencias de imágenes para contar la historia; pueden existir varios cortes antes del producto final que se mostrará al público.

subjetivos, además de cuestionar a la misma; es así que se crean agencias deliberadas y no deliberadas paulatinamente.

CAPÍTULO IV. VALORACIÓN CRÍTICA DE LA METODOLOGÍA FEMINISTA EN LA REALIZACIÓN DOCUMENTAL

En este capítulo hago una valoración crítica sobre si se logró o no la propuesta metodológica feminista para la elaboración de documental, desde el análisis de los encuentros y talleres finales con las realizadoras. Clasifiqué este análisis en dos partes, la primera fase trata sobre cómo y por qué propuse la metodología feminista en la realización documental, y cuáles eran mis expectativas al construirla colectivamente. La segunda fase consiste en el análisis de la valoración crítica, es decir, si se realizó o no la metodología feminista. Creo importante aclarar que la propuesta metodológica se dio en el marco de la maestría, es decir que los tiempos no eran muy óptimos y que se dependía mucho de las situaciones personales de cada una de las participantes, pues no siempre la asistencia fue lograda. Por qué es importante aclararlo, pues porque estamos ante contextos en donde las realizadoras, en principio no se pueden dedicar al cien por ciento al trabajo audiovisual, pues tienen muchos otros aspectos de la vida que deben atender: su trabajo para su sustento, participación como activistas, y en dos compañeras realizadoras el ser madres. He optado por enfocarme en cuáles eran mis expectativas y qué sucedió en esta realidad concreta, ya que este análisis me ayudará a mostrar cómo los pensamientos, discursos, prácticas, experiencias y realidades permitieron o no un consenso para la elaboración de la propuesta metodológica.

Las expectativas y los consensos muestran dos realidades separadas, las cuales son representadas desde los pensamientos y sentimientos que hemos ido encarnando a lo largo de la historia personal de cada una de nosotras como realizadoras, pero que dan tela para analizar cuáles son las deformaciones o creaciones que hemos hecho de la propuesta metodológica. Lo anterior es para dar significado al proceso, y para entender si se logró o no la metodología feminista en la realización documental.

Como he señalado anteriormente, puesto que las relaciones de poder se dan entre los géneros sexualizados e institucionalizados -esto es que las violencias ejercidas no sólo se dan de los

hombres hacia las mujeres, sino además esas violencias son institucionalizadas, es decir se siguen dando desde un sistema jerárquico en todas las dependencias públicas y una gran mayoría privadas-, estos establecen una gama de divergencias que se politizan entre la lucha por nuestra autonomía como mujeres y un sistema hipócrita y opresor. Estas gamas muestran mucho del resultado de nuestras propias subjetividades en la propuesta metodológica, que encarna nuestra propia realidad y al mismo tiempo lo cuestiona. Entonces, en esta propuesta metodológica, su desarrollo y su definición están delimitados justamente por lo que Alison Symington (2004) nombra como interseccionalidad; que da cuenta de estas desventajas y discriminaciones que sufrimos las mujeres por la construcción social e ideológica de un sistema hecho a partir del pensamiento masculino. Y es así como estas discriminaciones y desventajas que nombra la categoría interseccional, que me ayudó a analizar, en principio, el cómo y el porqué de la situación de opresión que vivimos las mujeres desde diferentes aspectos sociales; dan cuenta de que no contamos con los mismos recursos capitales, relacionales y autónomos para poder conseguir las herramientas adecuadas para elaborar nuestro trabajo como realizadoras; además de sumar a ello la gran diferenciación en cuanto a la responsabilidad maternal, pues los padres no asumen, en principio, una paternidad comprometida.

Además de todo lo anterior, la violencia institucionalizada toma con mayor dureza la representatividad de las mujeres, pues al negar su existencia las invisibiliza, las hace menos, las representa a través de una voz masculina, las controla física y psicológicamente, las vuelve dependientes y les deja toda la responsabilidad sobre los hijos.

4.1 La propuesta metodológica y las expectativas

Para ejemplificar qué fue lo que me impulsó a proponer una metodología en la realización documental, quisiera narrar, en principio, uno de los encuentros que tuve con la documentalista María Dolores Arias, durante mi trabajo de campo:

4.1.1 El encuentro con Dolores

Me entrevisté con María Dolores para que pudiera responderme algunas preguntas sobre el segundo taller, pues ella no pudo asistir a tal encuentro. Terminando la entrevista María me expresó que lo primero que se ve de un hombre es su patriarcado. La cuestioné sobre esa

afirmación para que me explicara un poco. La cuestión es que María Dolores y yo estábamos justo hablando de los hombres machistas y su manera de pensar. Ella me decía que su ex esposo no quiere pasarle pensión porque como la segunda hija que tiene no es de él, piensa que con cinco mil pesos la está manteniendo a ella también, y que además le ha dicho que con ese dinero viven muy bien las dos niñas y ella. Por otra parte, el ex esposo, no quiere firmarle una carta de autorización para que su hija mayor pueda salir al extranjero, pues –expresa la realizadora- que con ello ejerce un cierto poder sobre ella, ya que la mantiene sujeta de alguna manera, encontrando así el último recurso para poder tratar de violentarla y controlarla. La sujeción que ejerce el ex esposo de María Dolores sobre ella habla sobre cómo una “moral” naturalizada en los hombres debe de poner “orden” a las mujeres quienes desean salirse de tal *moral*. Esto es que el ex esposo de María Dolores no sólo expresa que como hombre está manteniendo a las mujeres, sino que no es el trabajo de él mantener a *todas* pues sólo una de ellas “le pertenece”. Puesto que es su condición de hombre mantener a su hija, es también condición disponer de su vida, por eso no sólo la mantiene sino que decide sobre lo que debe hacer y esto implica darle libertad o no. La “moral” que en sí es una *doble moral* según Castañeda Salgado (2014) hace efecto en un pensamiento patriarcal, y justifica el *hacer o ejercer* condiciones hacia las mujeres pues, está vinculado con una relación de poder que se les otorga a los hombres por el simple hecho de serlo. María Dolores en *Tote* expresa la búsqueda del ideal en cuanto a una relación de amor y de respeto que es urgente y necesario que se establezcan entre los hombres y las mujeres.

También me dijo que cuando le estaba contando a su hermano sobre la problemática que tenía con su ex pareja (porque no quería pasarle pensión alimentaria a su hija), su hermano le dijo: ¡Híjole cuánto tendré que pagar yo por la pensión! Este comentario de su hermano hizo que María Dolores se enojara con él, porque ella se preguntaba ¿por qué los hombres piensan en eso? en saber cuánto tendrían que pagar, en lugar de ponerse a pensar cómo ayudar a sus hijos económica y emocionalmente. Para ella el proceso de separación en una relación con hijos era un tema delicado. María Dolores me explicó que el hecho de poder llegar a un acuerdo como personas adultas entre las parejas que estaban en proceso de separación, y que tuvieron hijos en común, sin tener que llegar a un proceso legal, era mucho pedirles a los hombres machos de este país. En lo anterior la realizadora expresa cómo, como mujeres, nos afecta un contexto histórico-social que está constituido por relaciones que establecen diferencias entre géneros

sexualizados (De Lauretis, 1989). La propuesta de *Tote* no sólo es la búsqueda incesante de las relaciones de amor ideales que se pueden dar entre las personas, es también la construcción de nuevas formas de amor en las cosmovisiones (Gingrich & Mader en Zuckerhut, 2007) que parecen prácticas ya establecidas inmovibles en las relaciones personales.

La realizadora decía que ¡claro!, como la mayoría de los hombres no les importa tomar la responsabilidad como padres, dejan a la madre con toda la responsabilidad de los hijos. María Dolores me comentó que ¿por qué en principio la patria potestad de *faull*, era para las madres?, como si los padres no tuvieran que obtener también esa obligación; y que era importante que se reformara esa ley. Me explicó que los hombres piensan que cumplen su obligación de padres dando cinco mil pesos de pensión alimentaria, cuando una verdadera responsabilidad no consiste en ello solamente. María Dolores me decía que la mayoría de los hombres que daban pensión no sabían cuánto costaba un par de zapatos, si los hijos tienen que dar cooperación en la escuela, cuánto cuesta un desayuno, cuánto tienen que gastar los niños para ir a la escuela u otros gastos fuera de ella. “Los machos sólo se concentran en cuánto dinero *van a perder*—expresó María- por ser responsables de haber dado el espermatozoide, no por ser padres realmente; por supuesto no quieren ir a la cárcel por no pagar la pensión alimentaria” (E. María Dolores, Diciembre 2016).

El significado de esta experiencia vivida por María Dolores habla sobre cuáles han sido los mecanismos patriarcales no sólo para sujetar a las mujeres, sino además de qué manera ese sistema deja con toda la responsabilidad a las mujeres de criar a los hijos, como si la forma de crianza sólo fuera la económica. Joan Scott (1992) habla de la *experiencia* esto es, hacer un examen sobre cuáles son los procesos de nuestra construcción de conocimiento y de nuestro *ser* como mujeres sexuadas. Cuando la realizadora hace un análisis sobre su proceso de ser mujer y lo confronta, expresa cómo su experiencia edifica un primer paso para las representaciones, es decir que representa algo de aquello vivido que ha sido analizado. Las experiencias de María Dolores crean representaciones, y es ahí donde la realizadora expresa la idea de la búsqueda de la forma de dar amor en *Tote*.

Cuento esta historia del encuentro que tuve con una de mis participantes de esta investigación porque creo que es importante mencionar que el objetivo de esta tesis es la creación de la propuesta metodológica para la realización audiovisual desde una perspectiva feminista. Esto

significaría que todos estos aspectos de la vida de las realizadoras, de nuestras vidas y nuestro hacer construyen y reformulan *aquello* que vamos a representar. Lo que nos neutraliza o lo que nos mueve son en sí las vivencias que han marcado en nosotras las pautas para recrear y nutrir una experiencia que será plasmada audiovisualmente. Lo anterior significa comprender en el sentido profundo, sobre y desde la experiencia del ser mujer, para así tener la consciencia suficiente de lo que uno va a representar.

La propuesta metodológica en la realización documental forma parte de mi caminar (experiencias) y mi proyecto de vida; ya que como mujer he sido testiga a cuerpo, voz y emociones sobre lo que este sistema hecho y dictaminado para y desde lo masculino, y que es, además, sustentado por un sistema capitalista que ha hecho presas, víctimas y oprimidas a las mujeres. Ese cúmulo de experiencias desde que tengo memoria, y desde el proceso histórico de la situación de las mujeres en este país, que afecta a mi propia historia, me han permitido ir encarnando ideas y experiencias para lo que hoy quiero exponer como una metodología feminista en la realización documental.

