

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Políticas de la mirada y prácticas creativas

El cine experimental de las creadoras ecuatorianas Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta

Lucía Fernanda Romero Paz y Miño

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2022

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Lucía Fernanda Romero Paz y Miño, autora del trabajo intitulado “Políticas de la mirada y prácticas creativas: El cine experimental de las creadoras ecuatorianas Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

31 de octubre de 2022

Firma: _____

Resumen

En un contexto en que los cines que pueden ser llamados experimentales y el trabajo de creadoras de Abya Yala conllevan una historia de invisibilización, y en el que las posibilidades de acceso a la creación están determinadas por profundas desigualdades agravadas por el contexto neoliberal, desencadenante de profundas crisis políticas, y por la pandemia del coronavirus, resulta relevante revisar las políticas de la mirada en relación a las prácticas creativas de creadoras ecuatorianas de cine actuales.

Las políticas de la mirada determinan el potencial surgimiento de un espacio de conflicto donde se abre la posibilidad de reordenamiento de lo sensible y de emergencia de visibilidades disidentes desde subjetivaciones en resistencia a la subalternización. Las prácticas creativas conjugan acción y pensamiento, investigación y experimentación, elementos que se inscriben de forma material y sensorial; el conocimiento que generan se enfrenta a las formas de hacer industriales que resultan en productos seriados. Existe, por ello, una interrelación entre las políticas de la mirada en el cine experimental y las prácticas creativas que determinan su existencia.

A partir del análisis visual crítico y entrevistas a profundidad, este trabajo explora las políticas de la mirada que se configuran a partir de particulares prácticas creativas en los diversos cines de las creadoras ecuatorianas Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta, desde la perspectiva de los estudios visuales en relación a Abya Yala, y los considera, en sí mismos, formas de pensar la visualidad y abrir caminos de lo posible.

Se concluye que las prácticas creativas, en el cine de las cuatro creadoras, están profundamente imbricadas en la forma y materialidad de sus películas, y constituyen por ello, en sí mismas, maneras de acercarse a la realidad donde ésta se crea a la vez que se comprende y se cuestiona. Por ello, los mundos posibles y subjetivaciones alternas que generan sus políticas del ver, sus miradas disidentes frente al régimen escópico, no serían posibles a partir de las prácticas recurrentes del sistema cinematográfico industrial.

Palabras clave: experimentación, cineastas ecuatorianas, praxis penso-creativa, experimentalidad crítica, mirada disidente, subjetivación alterna

Agradecimientos

A Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta, continúo aprendiendo de ustedes.

A Christian León, por el apoyo y acompañamiento.

A Isabel Paz y Miño y Oliverio Romero, por el soporte y el estímulo.

A la carrera de Visualidad y Diversidades, una de las cosas más bonitas en las que me he embarcado.

Al diálogo profundo y cariño generado con mis compañeras y compañeros.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Políticas de la mirada y prácticas creativas.....	17
1. Transgredir a partir del cine.....	17
2. Miradas disidentes y formas de creación que se resisten al canon industrial.....	21
2.1. Políticas de la mirada.....	21
2.2. Prácticas creativas.....	25
2.3. Políticas de la mirada y prácticas creativas y en el cine experimental.....	30
3. El cine experimental en relación a Abya Yala y Ecuador.....	36
4. Metodología.....	39
Capítulo segundo: Políticas de la mirada, formas disidentes de la percepción.....	41
1. Las creadoras.....	41
1.1. Sani Montahuano.....	41
1.2. Libertad Gills.....	41
1.3. Daniela Delgado Viteri.....	42
1.4. Alexandra Cuesta.....	42
2. Películas.....	43
3. Reflexividad y desborde.....	43
4. La mirada disidente.....	48
5. Vectores de subjetivación alterna.....	64
Capítulo tercero: Prácticas creativas, la experimentación como forma de conocimiento.....	73
1. Entre el experimento y la experiencia.....	73
2. Praxis penso-creativa.....	79
3. Enfrentarse a las formas de creación establecidas.....	89
Conclusiones.....	99
Lista de referencias.....	105
Anexos.....	113
Anexo 1: Ficha de análisis fílmico utilizada.....	113