4.1.2 Metodología Feminista en la Realización Documental

Esta propuesta metodológica feminista tiene que ver con el hecho de pensar, justamente, en lo que María Dolores me relató líneas atrás, es decir, los actos que tienen que enfrentar y constituyen la vida diaria de las mujeres. “Parecen” situaciones “irrelevantes” que dan cuenta de lo complicado que puede ser el hecho de *estar* en algo por completo (dedicarse al audiovisual al cien por ciento); esto es que cada situación que afecta nuestra realidad y condición de mujer, nos interpela y al mismo tiempo nos envuelve en un mecanismo que podemos tomar como indecisión o sometimiento, pero así también pueden ser oportunidades para transformar. Me gustaría aclarar que lo anterior no lo quiero dejar como un mero pensamiento “positivo”, desde un decir fantasioso y banal; es más bien hablando desde un posicionamiento político en diferentes sentidos.

La metodología feminista en la realización documental pretende desarrollar mecanismos y prácticas que aporten a las mujeres tres cosas principales: 1) El hacerse consciente de sus propias opresiones, desde su relación consigo mismas, con su familia, con la sociedad que les

rodea y a partir de un sistema construido desde constitución sexo-genérica, androcéntrica y capitalista. 2) Transformar los pensamientos, relaciones, prácticas, construcción y representaciones que afecten y opriman nuestro ser mujer en el mundo, esto es deconstruir un sistema ideológico, persuasivo y que ha sido naturalizado y normalizado para oprimir y subordinar todo lo femenino. 3) Las herramientas audiovisuales, no sólo para los conocimientos técnicos de lo que se requiere para el manejo y uso de la cámara, aparatos de audio y de iluminación y teoría visual, esto es tipo de tomas, tipo de movimientos de cámara, estética de la imagen; no, es también para la apropiación de esas herramientas de modo consciente, que es el saber y el darse cuenta de lo que implica el buen manejo de un discurso audiovisual. Esto puede aportar a la no reproducción de esquemas que han encarcelado, objetivado, subordinado y violentado a las mujeres históricamente. Lo anterior es para construir nuevas narrativas y representaciones audiovisuales desde una filosofía y posicionamiento feminista, que aporte a la emancipación de las mujeres desde sus particularidades, contextos y diversidad de experiencias y de vida.

La categoría interseccional de Alison Symington (2004), y el conocimiento situado de Donna Haraway (1995) proveen de sentido a la metodología feminista. La primera categoría es porque, con el hacernos conscientes a las mujeres de nuestras propias opresiones, nos revelamos las variadas gamas de sumisiones que enfrentamos. Lo que la categoría interseccional nos dice es que, no sólo es una amenaza el ser mujer en este sistema patriarcal, además tenemos que cumplir con estereotipos de raza, es decir, el racismo y la discriminación son otros mecanismo de opresión y subordinación que vivimos las mujeres. El racismo está fundado por un sistema jerárquico que emula estereotipos de una vida de un ser (hombre) blanco, rico, heterosexual y poderoso; si este estereotipo no es alcanzado o no se “desea alcanzar”, el racismo en su actuar discriminatorio enfatiza, con todas sus posibilidades, un desprecio, odio y violencia contra aquellas que no trabajan (y mueren) por ser tal cual: un “hombre” blanco, heterosexual, rico y poderoso. La *clase* también es una categoría que violenta nuestro ser mujer es decir, otra intersección que atraviesa nuestros cuerpos, emociones y vidas. Las mujeres somos *clasificadas* en: marginales (extrema pobreza), pobres, clase media, ricas y millonarias; es así que el clasismo también entabla una estrategia de poder sobre los cuerpos de las mujeres, o los cuerpos feminizados; este poder sujeta y moldea a las mujeres para el consumo inconsciente y abusivo; esto es el consumir por el mero hecho de sentir placer en el

consumir. Entonces tenemos que el trabajo analítico y consciente de la metodología feminista que esclarece la lucha contra el racismo, el clasismo y la clasificación sexo-genérica forma parte de esta misma propuesta. De principio quiero retomar también, en la exposición de esta metodología feminista, una de sus raíces importantes que es la Metodología de Educación Popular Feminista (MEPF); es de aquí que tomo parte de las estrategias que buscan la importancia de darnos cuenta o ser conscientes de nuestro andar: cuestionar esas prácticas que nos oprimen a las mujeres, volver a ellas para teorizarlas y así transformarlas (MEPF, 2010). En la propuesta metodológica en la realización de documental, es fundamental cuestionar nuestro proceder como documentalistas y transformarlo.

Lo anterior es importante para dar paso a la segunda categoría: el conocimiento situado. Pues ya nos aporta, y nos dice la Metodología de Educación Popular Feminista sobre partir de nuestras propias prácticas; para hacer el análisis de esas prácticas es importante plantearnos nuestro propio escenario, esto es que nos situemos (Haraway, 1995), es tener una mirada parcial, subjetiva sobre nuestras construcciones y a partir de ello podemos encontrar que nuestra historia, aunque muy ligada a la de nuestra vecina, es nuestra. Que tenemos en nuestro tiempo y coyuntura social e histórica cimientos que han hecho de nosotras lo que somos, pero la importancia radica que esos cimientos son absolutamente moldeables y deconstruibles, para ello es sumamente significativo nombrarnos y nombrar dónde estamos, esto es situarnos a nosotras mismas.

Con todo lo anterior he construido lo que entiendo como una propuesta metodológica desde una perspectiva feminista en la creación del cine documental; aunado a ello, considerando que esta forma metodológica requiere correspondencia con el autocuestionamiento de quien sea lo practique, es por tal razón que el audiovisual de intervención feminista es parte de esta propuesta metodología feminista. Partiendo desde este mismo posicionamiento, lo audiovisual se convierte en un modo del *hacer* cine documental para analizar y para corroborar estas producciones, es decir (ya antes mencionado en otros apartados) cómo se trabaja el modo de representación de las mujeres, y de qué manera se crean o no agencias tanto en las realizadoras como en sus propios temas. Lo importante es, no sólo para quienes toman en la práctica el método, es también sobre la misma producción para transformar y deconstruir un lenguaje sexista y patriarcal. La construcción de material audiovisual depende no sólo de una práctica de producción, sino una profunda conciencia sobre el *hacer representativo*.

La importancia de esta metodología, ya que la manera de relacionarnos como mujeres vacila entre nuestro conocimiento acerca de nosotras mismas, el lugar en donde nos desarrollamos, lo que la sociedad ha construido de nosotras y lo que tomamos del exterior para construirnos, tiene que ver con la relación entre todo esto y lo que representamos, esto no es para victimizarnos o revictimizarnos, ya que sabemos que vivimos en un sistema opresor; no, esto no es así, la idea es formar alianzas de mujeres, y de mujeres feministas que asistan a la transformación audiovisual de los discursos a partir de un sentimiento profundo de su propia rebeldía. Que esta rebeldía sea el factor para permitir el significar una historia a través de las representaciones; significar en el sentido de nuestra existencia, no a partir del mundo masculino que nos ha querido dar razón de ser desde su perspectiva toda la vida, sino el sentido más profundo: hablar con nuestra propia voz en donde sea que estamos paradas, sin representaciones masculinas y sin deseos de ser una mujer para lo masculino.

La ausencia de información sobre la importancia del colectivo en una producción, los roles jerárquicos sobre la creación documental y el abuso en las expresiones sexistas enarbolan la tremenda situación que se experimenta en la creación del cine documental. Se da por sentado que las cuotas de género en un desarrollo creativo (el audiovisual), visibilizan la “unión y perspectiva de la mujer”; simplificando esto, es justamente eso: una *cuota de género*, que es lo mismo que una nueva sujeción para esconder, nuevamente, políticas machistas en las producciones. La jerarquización de los roles de producción sólo reproducen más estereotipos del macho alfa que todo lo sabe y todo lo puede (ya sea una mujer o un hombre quien esté “a la cabeza”). Una de las cosas que la metodología feminista en las producciones audiovisuales practica, es romper con este tipo de jerarquías, pues las relaciones horizontales pueden propiciar, justamente los acuerdos para dar entendimiento de la importancia de cada papel en la producción. Clasificar o encasillar nuestra propia participación en un rodaje, hace que nos coloquemos como subordinados hacia alguien “superior” que nosotras. La jerarquización es producto de roles creados por empresas cinematográficas y de teorías audiovisuales creadas desde ahí, para colocar a los individuos en sistemas de rango para su movilidad. A qué me refiero, que si en una producción no existieran jerarquías, no habría alguien como “el mandamás”. La cuestión de la movilidad tiene que ver que en la industria de lo audiovisual la contratación y el despido son rápidos; esto es cuando a alguien no les funciona -es decir no cumple con las expectativas de explotación, que quiero decir con ello, que no se deja explotar

adecuadamente porque no cumple con los horarios y tiempos que van más allá de las ocho horas, no se deja subordinar, no atiende a todas las indicaciones esclavista de una producción rápida- se le despide y aparece alguien nuevo para ser explotado.

La producción en colectivo, no pretende solamente valorar el trabajo de cada persona que participa en una producción, es además un encuentro horizontal de pensamientos, posiciones, deconstrucciones –en las cuales también pueden surgir los desencuentros, los desacuerdos y los malestares- para que el trabajo que se construya sea a partir de un posicionamiento que empuñe la bandera de la retroalimentación, la concientización, la participación colectiva, el respeto de experiencias y saberes y así se construyan narrativas que visibilicen los procesos y vidas de las mujeres, así como su libertad.

Es en esta forma de horizontalidad que el trabajo colectivo en la realización audiovisual desde una perspectiva feminista, se convierte en un espacio de producción, de lucha, de reflexión y de subversión contra el sistema patriarcal. Es así que esta metodología feminista en la realización documental practica tanto en la producción del material, así como en su contenido temático-sobre todo a lo que a las mujeres, desde nuestras diversas y fluctuantes formas de vida representan- un hacer con perspectiva para y desde las mujeres.

Otra forma de horizontalidad para la construcción metodológica feminista en la realización documental es entender y analizar que las mujeres estamos confinadas, desde este mundo patriarcal, a quedarnos y a atender a los hijos. Como bien me relató María Dolores, en una de las entrevistas que tuve con ella; casi siempre, en una separación, se le da la patria potestad a la madre sobre los hijos, excluyendo así al padre, y dejándolo con la única responsabilidad de pasar una pensión. La maternidad no compartida -las mujeres que se quedan como madres solteras- limita mucho de las acciones de las mujeres que desean dedicarle tiempo al cine documental. Pues una gran parte de tiempo, espacio y responsabilidad se invierte en los hijos. Las mujeres, aun compartiendo el compromiso de los hijos se les dejan, también, la mayoría de responsabilidades sobre ellos, sobre todo cuando están a principio de la etapa de crecimiento. Entonces, si pensamos que hay muchas mujeres cineastas y documentalistas trabajando, y que de esas muchas mujeres son madres también, ¿cómo pensar en la inversión de tiempo que desean trabajar sobre sus proyectos, si tienen que cuidar a sus hijos? Lo que esta metodología pretende es visibilizar la importancia de la maternidad cuando se está

trabajando, y los desafíos que representa ser una madre trabajadora, y esto en dos sentidos: 1) madre trabajadora que sustenta un hogar, y 2) madre trabajadora, que además de sustentar un hogar, realiza cine documental.

4.2 Valoración crítica: ¿Se logró o no, la Metodología Feminista para la Producción Documental?

La valoración expresa que hago de esta propuesta metodológica, es para reconocer las posibilidades y las limitaciones que encontré en la elaboración colectiva de la metodología feminista en la producción documental. Esta propuesta metodológica comenzó con el interés personal, que después se volvió colectivo, para la transformación de producciones que se han hecho desde una perspectiva androcéntrica. Incluso los lenguajes audiovisuales mejor intencionados han dado muestra de la falta de perspectiva sobre las representaciones que se hacen de las mujeres. Hace falta reconstruir y deconstruir el lenguaje cinematográfico para que las sociedades nos podamos nutrir de nuevas narrativas, y la violencia hacia las mujeres y lo feminizado (que se construyen en diferentes condiciones de subjetividad femenina, como por ejemplo los hombres muy femeninos, las mujeres transgénero y los travestis) cese.

Esta propuesta metodológica se desarrolló con la integración de nuestras cinco voces, o sea, con la palabra que da presencia a nuestro caminar como mujeres realizadoras. Es importante elucidar que este análisis dejará como evidencia todos esos conflictos y perseverancias que dieron camino al análisis, para saber si se logró o no la metodología.

Para desarrollar lo anterior y entender si estas expectativas lograron tener forma, en los encuentros que tuve con las realizadoras que participaron en la propuesta metodológica junto conmigo, plantearé cuatro aspectos importantes que se abordaron para el desarrollo de la misma, los cuales son: 1) El proceso de visibilización como mujeres realizadoras es decir, ocupar los espacios; 2) Ser cineasta y madre al mismo tiempo; 3) El audiovisual en las lenguas originarias, desde la perspectiva de las mujeres; y 4) Resultados reales de la metodología.

4.2.1 El proceso de visibilización como mujeres realizadoras: ocupar los espacios

Cualquier espacio que las mujeres ocupemos, ya es una lucha, de verdad. Pareciera que no, pero creo que muchas de ustedes lo viven y lo saben muy claramente (T. María Cameras; Marzo, 2017).

Cada uno de los espacios que ocupamos las mujeres –sobre todo aquellos que históricamente los han ocupado los hombres- son cuestionados, o son manipulados implícitamente por los hombres a través de las “representantes” mujeres; se cuestionan y se subrayan como espacios que no son completamente “buenos”, “calificados”, “desarrollados” o sólo tienen lo “esencial”. El fenómeno de la consciencia sobre nosotras mismas, es decir, ocupar un espacio como mujeres en el mundo, no sólo es algo personal, también depende de una organización, y esto se traduciría como la relación interpersonal y colectiva con otras mujeres. La amistad política entre mujeres es ir gestionando los espacios desde y para las mujeres, que subviertan las formas lógicas de un pensamiento y práctica patriarcal; es decir, ser irreverente, inmoralizar y cuestionar los mecanismos que nos han sujetado como marionetas en, incluso, nuestros propios espacios. Es romper los marcos de la subordinación y recuperar nuestro cuerpo como un territorio político de lucha (Gaviola & Korol, 2015), para crear agencias y así emanciparnos.

Para que los espacios que ocupamos las mujeres tengan sentido desde nuestras condiciones y luchas es importante reivindicarlos, esto es hacer presente nuestra dignidad y nuestro ser mujer en el mundo:

- Colocar el cuerpo de la mujer y la mujer-madre como un cuerpo-territorio, en una producción audiovisual, como parte importante del trato interpersonal y colectivo con los compañeros y compañeras de realización.
- Ejercer nuestra sexualidad libre, sin prejuicios patriarcales que dan por sentado la heterosexualidad como norma; esto como parte del proceso de empoderamiento de nuestros propios cuerpos.
- Dar presencia a nuestros hijos en nuestro espacio de trabajo, para normalizar tanto la importancia del tiempo que necesitan de nosotras, y el espacio que ocupan estando en la parte creativa (la producción).

- Establecer acuerdos con las y los compañeros para atender la importancia de los tiempos de trabajo, así como los tiempos de nuestra propia vida, y si somos madres, de nuestra vida materna.
- Significar la horizontalidad constante con respeto y constancia, esto haciendo consciente nuestras misoginias internalizadas para transformarlas.
- Partir del proyecto y el pensamiento en colectivo, es decir el reconocimiento de los saberes y particularidades de las demás.

Lo anterior podría entenderse como una receta compuesta de frases discursivas solamente, pero a partir de esta realidad normada y centrada desde lo masculino, es importante y urgente establecer acuerdos entre las mujeres que trabajan juntas, y que hacen representaciones sobre otras mujeres.

Estos acuerdos fueron contruidos como parte de la metodología en la realización documental, en el marco de los encuentros y talleres que tuvimos como mujeres que hacen cine documental. Los acuerdos y construcciones se hicieron con el entendido de cómo estamos representando y cómo nos han representado a las mujeres. Colocar la importancia de cuáles son nuestros ideales a la hora de crear cine documental es asignar un modo de representación, primero porque nos posiciona como mujeres, esto es que tomamos la importancia que merecemos en el sentido de ser sujetas-humanas mujeres; y segundo porque hace construir y reproducir nuevamente nuestra experiencia. La experiencia analizada y reconstruida recrea y reafirma nuestro hacer como mujeres realizadoras y hace situarnos (Haraway, 1995) para percibir desde nuestros cuerpos cuáles son nuestras necesidades para nombrar y confirmar lo que necesitamos o lo que no necesitamos es decir, construir desde nuestras subjetividades. El hacer documental, en el sentido de Laura Mulvey (1989), reivindica desde el lenguaje del *hacer* a las mujeres, es pues cómo nosotras transformamos al mundo y cómo el mundo nos transforma a nosotras. La construcción desde *otra parte*, como así lo nombra Teresa De Lauretis (1989), es dejar de formular cine documental que ha sido establecido como el “estándar” esto es que, como las producciones históricamente las han conducido hombres, las necesidades de las mujeres y sus representaciones han sido borradas, objetivadas, mecanizadas y controladas por un pensamiento masculino-patriarcal. La producción audiovisual desde ‘otra parte’ permite poner sobre la mesa nuestras propias

condiciones como mujeres y como mujeres que hacen cine documental. Estas condiciones son justamente las que expresan nuestras necesidades a la hora de trabajar, de representar y de ser representadas. Los mecanismos patriarcales siempre están cuestionando nuestros cuerpos, nuestra sexualidad, nuestra maternidad, y nuestro simple hecho de ser mujer. Es por eso que los acuerdos fueron fundados y contruidos de acuerdo a nuestras condiciones como mujeres en el mundo.

4.2.2 Ser cineasta y madre al mismo tiempo

Sobre exponer la importancia de la maternidad cuando se trabaja en un proceso creativo como es la producción audiovisual, es exponer que las mujeres seguimos estando relegadas y subestimadas por el hecho de poder ser madres o por serlo. Con ello quiero explicar que las cuestiones laborales (ya no se diga las oportunidades laborales) y las condiciones de las mismas, son polarmente diferenciadas entre los hombres y las mujeres; primero porque el tener un trabajo fuera de casa (pues el trabajo del hogar siempre está presente) para una mujer implica un mayor esfuerzo, ya que las responsabilidades del hogar y los hijos son constantes e inseparables de las prioridades de una mujer-madre trabajadora.

En los años 80, la entrada masiva de las mujeres a las universidades fue parteaguas para que las mujeres tuvieran acceso a empleos mayor calificados (Sánchez González 2012); esto, ciertamente, implicó un nuevo desafío, pues las mujeres que no ganaban lo suficiente para acomodar a los hijos en guarderías, o que no tenían el apoyo de las abuelas o las amigas para poder dejar a los hijos, generó que las madres cargaran a sus hijos a todos lados, creando descontentos en las instituciones y las diferentes instancias donde las madres tenían que ir a trabajar. La creación cultural de la responsabilidad de las mujeres, principalmente, en la crianza de los hijos (Palomar Vereá, 2005), hace que éstas tengan que ver cómo hacerle para trabajar fuera de casa, trabajar en su proyecto documental y estar con los hijos. Es justamente esto que conforma parte de los retos de las mujeres-madres-trabajadoras-realizadoras. ¿Cómo lograr el tiempo adecuado, para que las mujeres-madres puedan desarrollar su trabajo artístico en realización documental? “Las madres tienen una historia y, por lo tanto, la maternidad ya no puede verse como un hecho natural, atemporal y universal, sino como una parte de la cultura en evolución continua” (Palomar Vereá, 2005:40). Esta afirmación de Cristina Palomar Vereá reafirma la politización del cuerpo y de las experiencias de subjetivación de las mujeres-

madres, los viste de subjetividad, una subjetividad que tiene que ver con la experiencia personal con el mundo, no como algo exclusivamente individual e íntimo, sino justamente la conexión que las mujeres-madres tienen con su contexto, su historia, sus procesos personales y su andar en el mundo, es eso que las liga a los demás y a su cultura (Lagarde en MEPF, 2010). Los *tiempos* y el *hacer* como mujer-madre creativa requieren poner sobre la mesa la individualidad como mujer, la implicación como madre, la desmitificación de la mujer-madre como algo “natural” o como la “buena madre” o la “glorificación del amor materno” y el destierro de las políticas públicas sobre los cuerpos de las mujeres-madres (Palomar Vereza, 2005).

Al colocar todo ello sobre la mesa, es decir, visibilizarlo, expresará que el *tiempo* y el *hacer* en una producción audiovisual se trastocan, y así toman sentido para el cuerpo individual y subjetivo de las mujeres-madres. Ya no se tiene una estructura de limitación, sino que se incluye el proceso personal del ser madre en la realización. Las reflexiones que dieron parte sobre este tema, cuando realicé los talleres autodiagnósticos con las documentalistas, fueron en buen medida porque las mujeres que hacen documental y además son madres requieren otro tiempo, otra forma de procesar sus proyectos, no significa, solamente, “más tiempo”, es reivindicar el trabajo en su casa, el trabajo materno y el trabajo de realización, tomando en cuenta que estos tres aspectos no se pueden separar y están interrelacionados todo el *tiempo*.