Anexo 2: Preguntas guía para entrevistas a profundidad	114
Anexo 3: Resumen descriptivo de cada película	115

el centro
de un poema
es otro poema
el centro del centro
es la ausencia

en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema

Alejandra Pizarnik

Introducción

Me acerco a la academia desde las profundas preguntas, sueños, encuentros, retos, incomodidades, inequidades y precariedades, alegrías y dolores que el hacer del cine, canónicamente vertical, históricamente privilegiado, ha implicado en mi vida. Como fotógrafa y productora, desde mi ejercicio, he ido amasando la intuición de que las potencialidades transformadoras de la imagen cinematográfica emergen cuando es entendida como posicionamiento político del ver, con base en su materialidad y composición, desde la forma de crearla. A partir de mi trabajo, vislumbro una relación de influencia entre las prácticas creativas, muchas veces llamadas *de producción* y las concepciones que se crean sobre las subjetividades que pueden y las que no deben hacer, ver o hablar, en las profundas invisibilizaciones de nuestra sociedad actual que traspasan, de forma interseccional y asimétrica, a las creadoras y sus posibilidades de sustento físico y simbólico para realizar sus obras y, por consiguiente, para poner una *voz* ahí afuera.

Cuando pienso en los andamiajes que sostienen la creación y exhibición cinematográficas, que incluyen estructuras esquematizadas de los haceres y los lenguajes, reconstruyo los intentos de institucionalización de una producción que, en Ecuador, emergió con los ensayos autónomos de una clase privilegiada, con exponentes que eran hombres en su gran mayoría, como evidencia el relato de Pocho Álvarez a Paola De la Vega sobre la generación pionera de cineastas en el Ecuador de la década de 1980 (De la Vega 2016, 11). A nivel estructural, las cosas no han cambiado demasiado para las creadoras, aunque hoy existan directoras del país renombradas a nivel mundial. El sistema industrial, como horizonte de producción transnacional, que incluye también al cine llamado independiente con sus mecanismos globales de financiamiento, prestigio y exhibición, continúa reproduciendo las mismas lógicas verticales y desiguales que avalan la creación sólo en condiciones de ventaja simbólica y económica.

A pesar de los privilegios en juego, en Ecuador el cine es una actividad cada vez más precarizada, coyuntura agravada tanto por el contexto neoliberal, con sus políticas culturales privatizantes e individualizantes, como por la pandemia del coronavirus. En este contexto, las asimetrías en el acceso a la creación y posterior difusión de obras cinematográficas obedecen a cuestiones territoriales, de género, de clase, de racialización y de adherencia o no al *régimen escópico* del *cine industrial*, entendido como las

relaciones de poder, representación, significación y subjetividad configuradas en las imágenes (León 2015, 41), en nuestros modos sociales de ver, y la particular manera en que estas relaciones se manifiestan y perpetúan en el cine de producción canónica. La misma idea de país y de lo nacional como valor de creación debe ser discutida, pues es homogeneizante y tiende a realizar prospecciones de lo que debería ser un *cine nacional*, normalmente en detrimento de pequeños y alternativos cines que luchan por existir.

Sin embargo, existen hoy películas y formas de hacerlas que no se adscriben a la producción que se pretende industrial -con su tendencia a la estandarización de sus procesos productivos y su búsqueda de validación en los espacios globales de influencia de la llamada *industria cinematográfica*, con su canónico lenguaje y su noción de cine nacional- que difícilmente pueden entrar en su lógica y que, al contrario, tienen la capacidad de cuestionarla, generando experiencias muy valiosas, justamente, para romper con las ideas predeterminadas que no logran evidenciar todas las formas de crear, con consecuencias de invisibilización de lo distinto. Estas experiencias constituyen claves a explorar para, a partir de ahí, generar discusiones y miradas sobre una pluralidad de *cines otros*, que probablemente tengan su propia genealogía en el Ecuador, tal como sucede en el mundo. Cuando provienen de creadoras, estas experiencias son diversas y también asimétricas, pero las transversaliza el género que, en este trabajo, es comprendido como un elemento presente en formas de crear que cuestionan al régimen cinematográfico masculinizante y hegemónico, ya que la subalternización de formas de creación no canónicas va de la mano con la invisibilización de subjetividades feminizadas y sus particulares formas de ver.