La metodología feminista en la realización documental enarbola que las mujeres-madres-realizadoras se asuman como parte del proceso de deconstrucción y transformación en las formas de producir un documental, esto es que se les reconozca su ser subjetivo como madres; no desde un romanticismo en donde se vuelve a tomar a las madres como “buenas” por estar pendientes de sus hijos, sino por el hecho de deconstruir, justamente, a la “buena madre” y posicionar a las mujeres-madres como mujeres con un tiempo y un hacer diferentes en la realización.

4.2.3 El audiovisual en lenguas originarias, desde la perspectiva de las mujeres

María Dolores, especialmente, habló sobre la importancia de reconocer la voz de las mujeres, pero desde sus lenguas originarias. La realizadora nos explicó que la lengua es una parte importante para entender las relaciones y las cosmovisiones que tienen y que han internalizado

las mujeres. Explicó que la apropiación de la lengua, como mecanismos de acuerpar una cultura, se debe tomar como herramienta para mostrar y evidenciar las opresiones y las violencias que se ejercen contra ella misma (el lenguaje). El monolingüismo institucionalizado, que ha caracterizado a México, en donde existen varias lenguas “oficiales”, ha sido detractor de los pueblos y culturas indígenas (en donde se debate el hecho de no nombrarse *indígenas*, sino *pueblos originarios*), esto es porque las variadas formas del racismo, por hablar una lengua que no es el español, han ejercido una violencia física y simbólica fuertemente institucionalizadas, violencias totalmente expuestas e implícitas disfrazadas de paternalismo y romanticismo. Aunque parezca exagerado, la violencia del monolingüismo institucionalizado es auspiciada por un régimen político que trabaja en un sistema que vela por los intereses de un pensamiento *blanco*, que ha sido característico de las violencias racistas y discriminadoras en este país (Castellanos Guerrero, 2000). Se invisibilizan y se discriminan a las personas que no hablan español, y por otro lado se vanagloria al indígena por su “cultura y sus raíces”; en este país hipócrita, que tiene doble moral y que además la justifica con su romanticismo exagerado por “la historia” del país.

La lengua es una visión del mundo, una forma de internalizar y agrupar a personas consideradas de una misma etnia que se organizan de acuerdo a la misma (Ávila, 1998). Los gobiernos han utilizado la estrategia del monolingüismo para monopolizar el pensamiento y agrupar a los diversos grupos en uno mismo, y así tener el control, mediante el lenguaje. Ahora bien, ¿qué tiene que ver la realización documental con el lenguaje, desde la perspectiva de las mujeres? Ya que una lengua es una visión del mundo, el lenguaje o la voz desde las experiencias de las mujeres a partir de su cosmovisión y su proceder en la vida, expresa, desde una posición política y ontológica comprometida, las cuestiones importantes y urgentes a tratar sobre las mujeres que son representadas y también quienes representan en un trabajo audiovisual. Si históricamente se nos ha negado la voz a las mujeres, siendo representadas por una figura y voz masculina, el nombrarnos con nuestra propia voz y nuestro propio lenguaje es ya una lucha contra las representaciones no sólo sexistas y misóginas, sino de la historia y la cosmovisión androcéntricas mismas. Como explica Stuart Hall, la lengua propia de una cultura también es uno de los procesos por el cual se produce sentido, y esto crea a la vez las representaciones desde una cosmovisión, el cual es un sistema intercambiable que da razón a miembros de un mismo código de lenguaje (Hall, 1997).

En un taller que siguió a la entrevista que le hice a María Dolores, analicé que son los sistemas simbólicos androcéntricos que han hecho que en el lenguaje *la madre, la puta, y la vieja* sean sinónimos de desprecio y malas palabras. Marcela Lagarde señala que “la condición de la mujer es una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico: ser de y para los otros (Lagarde, 2014:33). Entonces la mujer existe en cuanto son *la madre de, la puta de y la vieja de*; según los argumentos de Lagarde. Si las mujeres existimos a partir de *otros* eso significaría que son esos *otros* que construyen y designan el lenguaje, además de designar lo que nosotras mismas somos, esto es que las denominaciones sobre lo que somos (o debemos ser) son dadas de acuerdo ese lenguaje del *otro*; por tanto las mujeres estamos constituidas desde un sistema hecho desde y para ese *otro* ya que se nos nombra a partir de ese *otro*. Para continuar con lo anterior, Lagarde dice que “las mujeres están cautivas porque han sido privadas de autonomía vital, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir sobre los hechos fundamentales de sus vidas y del mundo” (Lagarde, 2014:37). El lenguaje propio es una de las estructuras fundamentales en donde las mujeres expresamos nuestras maneras de ver y de sentir el mundo, el lenguaje da la posibilidad de decidir sobre cómo nombrarnos a nosotras mismas; si nos apropiamos de nuestro propio lenguaje, sin ser o tener que ser la madre, la esposa, la puta o la vieja, pues son designaciones que se les dan a las mujeres como pertenecientes de *alguien*, de ese *otro* (Lagarde, 2014), podremos establecer nuestra propia conformación, nuestra resignificación ante los otros, y nuestra propia autodignificación. Es establecer una real libertad sobre nosotras y lo que nos constituye, esta libertad no es una libertad dada a partir del *otro* o de los *otros*. Marcela Lagarde explica que la supuesta libertad que nos han conferido a las mujeres ha sido a partir de una norma hecha desde un sistema patriarcal:

En nuestra sociedad, la norma hegemónica de la libertad es clasista y patriarcal: burguesa, machista, heterosexual, heteroerótica y misógina. De ahí que sean históricamente libres los individuos y las categorías sociales que pertenecen a las clases dominantes a los grupos genéricos y de edad dominante (hombres, adultos, productivos o ricos y heterosexuales), a las religiones y otras ideologías dominantes (Lagarde, 2014:37)

Es entonces que a las mujeres, históricamente, se nos ha conferido como mujeres “libres” si nos encontramos dentro de la norma que nos denomina el sistema patriarcal. Esa norma designa diversos roles para las mujeres y esos roles tienen raíces profundas en los mitos. Para ejemplificar lo anterior deseo mencionar –y especialmente dentro de la cultura mexicana- los mitos de la Guadalupana (“madre de todos los mexicanos”) como una mujer virginal, casta y madre protectora; también está la Malinche mujer violada, traidora y fértil (Lagarde, 2014). Es a partir de ahí que hemos sido llamadas mujeres que son y están a partir de los hombres. Por ello no gozamos de la libertad de nuestras propias experiencias, deseos, lenguaje e incluso de nuestro propio cuerpo. Incluso antes de nacer, pues somos sujetas retroactivas-históricas genéricas, se nos ha adjudicado en dos categorías: las mujeres buenas, o las mujeres malas. Si no se es una buena mujer, entonces prácticamente y por *default* somos nombradas malas mujeres. Para este estereotipo de la *mala mujer* existen diferentes denominaciones, que además éstas formas de nombrarnos también se atribuyen a maneras de designación para maldecir (pues desde este sistema patriarcal la mala mujer es la representación del pecado tanto del hombre como de la mujer) y colocar lo malo o lo mal dicho. Es decir, que estas palabras como: *chinga tu madre*, maldice (mal-decir) a tu madre o más bien a las mujeres en general; o *eres una vieja*, cuando se quiere denigrar a un hombre (o a cualquier persona) diciéndolo que no es capaz de hacer o lograr algo; *¡es una puta! o, ¡tu puta madre!* para insultar y calificar primero, a las mujeres como malas mujeres que tienen relaciones sexuales con muchos hombres, y la segunda es para insultar a alguien cuando hay un desacuerdo, incurriendo a lo “más sagrado de uno”: la madre. Al revisar esto expresamos que la lengua y los códigos del lenguaje son sumamente importantes para las representaciones que se hacen de las mujeres, esto es que si hablamos desde códigos propios de lenguaje, con la diversidad de lenguas y sin una representación dictaminada por un monolingüismo, y además lo hacemos en consecuencia para no designar roles sexistas y machistas, y a eso le sumamos nuevos códigos de lenguaje que posicionen a las mujeres desde lo político, cultural, social, simbólico y discursivo es decir, inmoralizar la palabra. Lo anterior significaría deconstruir esas reglas discursivas-morales que han sujetado históricamente a las mujeres en estereotipos sexistas en donde las representan continuamente como inferiores a los hombres y a todo lo masculino (Castañeda, 2014). Inmoralizar los discursos androcéntricos es también el trabajo que propone la metodología en la realización documental.

4.2.4 Resultados reales de la metodología

Parte de las características descritas en los tres subtemas anteriores son las propuestas de prácticas que se desarrollaron para la creación de la metodología feminista en la realización documental. Es importante aclarar que la propuesta metodológica quedó en una propuesta, pues no logramos, por nuestros espacios, tiempos y disposiciones de cada una de nuestras vidas, poder hacer concretamente una metodología como tal.

La gran mayoría de cuestionamientos que nos compartimos, historias de vida con episodios de violencias, discriminación y dolor, pero así también de luchas propias y de discernimientos sobre lo que no queríamos o de lo que sí, expresa nuestra participación como mujeres partiendo de nuestra propia historia y desde nuestras propias interrogantes, esto es lo que propone Joan Scott de acuerdo a apropiarnos de nuestras experiencias:

Requiere el análisis no sólo de la relación entre experiencia masculina y femenina en el pasado, sino también de la conexión entre la Historia pasada y la práctica histórica actual. ¿Cómo actúa el género en las relaciones sociales humanas? ¿Cómo da significado el género a la organización y percepción del conocimiento histórico? (Scott, 1990:269).

Por lo tanto la metodología en la realización documental es la práctica de las representaciones desde los sentires, conocimientos, dolencias y emancipaciones que las mujeres y mujeres madres hemos tenido históricamente; pero todo ello para erradicar justamente esas violencias y liberarnos. Esto parte de un análisis que deconstruya las relaciones de género socialmente establecidas, es entonces que la propuesta metodológica nombra históricamente las construcciones de género en cuento hombres y mujeres sexuados y deconstruye para así formar técnicas que garanticen una metodología audiovisual en donde no se reproduzcan más los roles y las opresiones de género.

Para nosotras, la toma de conciencia a la que nos referimos no sólo ha sido un proceso personal, es también un proceso que ha requerido hacerse colectivo mediante las herramientas que tenemos y que sabemos utilizar, como lo es el audiovisual.