Con este trabajo, a partir del análisis visual crítico y entrevistas a profundidad a cuatro creadoras, me propongo una inicial exploración sobre actuales políticas de la mirada y prácticas creativas generadas desde diversos cines no industriales, que pueden ser llamados experimentales, y que representan una alternativa frente a la necesidad de repensar el cine en la coyuntura actual, formas de hacer y de ver que abren caminos para pluralizar lo cinematográfico y las condiciones para crear, experiencias que despejan vías para próximas creaciones. Busco comprender estas diversas búsquedas cinematográficas a partir del trabajo de creadoras situadas en relación al territorio ecuatoriano – y no *en Ecuador* necesariamente, ya que miran lo territorial desde resistencias internas, añoranzas e influencias externas, ampliándolo, cuestionándolo-, empiezo esta exploración desde las obras de Sani Montahano (1997), Libertad Gills (1984), Daniela Delgado Viteri (1987) y Alexandra Cuesta (1980); que pueden generar nuevas agencias y subjetividades. A la

vez, quiero entender las resistencias, fronteras, negociaciones que ellas manejan para poder sustentar y difundir sus filmes.

Sin pretensión de exhaustividad o de presentar lo más novedoso de acuerdo a un mapeo completo de creaciones alternativas en, desde o en relación al territorio de Ecuador, la investigación parte, más bien, del deseo de compartir desde la experiencia de visionar películas que pueden generar formas diversas de mirar al cine mismo, a partir del encuentro con ellas y de la afectividad que me generan. Los filmes y las formas de trabajar de sus creadoras son únicas en sus planteamientos y posibles efectos, por tanto, esta tesis no busca generalizar sus experiencias, al contrario, pretende hablar de su singularidad desde una profundización en la forma cinematográfica y lo que la motiva, así como en el proceso de gestación de la imagen. De esta forma, busco inspirar a más creadoras a encontrar su propio lenguaje desde lo político de la mirada y sus propias formas de hacer.

En el primer capítulo se desarrollan teóricamente las categorías principales desde las que se aborda el trabajo de las cuatro creadoras: *políticas de la mirada* y *prácticas creativas*; y cómo los conceptos que las conforman pueden ponerse en relación al llamado *cine experimental*.

El segundo capítulo presenta primero la trayectoria de las cuatro creadoras, y luego la sinopsis de una película corta por cada una de ellas. Luego, los filmes son analizados a partir de una metodología de análisis visual crítico desarrollada para este trabajo, explorando los conceptos principales que conforman la categoría de políticas de la mirada: *reflexividad y desborde*, *mirada disidente* y *vectores de subjetivación alterna*.

En el tercer capítulo, a partir de la técnica aplicada de entrevistas en profundidad, se identifican sus formas de trabajo y se describen sus experiencias en relación a los conceptos principales de la categoría de prácticas creativas: *experimento-experiencia*, *praxis penso-creativa*, y *enfrentarse a las formas de creación establecidas*.

Tras cumplir los objetivos, se concluye que las prácticas creativas, en el cine experimental de las cuatro creadoras, se inscriben de manera material y sensorial en sus películas, y constituyen un acercamiento a la realidad donde ésta se crea a la vez que se conoce y se pone en cuestionamiento. Por ello, las posibilidades alternativas que generan sus políticas del ver, sus miradas disidentes frente al régimen escópico, no serían posibles a partir de las prácticas sistemáticas de la industria cinematográfica.

Capítulo primero

Políticas de la mirada y prácticas creativas

1. Transgredir a partir del cine

Entre las paradojas de visibilidad-invisibilidad, transformación-resistencia-cooptación, del arte cinematográfico y la cultura visual, tomo el término *cine experimental*, no sin problematizarlo, por su creciente uso en espacios de Abya Yala donde circulan obras que están re-pensando el cine en términos de su creación desde nuevas políticas de la mirada. Lo empleo como categoría borrador, aunque manejé la idea de trabajar con otros términos como *subversivo*, *disruptivo*, *disidente*, *radical*, *resistente*, *crítico*, que también han sido abordados en festivales, muestras y curadurías. Por ejemplo, el festival ecuatoriano Cámara Lúcida (2022), antes autoproclamado de cine de no ficción, experimental y poéticas expandidas, luego pasó a nombrarse como de cine contemporáneo y ahora, simplemente de cine. Frente a estos términos, *cine experimental* continúa siendo el de uso más continuo y consistente, entendido como aquel que puede ser definido por negación, por lo que *no es* frente al cine convencional (Ricard 2012, 1) y por aquello que pretende transgredir. Por otro lado, según algunas genealogías del cine experimental, estas varias denominaciones forman parte, entre muchas más, de aquellos otros nombres que históricamente el cine experimental ha tenido (González Zarandona 2012; Lerner y Piazza 2017; Ricard 2012). Para entender la capacidad de este cine, o estos cines, de enfrentarse a las convenciones y a la pretendida construcción de una maquinaria industrial institucionalizada, en particular en Ecuador, es necesario comprender cómo se configuran las exclusiones que la producción cinematográfica canónica genera.

En los años 80, los países del sur de Abya Yala discutían la economía de la cultura, desde nociones modernistas, progresistas y desarrollistas, y sentaban las bases para la creación de políticas estatales de protección de las industrias culturales nacionales frente a los mercados internacionales (Getino 1995), espíritu con el que luego nació la Ley de Cine ecuatoriana (EC 2006), sin que se haya instituido, hasta hoy, industrialización alguna en el país. Estas medidas gubernamentales extendidas por Latinoamérica, intentos de institucionalización rígida de los sueños emancipatorios de las propuestas que habían conformado lo que se llamó el *tercer cine*, empezaban a mostrar sus contradicciones para la década del 2000, pues las terminologías y criterios económico-industriales tenían

efectos contrarios a sus primeras intenciones de protección y fomento. Por un lado, comenzaban a justificar la liberalización de los mercados internos a favor de la concentración económica en las productoras más grandes, las que apuestan por contenidos de corte más espectacular-comercial en nombre de lo nacional-transnacional y en detrimento de las pequeñas producciones construidas desde políticas de la mirada disidentes; por otro lado, fueron instrumento para ahondar las diferencias en el bloque regional, como advertiría el mismo Octavio Getino (2002), situación agravada con la reciente profundización del neoliberalismo y el costo social de sus políticas culturales.

A partir de esta reflexión se entiende que hoy dos coyunturas sociohistóricas, dos caras de una misma moneda, confluyen y vuelven indispensable el re-pensar, re-imaginar, re-conocer la imagen-sonido-movimiento dentro del ámbito de lo categorizado como cine en Ecuador, territorio influenciado por el contexto latinoamericano descrito, en particular el realizado por creadoras.

Por un lado, las llamadas economías creativas están en proceso de neoliberalización e hipermercantilización en respuesta a las exigencias de los tratados de libre comercio que, según Verdier (2013), publicado por el mismo Fondo Monetario Internacional, desvían el lucro hacia tenedores de artículos de propiedad intelectual extranjeros, curso que se ve agravado por políticas estatales, por ejemplo ecuatorianas, que se enfocan en la reducción del Estado y sus instituciones de fomento (Aleman 2021). Por otro lado, esta neoliberalización a escala global, que opera desde la colonialidad capitalista-patriarcal (Quijano 2000) en complicidad con ese mismo Estado y, por tanto, con las ideas y prácticas en torno lo que debe ser el *cine nacional* que los Estados manejan, cuya necropolítica (Acosta y Lara 2021), en resonancia con la región, impide la vida en dignidad de la mayoría de personas en el país, incluyendo el derecho al tiempo y los recursos para la creación y la participación en la vida cultural y artística de la sociedad, ha generado estallidos sociales en Ecuador, en 2019 y luego en 2022, que tienen eco en otras revueltas en América Latina (Castro Riaño 2020).