Todas, en este darse cuenta y la consecuente transformación en nuestra vida, fue, y sigue siendo algo paulatino; es un trabajo continuo que tiene que ver con la forma en cómo nos referenciamos y cómo referenciamos a las demás o los demás a través de las representaciones.

A partir de la teoría y ciertas prácticas que retomé de la metodología de educación popular feminista, esta propuesta metodológica en la realización documental, desde una perspectiva feminista, tiene dentro de sus bases la técnica autodiagnóstica (MEPF, 2010). Esta técnica representa el inicio del comprendernos, autocuestionarnos y transformar las opresiones y subordinaciones que hacemos conscientes en nuestro caminar; es así que la metodología en la realización documental pretende hacer esos mismos autocuestionamientos a la hora de representar.

Entonces, la metodología en la realización documental desde una perspectiva feminista pone a discusión, análisis y en práctica, cuando se produce y se representa en el medio audiovisual, todos los aspectos que tiene que ver con las violencias internalizadas, las misoginias implícitas, la violencia institucionalizada, las formas sexistas de representación, las “buenas voluntades” al describir o exhibir a las mujeres, la importancia de las lenguas originarias desde las mujeres y los códigos propios en el lenguaje, el cuerpo como territorio, la deconstrucción de la heteronormatividad como regla absoluta de nuestra sexualidad, la maternidad como algo obligatorio o que sea destino único de la mujer. Todos los aspectos anteriores son el resultado de lo que debemos trabajar y cuestionar en el momento creativo, es decir, revisar cada pauta desde la producción hasta la postproducción para que el trabajo en colectivo y las representaciones hechas construyan emancipaciones y agencias, tanto en las mujeres que realizan los documentales, así como las que son representadas en tales.

Conclusiones

A manera de conclusión creo que la dinámica y el análisis de construcción (y deconstrucción) de las representaciones que se hace a las mujeres en los medios audiovisuales dependerán de los mecanismos y las estrategias de reconstrucción de esas mismas representaciones. El estudio y la práctica de la construcción de las representaciones sobre las mujeres deben estar contenidos en la crítica y en el análisis en las instancias sociales, institucionales, políticas, religiosas y familiares. La importancia de fomentar la investigación y la representación comprometida socialmente en el *hacer* es necesario que tenga nuevos lenguajes y formas de representación en donde las mujeres se cuenten así mismas, o que al representar no caigan en los mismos mecanismos de representación donde se vuelve a victimizar a la mujer y a subordinarla; es decir, enfatizar en la necesidad de realizar investigación que responda a las realidades y necesidades de las mujeres, y que además se atreva a reflexionar y construir una ciencia con nuevas estrategias de visibilización y representación, en donde el fin es deshacerse de las opresiones que han derivado del universalismo y el sistema patriarcal, los cuales han sido detractores de las mujeres y sus subjetividades, esto para generar así un *saber y un hacer* desde realidades diferentes.

La importancia de los acuerdos en el trabajo en colectivo en la creación de un audiovisual, a partir de procesos de visibilización y autocuestionamiento, genera relaciones en donde los marcos establecidos y jerárquicos se rompen, y en donde las diferencias de vida y subjetividades ya no son un obstáculo para el desarrollo creativo, pues son argumentadas desde un principio. Lo que deseo explicar con esto es que la horizontalidad colectiva es fundada en el respeto y conocimiento del otro y sus sujeciones, para que ya no represente un problema en el trabajo en equipo. La finalidad es entender cómo se presentan las relaciones asimétricas de poder entre los géneros y entre las relaciones jerárquicas en los diversos espacios, y por medio de qué discursos son transmitidos y construidos valores o principios androcéntricos que permean el trabajo de producción, tanto de mujeres como de hombres, para así establecer mecanismos y estrategias que disuelvan ese tipo de correspondencias y se reconstruyan nuevas prácticas, en donde no hay relaciones asimétricas de poder.

Ya que es a través de los símbolos de representación que se subordinan a las mujeres, las sociedades construidas a través de masculinidades hegemónicas y los medios de comunicación,

donde se asignan y refuerzan roles de género estereotipados, la metodología feminista en la realización documental como estrategia de intervención es una propuesta que toma de las voces de cinco mujeres documentalistas para la construcción del audiovisual a través de un autoanálisis sobre el hecho de ser mujeres, y sobre las formas de representarlas. Este autoanálisis representa el esfuerzo de encontrar esas nuevas estructuras para colocar a las mujeres como constructoras de sus propias agencias.

Las dificultades y negociaciones concretas que he analizado, sobre el qué y el cómo construir representaciones, se desarrolló en el marco de una discusión sobre la construcción de las mismas y de todo lo que se considera feminizado. Estas formas de representación, si bien no se encuentran fuera de los acuerdos constantes de las mujeres mismas y sobre su carácter de serlo –en el sentido de mujeres que hacen representaciones de otras mujeres- funcionan como discursos importantes que impiden, muchas veces, que mujeres y hombres puedan reflexionar sobre sus actitudes y hacerlos propios de una construcción social sobre su propia subjetividad; y naturalicen, en diferentes niveles, formas universalistas de ver lo masculino y lo femenino.

La teoría feminista ha mostrado que lo que consideramos comportamiento “femenino” o “masculino” no está regido por la biología, sino que se construye socialmente. En un ámbito fundamental en el que se construye el género como campo de sujeción, es en el uso del lenguaje, y es en este mismo que las representaciones fluctúan. El lenguaje representa las formas discursivas que concretan realidades, si estos lenguajes cambian, las formas de concretar algo en realidad también cambiarán. El lenguaje audiovisual transforma, sin embargo, las construcciones sociales del género, desde ese lenguaje, no son neutrales sino que están vinculadas a las relaciones de poder institucionalizadas dentro de las sociedades, y se perpetúan mediante las constantes representaciones; parte de este trabajo feminista se ha encargado de desenmascarar los discursos y dobles discursos de esas representaciones, y de las mismas creadoras de estas representaciones. La propuesta metodológica promueve justo eso, desnaturalizar los mecanismos de representación desde la producción audiovisual.

La manera en que las mujeres realizadoras construyen representaciones y subjetividades masculinas, pero especialmente femeninas, es punto focal de la propuesta metodológica, al igual que los discursos internalizados que tienen para construir las mismas. A partir de estos puntos de partida, construí, para la metodología, un análisis del funcionamiento y la dinámica en la elaboración de un pensamiento y una estrategia de construcción audiovisual para

identificar niveles y formas de naturalización, de aplicaciones para trabajar en grupo como corriente teórica para la práctica creativa en audiovisual, así como su negociación entre las visiones ya establecidas (la forma de producción desde las instituciones), y la visión y el posicionamiento de las mujeres cineastas y documentalistas.

Aunque todas las involucradas en este espacio para construcción de la metodología presentamos nuestras sujeciones, hemos hecho la tarea de autocuestionarnos para saber que esas construcciones subjetivas no son algo fijo, y que además son deconstruibles; este primer paso representa la primera batalla para autorepresentarnos nuevamente, y para volver a caminar en la representación audiovisual como práctica negociable y cambiante para desarrollar versiones en donde las mujeres buscan el darse cuenta y establecen sus propias agencias.

Hoy en día los presupuestos multimillonarios de muchas productoras, así como la competitividad de un mercado globalizado conducen a buscar notoriedad no sólo mediante soportes publicitarios tradicionales, sino a través de las mismas formas de “contar una historia” (la representación). Todo el tiempo se intenta que las producciones audiovisuales comerciales ocupen espacios en los medios de comunicación, que se conviertan así en poderosas herramientas de promoción de lo que debe ser lo femenino y lo masculino, sin ser exactamente el eje temático de la narrativa audiovisual; esta construcción (o reconstrucción), deriva de lo que realmente lleva impreso implícitamente: el control a través de la subordinación de las mujeres, la promoción del *hombre* como sinónimo de humanidad, como bien menciona Marcela Lagarde:

...los reclamos por la exclusión nominal y normativa de las mujeres, son refutados con el argumento de que el *hombre* es sinónimo de humanidad y por lo tanto es innecesario nombrar a las mujeres, lo que muestra por lo menos, una clara subsunción de las mujeres en los hombres y por esa vía en simbólico el *hombre* (Lagarde, 2012:15).

Las narrativas en los filmes sin embargo, no son actividades que resulten gratuitas. Crear eventos que llamen la atención de los medios, es también muy costoso y es en este sentido que las producciones audiovisuales tienen mucho terreno ganado, frente a otras campañas. Atraen público y reafirman condiciones de una masculinidad hegemónica, sobre todo si tenemos en cuenta que la industria audiovisual, principalmente estadounidense, ha explotado esta vía de modo intensivo, prácticamente desde sus inicios. Por qué coloco el caso de los Estados

Unidos, porque la industria fílmica es hecha y reelaborada principalmente desde ese país, y es ahí donde mayoritariamente se construyen modelos masculinos y femeninos que son exportados como lo verdadero o lo mejor alrededor del mundo. En cualquier caso, el cine y sus protagonistas son, en sí mismos, elementos de interés para los medios de comunicación y muy particularmente el norteamericano, que desde la Segunda Guerra Mundial mantiene una hegemonía total en comparación con el cine Europeo (Núñez Domínguez y Troyano Rodríguez, 2011). Es evidente que “los lazos entre la prensa y Hollywood son fuertes y en los dos sentidos. Hollywood necesita la prensa para vender sus películas, y la prensa necesita a las estrellas, las entrevistas exclusivas, los reportajes sobre rodajes, etc., para vender más” (idem). Estas estrellas (actrices y actores), quienes encarnan a los personajes dentro de cada película, establecen alianzas subyacentes, en primer lugar, con estas narrativas fílmicas que siempre denotan de manifiesto una línea en donde lo masculino (o lo ideal de lo masculino) debe ser fuerte, heterosexual, blanco, de clase alta y con una vida rodeada de mujeres y éxitos profesionales; y en cuanto a lo femenino, en primera instancia se da por sobre dicho, se coloca como secundario, o puede ser uno de los “personajes principales” pero nunca se deja de lado su *objetivación y sujeción*. No podemos olvidar que dentro de la industria del cine las mujeres son lo que más vende pues las mujeres están expuestas como objetos sexuales o como personajes secundarios que apoyan al personaje principal, o simplemente como un objeto que está ahí sólo como decoración; entonces, el objeto de deseo, como preferente, tiene que ser: la mujer. Después de esta caracterización y objetivación que se hace a las mujeres como: objeto de deseo, o buenas mujeres, o malas mujeres, o buenas madres, o putas; se van reafirmando diferentes masculinidades hegemónicas y representaciones de las mujeres.

Entonces, esto cobra sentido en cuanto a las representaciones audiovisuales se trata. Para entender la importancia que tiene el cine documental –en particular en las narrativas de estas creaciones fílmicas que contribuyen a representar, construir y reafirmar identidades– es necesario tener en cuenta que la tendencia histórica en el desarrollo del audiovisual, ha sido la exhibición de pensamientos o paradigmas de lo masculino como ideal, y lo femenino como objetivado y sumiso. Es necesario deconstruir estas formas de producción del cine y del cine documental en la búsqueda de nuevos paradigmas de representación es decir, la apropiación de las herramientas, prácticas, y haceres que he planteado en esta tesis. Esto es la apuesta por la metodología en la realización documental desde la perspectiva y práctica feminista.

La práctica del documental desde una perspectiva feminista, parte de un *hacer* cinematográfico desde el discurso fílmico de las representaciones; para ello es necesario una intervención más concienzuda en contra de las posturas formalistas que ha desarrollado este sistema patriarcal. Los trabajos audiovisuales feministas que apuesten por una estética que debata y que documente la opresión colectiva y sexista hacia las mujeres, y así también cree y reconstruya agencias y emancipaciones para las mismas; alejándose de la ingenuidad y de la creencia de que es posible capturar la verdad con una cámara -pues esa “verdad” no es sino una palabra universalista que ha sido mencionada históricamente por un discurso “objetivo” masculino hegemónico-, y haciendo el ejercicio de situarnos (Haraway, 1995) en nuestros coyunturas y procesos como mujeres en el mundo. Situarnos significa reconocer nuestras ventajas y dificultades que están en nuestro contexto, así como examinar los procesos vividos como mujeres y con ello crear agencias. Las agencias, como Homi K. Bhabha (2002) expresa, es un fenómeno de circunstancias que se presentan en un momento determinado, y crean una ruptura en donde existen factores que negocian un poder. La negociación es justamente el móvil que como realizadoras, con procesos retroactivos-subjetivos, debemos crear, fortalecer y expresar cuando realicemos un proyecto audiovisual. Las agencias creadas por nosotras como mujeres que hacen cine documental se expresa 1) Distinguir e identificar qué puede servirnos o no de las herramientas teóricas y técnicas que hemos aprendido en las escuelas “formales” (y pongo *formales* entre comillas porque se piensa que son los únicos espacios donde el aprendizaje pueda ser válido) de la producción audiovisual; éste fue el caso de María Dolores cuando decidió que sus próximos acercamientos con sus nuevos personajes, a la hora de grabar, no serían a manera de entrevistas sino como pláticas informales. Por otro lado también habla de estar atentas en cuanto a los contextos se trata, pues no siempre lo aprendido es lo correcto, sino más bien es poder tomar del contexto y la coyuntura las maneras más adecuadas para tratar un personaje (un sujeto/a), y así mismo la historia. 2) La lógica de nuestro registro o de lo que queremos hacer en cuanto a audiovisual se trata, dependerá también de la subjetivación, es decir el cuestionar nuestros espacios y vivencias. Elena por su parte crea una agencia performativa, pues decide tomar sus propios cuestionamientos y experiencias como mujer migrante-negra y encarnar en los personajes de su cortometraje esos procesos. Las transformaciones fluctuantes de su *ser* y *estar* son parte de la generación de autocuestionamientos que genera Elena en su cortometraje. Al trasladar sus experiencias a los personajes crea un conjunto de posibilidades que pueden permitir crear

agencias en otros/as. Entonces, el ejemplo de Elena, nos muestra dos cosas: la primera es reflexionar sobre nuestro *ser-estar* en el mundo; y la segunda, es poder exponer ese ser y estar en cuanto al personaje respecta para un proyecto audiovisual.

Por otra parte, Madely, también retoma prácticas y vivencias de su *ser y estar* en el mundo como mujer, pues el hacer de su experiencia como activista que denuncia las violaciones y asesinatos de las mujeres especialmente en San Cristóbal y en Chiapas, una proyección o representación audiovisual de las frustraciones que como luchadora de los derechos humanos tiene; coloca también frustración, rabia e impotencia en los personajes de doña Olga e Isabel, quienes en *No quiero decir adiós* muestran además de dolor, esos otros sentimientos que la realizadora siente al hacer el documental, y así mismo crea agencias en ella y en los personajes.

3) La capacidad de *hacer algo* en un momento de terminado que nos apremia es también la creación de agencia. Ésta nos interpela en el momento de fricción y nos da sentido para poder tomar del medio las oportunidades y las herramientas que de él suceden, aunque pareciera que no las hay (Giddens en Ema López, 2004). Lo anterior es justo lo que Amelia hace pues crea su propia agencia al tomar del medio las *herramientas* para poder construir su documental. Al estar haciendo su servicio social con Pronatura Chiapas, Amelia expresa la necesidad de apoyo para realizar *Noosfera*, y pide se le faciliten las herramientas técnicas para poder continuar con su proyecto. 4) En mi caso, no sólo fue el cuestionarme cómo nos coartan nuestras formas de expresión y de libertad a las mujeres, o cómo actuamos ante una situación de opresión; también reconocí lo que entendemos como *libertad*, como *seguridad* y como *emancipación*. Ésa es la forma como yo creo agencia. Al producir *Koltavanej*, junto a Concepción Suárez, revisé e hice un examen sobre las formas de cómo concibo la ‘libertad’. No es lo mismo, en este sistema patriarcal, ser “libre” para las mujeres que ser “libre” para los hombres; tampoco lo es emanciparse para las mujeres que para los hombres. ¿Qué quiero decir con eso?, pues que las formas de *libertad* que tienen las mujeres son diferentes a las que tienen los hombres. Marcela Lagarde dice que “la condición de la mujer es una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico: ser de y para los otros” (Lagarde, 2014:33); entonces como históricamente hemos sido esencializadas, es decir ‘creadas para los otros’, como bien dice Lagarde, esto nos reduce a ser y vivir para esos ‘otros’, quienes pueden ser nuestros hijos, esposos, parejas y sociedad. Por tanto nuestras sujeciones han sido mayores que nuestra

supuesta “libertad”, pues ésta está sujeta a todos esos *otros* a los cuales “debemos” cumplirles. Cuando hablo de una libertad con agencia quiero decir sobre posicionarnos ante una circunstancia o momento difícil y resolver, de acuerdo a nuestras posibilidades, lo que enfrentamos aún si hemos estado históricamente sujetas de muchas formas. Ésta es la creación de agencia que tuve al construir *Koltavanej*.

El lenguaje hegemónico audiovisual que reduce a una sola forma de concebir el mundo ha provocado la muerte y sofocación de muchos otros lenguajes (Haraway, 1995). La idea de un nuevo lenguaje narrativo audiovisual, que pretende la propuesta metodológica en la realización documental desde un posicionamiento feminista, es cambiar el conocimiento y las maneras de autoconcebirnos al romper con las formas que han llevado la “vieja conciencia del lenguaje”; y tener la firmeza de pensamiento y práctica en una producción audiovisual, de que cualquier estrategia que desee subvertir todas las subordinaciones y opresiones que han hechos sobre los cuerpos y subjetividades las mujeres, debe desafiar las representaciones hegemónicas androcéntricas, asumiendo que esas habilidades desafiantes las conforman precisamente las imágenes discursivas (representaciones) situadas de mujeres que cuentan sus vivencias y que hacen frente, al *statu quo* heteronormativo y patriarcal. Por lo anterior la importancia del análisis de nuestras representaciones es trascendente, puesto que así como nos damos cuenta qué es lo que elegimos al representar y por qué lo elegimos, el reconocer que aunque tengamos las mejores intenciones al representar, podemos caer aún estereotipos que continúan oprimiendo y violentando a las mujeres. Por ejemplo al crear el personaje de Rosa en *Koltavanej* me di cuenta de los privilegios que como mujer mestiza de clase media tengo en referencia con otras mujeres que son pobres e indígenas. El dar cuenta de los diferentes opresiones que ejercen en nosotras de manera diferenciada, es poder esclarecer las distintas formas en las que trabaja el patriarcado, esto es cómo nuestros cuerpos son atravesados interseccionalmente (Symington, 2004) por un sistema que devela su racismo, clasismo, machismo, sexismo y homofobia sobre nosotras las mujeres. El lenguaje que optamos por narrar hace referencia a cómo concebimos nuestras propias representaciones en referencia a nuestras experiencias como mujeres. Madely al representar a las mujeres en el documental *No quiero decir adiós* devela aspectos importantes de su construcción como mujer, pues los argumentos que opta por narrar en el documental revelan cómo los personajes crean estereotipos de lo que debe o no debe ser una mujer; es ahí donde los argumentos del documental toman fuerza, pues se habla

del caso de un feminicidio es decir, el caso de una mujer asesinada por un sistema patriarcal. En los diálogos también se puede distinguir que aunque las intenciones de Madely hayan sido las mejores, para visibilizar el proceso de injusticia que se cometió en el caso, haría falta reconocer que estos mismos argumentos siguen creando estereotipos opresivos sobre las mujeres.

Entonces, como conclusión quiero expresar que en mi experiencia para que una metodología quede establecida como tal, dependerá de diferentes procesos que pueden llevar años de lucha y autoafirmación, y que además nosotras como realizadoras debemos estar en constante deconstrucción y construcción pues así podremos dar cabida a examinar bien qué argumentos y representaciones haremos al narrar una historia. La propuesta metodológica se dio en el marco del estudio de mi maestría, contando con los tiempos y espacios que mis compañeras realizadoras, a la medida de sus posibilidades, me regalaron. La metodología no quedó establecida ya que, como he mencionado antes, tiene que tener un desarrollo político comprometido con procesos de años, esto para planificar y gestionar las técnicas más adecuadas que tendrán cabida en tal proyecto. Por tales razones el tiempo, el espacio de trabajo, la movilidad de las personas, las vidas privadas y subjetivas, el interés, los acuerdos y la gestión de las prácticas son aspectos que deben tomarse con detenimiento para plantear y estructurar adecuadamente una metodología. La propuesta metodológica en la realización documental desde una perspectiva feminista, es una semilla para un nuevo tratamiento del lenguaje metodológico para tal objetivo. Entonces, mi conclusión es que las mujeres, quienes nos encontramos produciendo audiovisuales, debemos de pensar en nuevas estrategias de trabajo colectivo que enriquezcan metodológicamente, las representaciones y el lugar que ocupamos las mujeres en una producción audiovisual.