Estas explosiones sociales han visto su correspondencia en la emergencia de creaciones cinematográficas y audiovisuales configuradas desde nuevas políticas. Algunas son imágenes militantes de la protesta en varios territorios de Abya Yala, como aquellas recopiladas por la muestra en Ecuador de trabajos del país, de Colombia, Chile y Bolivia en 2019 llamada *529 Octubres, Memorias Plurinacionales* (Criollo 2021) o aquellas presentadas por el festival de Cine Documental Emergente Doc-Ket (Contrapique 2022). Otras no necesariamente refieren de manera explícita el contexto

descrito aunque, sin embargo, emergen y proliferan en respuesta a la necesidad de crear en contextos adversos.

Frente a las macropolíticas neoliberales que pretenden normar la creación y el acceso a los recursos que la posibilitan, en particular la cinematográfica, y que revelan, cada vez más, las diferencias entre quienes pueden sostener procesos creativos en las actuales condiciones de vida en Ecuador y Abya Yala, y quienes no, basadas en “discursos dominantes y naturalizados a manera de ley irrefutable, sin problematizar variables de género, etnia, clase, formas de producción y condiciones laborales” (De la Vega 2014, parr. 7), se vuelve fundamental regresar a mirar a los *cines otros*, que se construyen desde las resistencias a las formas y discursos canónicos que constituyen el régimen de visualidad (León 2015) del cine de narración hegemónica o institucional (Burch 1999; Bordwell y Thompson 2003) de la llamada industria. Se vuelve necesario mirar cómo se configura el cine desde políticas de la mirada con la potencialidad de responder al contexto histórico actual.

Desde este punto de vista, en este trabajo, *Abya Yala* y *Ecuador* son términos entendidos como categorías territoriales en disputa. Por un lado, pueden responder a ideas predeterminadas y homogeneizantes de lo que estos territorios significan, en especial dadas por los Estados Nación o por clasificaciones regionales según las cuales se organiza el sello de proveniencia de un filme en relación al mercado global, ideas que se ven reflejadas en las temáticas y estéticas de muchas películas *exitosas*. Por otro lado, y por la misma razón, son categorías determinantes de diversas condiciones de creación en cine para quienes provienen de o habitan estos territorios -subalternización global, invisibilización, extractivismo simbólico y productivo- y, por ello, son espacios de resistencias, de disidencias y de luchas por la mirada y la visibilidad que no pueden ser desterritorializadas. En lugar de ser categorías unívocas, sin ser negadas, son pensadas en clave de las diversas relaciones que conllevan una multiplicidad de territorios dentro del territorio, cartografías y trazos que lo atraviesan en entrelazamiento con otros, espacios y conexiones diversas y singulares que incluyen los cuerpos, las fronteras, los desplazamientos, los sueños, las añoranzas y las disidencias creativas y teóricas con respecto a las formas de visualización estandarizadas.

Escribo desde el amor al cine, desde este territorio, y desde el encuentro esperanzado con propuestas que gestan diversas formas del mirar desde algunas creadoras nacidas en Ecuador, con sus diferencias, incluyendo, sin dejar de problematizarlas, sus asimetrías. Creadoras cuyas miradas, atravesadas por su proveniencia de maneras

diferentes, no dejan de ser subalternizadas por la colonialidad del ver (Barriendos 2011) que privilegia modos de ver, racializantes y transparentes, interrelacionados con la colonialidad capitalista-patriarcal (Quijano 2000), configurada en conjunto con el sistema de género colonial / moderno (Lugones 2008) y que tiene relación profunda con el hecho de que sean muy pocas las realizadoras que logran difundir su trabajo y ser reconocidas como *creadoras*, más aún si sus miradas se apartan del Modo de Representación Institucional MRI, descrito por Noël Burch (1999), el cual privilegia la subjetividad blanca, burguesa, masculina y del norte global, mientras las demás son relegadas a un papel secundario.