Anexos

Anexo 1 Cartas descriptivas de los talleres

TALLER AUTODIAGNÓSTICO ACERCA DE LAS CONSTRUCCIONES DE SUBJETIVIDADES GÉNERO DE REALIZADORAS Y COLABORADORAS DE CINE DOCUMENTAL EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS.					
Facilitadora: María Camaras Myers Colaboradoras para el registro: Helen Martínez y Mariana Camaras			Lugar: CESMECA Fechas y hora: sábado 5 de noviembre 2016 a las 10 am. Horas de trabajo: 3		
Tema	Objetivos	Contenido	Técnica/Procedimiento	Materiales	Tiempo
Construcción como mujeres : línea de vida	Conocer cómo hemos construido como mujeres	Reflexionar juntas cómo es nuestra experiencia en el mundo como mujeres	Se colocan papelógrafos con el objetivo de formar una línea de vida. Se escribe cuáles han sido los hitos que nos han construido como mujeres, colocando así mismo la fecha.	Papelógrafos y plumones	35 min.
Plenaria	Reflexión sobre nuestras construcciones				50 min.
Agencia	Describir y conocer sobre la	-Qué es la agencia.	Tomando como ejemplo la película “La		35 min.

	agencia como mujeres realizadoras	-¿Estamos practicando la agencia como realizadoras? -¿Nuestros personajes tienen agencia?	sal de la tierra”, se conversar sobre si existe o no la agencia en nosotras y en nuestros personajes.		
Descanso			Compartir el refrigerio.	Pan, fruta, café, galletas, té.	15 min.
Plenaria	Construcción desde nuestra experiencia sobre lo que vivimos y nos significa la agencia	-Construcción de la agencia	Se reflexionará sobre la construcción de nuestras agencias.		45 min.
<p>TALLER AUTODIAGNÓSTICO ACERCA DE LAS CONSTRUCCIONES DE SUBJETIVIDADES GÉNERO DE REALIZADORAS Y COLABORADORAS DE CINE DOCUMENTAL EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS</p>					
Colaboradora para el registro: Alma V. Ruíz			Lugar: CESMECA Fechas y hora: sábado 10 de diciembre 2016 a las 10 am. Horas de trabajo: 4		
Tema	Objetivos	Contenido	Técnica/Procedimient	Materiale	Tiempo

			o	s	
La red de preguntas: La relación que hay entre la temática, el personaje que abordamos y nosotras.	Conocer y describir cómo se relacionan con los temas y personajes que abordan las realizadoras.	-Cuáles son nuestros vínculos -Qué tiene que ver la historia con nuestro propio proceso del ser mujer. -Qué nos dice nuestro personaje de nosotras mismas. -Por qué presentar o representar esa problemática.	a) Se le pide a cada una de las realizadoras que dibuje dos siluetas, una representando el tema que se trata, por ejemplo, la facilitadora puede preguntar: ¿Qué ha sido lo más importante para ti que tiene tu personaje que decidiste representarlo? b) Los miembros del grupo deberán responder con una palabra o frase a esta pregunta, y colocarla en la silueta. c) En la silueta del personaje se escribe cómo fue su construcción, y en la silueta que representa a la realizadora cómo se acercó al tema y al personaje,	- Plumones - Papelógrafo - Post-it - Hoja de preguntas guía	45 min.
Plenaria	Reconstrucción	Análisis y diálogo	En rondas de participación se conversa sobre lo obtenido en la dinámica.		50 min.

Receso					1 hora
El mapa: Acceso, acompañamiento y recursos	Identificar cuáles son los cuestionamientos y dificultades más recurrentes que tenemos las realizadoras en nuestro trabajo como documentalistas	-Acceso a la formación -Acceso a la producción -Relación entre compañeras y compañeros: con quiénes trabajamos, dónde, cómo hemos trabajado.	Todas construimos un mapa mental sobre un papelógrafo: vamos colocando con post-its una palabra o una frase, desde los tres diferentes temas señalados en el contenido. Ejemplos: -Acceso a la formación: Becas obtenidas. -Acceso a la producción: Herramientas prestadas, donadas o compradas. -Relación entre compañeras/os: Compañeros que dejaron el equipo por: falta de interés, por no sentirse agradecidos.		35min.
Plenaria					35min.
Descanso			Compartir los alimentos.	Pan, fruta, café, galletas, té.	10 min.

Cierre	Autoevaluarnos	Autoevaluación y reflexión de lo vivido en el taller	Compartir nuestras reflexiones.	-Sillas	35 min.
--------	----------------	------------------------------------------------------	---------------------------------	---------	---------

ESPACIO DE DIÁLOGO Y RECONSTRUCCIÓN ACERCA DE LA CREACIÓN DE UNA METODOLOGÍA FEMINISTA EN EL CINE DOCUMENTAL EN SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS³².

Facilitadora: María Cameras Myers		Lugar: Espacio-colectivo Afrokute			
Colaboradoras para el registro: Elena Martínez y Mariana Cameras		Fecha y hora: sábado 18 de marzo 2017 a las 10 am. Horas de trabajo: 4			
Tema	Objetivos	Contenido	Técnica/Procedimiento	Materiales	Tiempo
Reflexión sobre nuestras reconstrucciones como mujeres documentalistas	Reflexión sobre nuestras construcciones	Las prácticas que hemos deconstruido en los talleres autodiagnósticos	Abrir plenaria para conocer cómo ha sido el proceso que hemos vivido en los talleres autodiagnósticos	Papelógrafo y plumones	1 hora.
Descanso				Pan, fruta, café, galletas, té.	15min.
Replantear la práctica documental desde nuestro ser	Describir y proponer sobre la práctica	Cómo construir temáticas y personajes des una visión	En plenaria: De acuerdo a lo que hemos reflexionado ir preguntando sobre la	Preguntas guía Papelógrafo Plumones	1 hora.

³²En los dos últimos talleres utilicé la estrategia de ésta última carta descriptiva.

mujeres en el mundo	documental desde una perspectiva que aporte a la agencia de las mujeres realizadoras	feminista.	construcción de una producción audiovisual que permita deconstruir creencias y prácticas que contribuyen a la subordinación y opresiones de las mujeres		
Descanso			Compartir el refrigerio.	Pan, fruta, café, galletas, té.	10 min.
Revisión y replanteamiento	Escribir las propuestas metodológicas para la creación documental desde una perspectiva feminista	Recolección de información	Escribir en un papelógrafo las observaciones, propuestas y conclusiones para la metodología feminista en la creación de documentales	Plumones papelógrafos	1 hora
Video acerca de las documentalistas. (cierre)	Saber la relevancia del estar detrás y enfrente de cámaras de acuerdo a cómo representamos y cómo somos representadas	Conocer cuáles son las reflexiones y sensaciones sobre el vernos a nosotras, de acuerdo a cómo nos vemos representadas	Cada realizadora describe las sensaciones, dificultades e importancias de lo que significa verse representada y el construir representaciones.	Papelógrafo s Plumones	35 min.

Anexo 2 Guía de preguntas para entrevista

Importante: Es fundamental, y te agradecería mucho que antes de contestar reflexiones cada pregunta y que puedas responder lo más amplia y profundamente desde tu corazón.

¿Quién eres?

¿Qué edad tienes?

¿A qué te dedicas?

¿Cuáles son los proyectos audiovisuales que has hecho o acompañado?

¿Qué idea tienes de ti como mujer? (¿Qué es para ti ser mujer?).

¿Qué te dijeron tu papá, tu mamá, tus familiares de lo que debe de ser una mujer?

¿Qué te dijo la religión (si es que profesas alguna), la escuela, el cine, la televisión, el estado de lo que es ser una mujer?

¿Qué te han dicho tus amigos y compañeros (de lucha, de actividad, de posición política, de vida) lo que es ser mujer?

¿Qué te han dicho tus amigas y compañeras (de lucha, de actividad, de posición política, de vida) lo que es ser mujer?

¿Cómo vives la realización de un documental desde tu posición de ser mujer?

¿Tú crees que las mujeres puedan pensarse desde otra manera de ser mujer, de cómo nos han enseñado a cómo debe de ser una mujer?

¿Qué tipo de mujeres te han interesado documentar? (En el sentido de ¿por qué escoges a tales personajes para documentarlo?) ¿Qué fue lo que te pareció más duro en el proceso de la realización de No quiero decir Adiós? ¿Crees que las mujeres que están tras las cámaras, como lo son las fotógrafas, editoras, productoras, iluministas, guionistas ect. inciden en los procesos de la realización? ¿Crees que también eres un personaje en la historia? ¿Por qué?

¿Qué posibles alcances (sociales, personales, políticos, culturales) crees que tengan las formas autonarrativas o autobiográficas de las mujeres en el cine o en el cine documental?

¿Crees que la experiencia de narrarse a sí misma es poder darse cuenta, a través de la propia voz, que el significarse (el poder nombrarse a una misma) lleva un proceso de entendimiento, de reconocimiento, de conocer la historia propia? Es decir ¿crees que pueda ser un camino de

autocuestionamiento y de discusión sobre nuestro contexto histórico? ¿Por qué?

Para hacer el film tuviste que instalarte en el lugar donde creció o vivió el personaje de tu documental ¿Con qué te encontraste en ese ambiente, en esa ciudad o pueblo?

¿Qué mensajes te interesa dar cuando escoges al personaje de tu documental? (Mensajes como: la condición de ser mujer u hombre, la situación estructural que vivimos las mujeres y los hombre, tu propia condición como realizadora, o únicamente te interesa contar una historia o pueden ser otros mensajes).

¿Crees que los hombres documentalistas hacen historias o temáticas distintas a las de las mujeres documentalistas? ¿Por qué?

¿Tú crees que existen diferencias entre ser un hombre documentalista o una mujer documentalista en el sentido laboral, técnico, artístico, emocional, de compromiso o de oportunidades?

¿Y para las mujeres y hombres que se encuentran detrás de cámaras como fotógrafos, guionistas, editores, iluministas, etc. tienen las mismas oportunidades como realizadoras que los hombres?

El proyecto inicial que tenías pensando para el documental, ¿terminó siendo el mismo cuando lo finalizaste?

La gente que entrevistaste ¿se prestó a brindarte información desde el primer momento o alguien se opuso? ¿Qué crees que es lo más importante que el espectador logra incorporar personal, social, emocional, político y humanamente con *No quiero decir adiós*? Y ¿para ti?