Desde este lugar corpóreo y situado me he interesado, desde hace cinco años, en estos cines otros y, particularmente, en lo que en Ecuador empieza a crearse y discutirse en relación al término *cine experimental*. Me interesa especialmente aquel realizado por creadoras, pues el porcentaje de referentes de directoras o realizadoras en la historia del cine mundial es pequeño, y he hallado un porcentaje mayor de creadoras emblemáticas en lo que podría ser el espectro experimental: Maya Deren, Chantal Akerman; en el contexto latinoamericano, Narcisca Hirsch, por nombrar algunas, y especialmente en relación a Ecuador, creadoras referentes para mí como Daniela Delgado y Alexandra Cuesta, a las que se suman más recientemente Sani Montahuano y Libertad Gills.

Para explorar la relación entre el cine experimental, especialmente el de creadoras ecuatorianas, y el contexto social y cinematográfico antes descrito, me propongo indagar en las políticas de la mirada de estas otras formas de creación en cine, que tienen la potencialidad de generar alternativas frente a las encrucijadas actuales de la imagen cinematográfica, y su relación con las paradojas de la visualidad, de la institución del cine y sus espacios de validación, de las crisis políticas y con la misma categoría.

Desde la concepción de “políticas de la mirada” propuesta por Nelly Richard (2007) y Mieke Bal (2020), busco comprender cómo, en los trabajos de estas creadoras, sortear las paradojas antes descritas puede darse a partir de generar imágenes como un modo de mirar disidente, operado a través de las formas y materialidades del cine.

A partir de la categoría de “prácticas creativas” (Piotrowska y ProQuest 2020), pretendo explorar las experiencias comunes y diversas en el trabajo de Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta, entendiendo que las formas de creación de las cineastas, respecto de la experimentación cinematográfica, responden a una forma de pensamiento configurado materialmente en la forma de sus películas, de su

exhibición y circulación, en relación a las diversas instituciones del cine y de la visualidad y a sus relaciones económicas y de poder.

La pregunta central que guía esta investigación es la siguiente: ¿De qué manera el cine experimental de las creadoras ecuatorianas Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta, configura sus políticas de la mirada a partir de sus prácticas creativas?

Para dar respuesta a esta pregunta se ha estructurado dos objetivos específicos: a) Analizar las políticas de la mirada en el cine experimental de Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta; b) Identificar las prácticas creativas en el cine experimental de las cuatro creadoras ecuatorianas.

2. Miradas disidentes y formas de creación que se resisten al canon industrial

2.1. Políticas de la mirada

En la exploración teórica de cómo se configuran las políticas de la mirada en el arte, y en el cine experimental en especial, es necesario plantear lo que en este trabajo entiendo por lo político y su interrelación con el objeto del campo de los estudios visuales: la visualidad, los modos de ver en un determinado entorno cultural. Luego, es indispensable extender estas ideas al lugar que el arte ocupa dentro de la cultura visual, tomando en cuenta la desjerarquización de lo artístico en relación a otros posibles sujetos de la visualidad, planteada por Richard (2007, 106), quien sostiene además que:

La contrastación entre lo artístico y lo no artístico, dentro de los estudios de la cultura visual, serviría para demostrar el carácter históricamente construido –y socialmente deconstruible– de las afirmaciones del valor estético. Serviría también para revisar los sistemas de valoración social del arte –sus criterios de distinción– según las formaciones culturales en las que institucionalmente se generan, descartando de partida cualquier absolutismo del valor o de la calidad universales. (100)