Bibliografía

- Ardévol, E. (1995). *Representación y cine etnográfico*. Ver:
<http://filosofia.uaq.mx/diidxaza/fils/LVEtnografico2.pdf> Consultado en la red en Julio, 2016.
- Arreza Camero, E. (2015). “Auto-representación de la mujer indígena en el cine canadiense”
Revista digital, Revistas Científicas y Humanísticas.
Véase:<http://www.produccioncientifica.luz.edu.ve/index.php/omnia/article/view/6983/6972>
Consultada en Julio, 2016.
- Ávila, R. (1998). “Lenguaje, medios e identidad nacional”. Revista: *Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*. No. 64 pp. 105-112. Véase:
<http://raulavila.colmex.mx/docs/idnacreel.pdf> Consultada en Enero, 2017.
- Bhabha, H. K. (2002). “El lugar de la Cultura” En *Lo poscolonial y lo posmoderno. La cuestión de la agencia*. Argentina. Manantial SRL.
- Blazquez Graf, N. (2012). “Epistemología feminista: Temas centrales”. En Norma Blazquez
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*. Paidós. Ibérica. Buenos Aires.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Edit. Síntesis, S.A. Madrid, España.
- Camacho Servín, F. (2014) “Incuestionable”, el racismo en México. *La Jornada* en línea. Revisar: <http://www.jornada.unam.mx/2014/05/05/politica/002n1pol> Consultada en Marzo, 2017.
- Castañeda Salgado, M. P. (2016). “Epistemología y metodología feminista: debates teóricos”. En María Elena Jarquín Sánchez (Coordinadora). *El campo teórico feminista. Aportes epistemológicos y metodológicos*. UNAM. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. México.
- Castellanos Guerrero, A. (2000). “Antropología y racismo en México”. Revista *Desacatos*. Núm. 4. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Distrito Federal, México. Véase: <http://www.redalyc.org/pdf/139/13900404.pdf> Consultada en Febrero, 2017.

- Castro Ricalde, M. (2009). "Género y estudios cinematográficos en México". Revista: *Ciencia ErgoSum*. Vol. 16. Pp. 64-70. México.
- Ceceña, A. E. (coordinadora). (2008). *De los saberes de la emancipación y de la dominación*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.
- De Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género*. Pp.1-30. MacmillanPress. London
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra. España.
- De Sousa Santos, B. (2011). *Introducción: Las epistemologías del sur*. Ver en: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/INTRODUCCION_BSS.pdf Consultado en la red en Julio, 2017.
- Duque, C. (2010, junio). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Educación & Pensamiento*. 17. Recuperado de <https://issuu.com/colegiohispanoamericano/docs/name37db74> Consultado en Diciembre, 2016.
- Ema López, J. E. (2004). *Del sujeto a la agencia (a través de lo político)*. Revista Athenea Digital. 5. La Mancha: Universidad de Castilla. Pp.1-24 Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/34133/33972> Consultado en Agosto, 2016.
- Espinosa Damián, G. (2009). *Cuatro vertientes del feminismo en México. Diversidad de rutas y cruce de caminos*. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- Facio, A. (y otros). (2005). "Feminismo, género y patriarcado". *Academia. Revista sobre Enseñanza del derecho*. Argentina.
- Garaizabal, C. (2009). "El estigma de la prostitución". *Revista Tránsversales, número 10*. Revisar: <http://www.colectivohetaira.org/web/component/content/article/15-articulos-de-prensa-proprios/247-qel-estigma-de-la-prostitucionq-revista-trasversales-numero-10-primavera-2008.pdf> Consultada en Agosto, 2017.
- Gaviola, E. & Korol C. (2015). *A nuestras amigas. Sobre la amistad política entre mujeres*. Pensarécarteras, La Cazona de Flores, CIDECI-Unitierra. Chiapas, México.
- Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo (coordinadoras). *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. UNAM. Centro de Investigaciones

Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. Facultad de Psicología. Pp. 21-38. (Colección Debate y Reflexión). México.

Guzmán Gómez, G. (enero-abril 2014). La deuda: del sueño a la pesadilla colectiva.

Endeudamiento de mujeres rurales del centro de Veracruz. *Desacatos*. Núm. 44, Pp.67-82

Hall, S. (1997). El trabajo de la representación (Elías Sevilla Casas, trad.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. (pp. 13-74). London: Sage Publication.

Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Cátedra. Madrid.

Krieger, P. (2004). "La deconstrucción de Jacques Derrida (1930- 2004)". *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Núm.84. Revisar:

<http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v26n84/v26n84a9.pdf> Consultada en Febrero, 2017.

Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Horas y horas. Pp. 13-38. España.

Lagarde y de los Ríos, M. (2016). "El derecho humano de las mujeres a una vida libre de violencia". En María Elena Jarquín Sánchez (Coordinadora). *El campo teórico feminista. Aportes epistemológicos y metodológicos*. UNAM. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. México.

Lagarde y de los Ríos, M. (2012). *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y utopías*. INMUJERES-DF. México.

Lagarde y de los Ríos, M. (2014). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI / Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Lagos Labbé, P. (2012). *Primera Persona Singular. Estrategias de (auto) representación para modular el "yo" en el cine de no ficción*. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.

Leyva, X., Köhler, A. & López, P.D. (Coordinadores) (2004). "Proyecto. Videoastas indígenas de la frontera sur". CIESAS SURESTE, CESMECA-UNICACH. Chiapas, México.

Lugones, M. (2008). "Colonialidad y género". *Revista Tabula Rasa, No.9: 73-101*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Bogotá, Colombia.

- ManceroGiler, T. P. (2013). *Mujeres cineastas en Quito: Experiencias de producción y prácticas narrativas*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. FLACSO. Ecuador.
- MEPF. (2010). “La Otra Cooperativa. Guatemala”. *Metodología de Educación Popular Feminista*. La Trilla.
- Millán, M. (1998). *Feminismo(s) y teorías del Cine. De la deconstrucción a la politización de las diferencias*. Programas de Estudio de Género. UNAM. México.
- Moreno, H. (2015). “Género, nacionalismo y boxeo”. En Estela Serret (coordinadora). *Identidad imaginaria. Sexo, género y deseo*. Universidad Autónoma Metropolitana. Azcapotzalco. México.
- Mulvey, L. (2007). “Placer visual y cine narrativo”. En Karen Cordero e Inda Sáenz. (compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana/PUEG. México.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, S. A.
- Núñez Domínguez T; & Troyano Rodríguez, Y. (2011). Cine y violencia contra las mujeres. *Reflexiones y materiales para la intervención social*. España:Fundación 1º de Mayo, Centro de Estudios, Investigación e Historia de Mujeres "8 de Marzo".
- Ordorica, M. & Prud'homme, J.F. (2012). *Los grandes problemas de México*. El Colegio de México. 1a. ed. Abreviada. México, D.F.
- Palacios, A. B. (2012). *Representaciones sociales de grupos culturales diversos. Una estrategia metodológica para su análisis*. Universidad Autónoma de Chiapas. México.
- Palomar Vereza, C. (2005). “Maternidad: Historia y Cultura” *Revista de Estudios de Género. La ventana*. Universidad de Guadalajara México. Véase: <http://www.redalyc.org/pdf/884/88402204.pdf> Consultada en Febrero, 2017.
- Restrepo, A. (2016). “La genealogía como método de investigación feminista”. *XI Congreso Iberoamericano. Ciencia, tecnología y género*. Recuperado en: <https://congresoactg.ucr.ac.cr/memoria/descargar.php?id=30> Consultada en Mayo 2017.

- Ríos Hernández, I. (2007). El lenguaje: Herramienta de reconstrucción del pensamiento. *Razón y palabra*. 72. Recuperado de: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Varia_72/27_Rios_72.pdf Consultada en Mayo, 2016.
- Sánchez Gonzáles, M. I. (2012). “La maternidad en la empresa”. Revista del IV Congreso Universitario Nacional Investigación y Género (pp. 1879-1888). Revisar: https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/40722/Pages%20from%20Investigacion_Genero_12-1509-2188-7.pdf?sequence=1 Consultada en Marzo, 2016.
- Scott, J. W. (1992). Experiencia. Enero 2017, de Routledge, Inc. Recuperado de: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/ventana13-2.pdf> Consultada en Agosto, 2016.
- Scott J. W. (1990). “El género. Una categoría útil para el análisis histórico” En. *HistoricalReview*. Vol. 91. Pp. 1053-1075.
- Sen, A. (2000). La agencia de las mujeres y el cambio social. *Desarrollo y libertad*. Buenos Aires: Planeta.
- Smeke de Zonana, Y. (2000). La resistencia: forma de vida de las comunidades indígenas. *El Cotidiano*. 16. Universidad Autónoma de Metropolitana. México. Pp.92-102. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/325/32509909.pdf> Consultada en Julio, 2016.
- Symington, A. (2004). “Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y la justicia económica”. En Revista *Derechos de las mujeres y cambio económico*. Número 9. Págs. 1-8.
- Tjeder, D. (2008). “Las misoginias implícitas y la producción de posiciones legítimas”: *La teorización del dominio masculino*; en Ramírez Juan Carlos y Uribe Griselda (Coordinadores). México: Plaza y Valdez.
- Tubino, F. (2008). *Libertad de agencia: entre Sen y H. Arendt*. Ver: <http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/090712.pdf> Consultado en la red en Octubre, 2016.
- UNESCO. (2015). “Replantear la educación. ¿Hacia un bien común mundial?”. Edit. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura 7, Place de Fontenoy, 75352. París, Francia.

Vega Montiel, A. (2016). "El derecho humano de las mujeres a la comunicación". En María Elena Jarquín Sánchez (Coordinadora). *El campo teórico feminista. Aportes epistemológicos y metodológicos*. UNAM. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. México.

Vega Montiel, A. (2010). "Las mujeres y el derecho humano a la comunicación: su acceso y participación en la industria mediática". En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. México.

Villasante, T. R. (2007). *Una articulación metodológica: desde textos del Socio-análisis, I(A) P, F. Praxis, Evelyn F. Keller, Boaventura S. Santos, etc.* Política y Sociedad, Vol. 44. CIMAS-UCM. Pp.141-157.

Recuperado en:

<http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/viewFile/POSO0707130141A/22386> Consultada en Febrero, 2017.

West, C. Lazar, M.M.&Kramarae, C. (2000). "El género en el discurso". Pp. 179-212. En Teun A. van Dijk. *El discurso como interacción social. Estudios del discurso. Introducción multidisciplinaria; Vol.2*. Edit. Gedisa. Barcelona.

Zamorano, G. (2005). "Entre Didjáz y la Zandunga. Iconografía y autorepresentación indígena de las mujeres del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca". En *Revista Liminar*. CESMECA-UNICACH. México.

Zuckerhut, P. (2007). "Cosmovisión, espacio y género en México antiguo". *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*. Vol. 21 N. ° 38, Págs. 64-85.

Zúñiga Eaglehurst, M. (marzo 2004). Acceso al crédito de las mujeres en América Latina. CEPAL/GTZ "Políticas laborales con enfoque de género". Recuperado de: https://www.cepal.org/mujer/proyectos/gtz/publicaciones/word_doc/Muriel_Zuniga.pdf Consultado en Diciembre, 2017.