Empiezo entonces planteando lo que sería lo político del arte, y para ello es fundamental comprender, en primer lugar, lo que significa la política. Para Jacques Rancière (2015, 15), ésta es distinta a la policía porque “se define y se constituye como tal a partir de ciertos dispositivos policíacos: una cierta manera de construir los espacios públicos [el espacio del poder, la calle, el lugar de trabajo, la escuela, el hospital, etc.]. La política intenta reconfigurar algo ya configurado de un cierto modo por la policía”. Para entender mejor esta diferencia continúa Rancière:

La política, en efecto, no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos. He intentado mostrar en otra parte cómo la política era el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio, sobre la designación de los objetos como concernientes a lo común y de los sujetos como provistos con la capacidad de una palabra común. (33)

La política, o lo que en este trabajo llamaré lo político, tiene que ver entonces con la posibilidad de participar de lo común y de reconfigurar lo repartido de cierta manera por la policía. Esto solo puede darse desde la agencia de grupos de personas en principio descartadas de la arena política ya que, “desde siempre, la negativa a considerar a ciertas categorías de personas como seres políticos ha tenido que ver con la negativa a entender como discurso los sonidos que salían de su boca. O bien ha pasado por la constatación de su incapacidad material de ocupar el espaciotiempo de las cosas políticas” (34).

Al extrapolar estas nociones al ámbito de la visualidad, el derecho a participar de lo político se define por quienes tienen agencia para hacer evidente su modo de ver en el marco de lo común, en otras palabras quienes pueden hacer o no uso de su *derecho de mirar* que “es un derecho que se niega a permitir que la autoridad suture su propia interpretación de lo sensible con el objetivo de generar espacios de dominación, primero mediante leyes y posteriormente a través de la práctica estética” (Mirzoeff 2016, 35). En las relaciones políticas de lo visual con *la policía* que determina aquello que no debe ser desentrañado, mirado con detenimiento, “lo opuesto al derecho a mirar no es la censura, sino la visualidad, esa autoridad que nos ordena seguir adelante y se reserva la posibilidad exclusiva de ver” (32) de una única manera, en otras palabras, el régimen de visualidad (León 2015). Sobre las características de este régimen dice Nicholas Mirzoeff que:

La acción de visualizar remite a la producción de visualidad, es decir, a la ordenación de los procesos de la Historia de forma que fuesen perceptibles para la autoridad. Se trataba de una visualización que remite a la figura del héroe y únicamente a él. Hablamos de una visualidad masculina, en tensión con un derecho a mirar representado de forma diversa como femenino, lésbico, *queer* o transexual. (Mirzoeff 2016, 33)

Si los estudios visuales plantean también el análisis de los juegos de visibilidad-invisibilidad presentes en una sociedad, y quién tiene el *derecho a mirar* (Mirzoeff 2016) por sobre otras personas, entonces son también importantes las interseccionalidades (Crenshaw 1989) entre cuerpos subalternizados y sus accesos simbólicos y materiales a la participación dentro de, o en relación a, la visualidad.

Una vez comprendido lo político en interrelación con la visualidad, se puede llevar la reflexión al campo de lo artístico desde la perspectiva de los estudios de la cultura visual. Para Mieke Bal (2020, loc. 128), estudiar obras de arte desde la perspectiva de los estudios visuales implica “un gran interés en lo político del arte”, y este es entendido como aquello “donde el conflicto acaece” (loc. 119) a diferencia de la política, que sería, más bien un espacio de poder que “no elimina el conflicto en lo absoluto, suprime el conflicto y, por lo tanto, lo deja a merced de sus propios y soterrados efectos volcánicos” (loc. 120) eliminando todo antagonismo.

Es importante recalcar en este punto que, para Bal, *lo político* sería equiparable a lo que Ranciere llama *la política*, mientras que la autora designa mediante este último término lo que para el teórico francés sería *la policía*. En ese sentido, para evitar confusiones posteriores, entenderé *lo político* como aquello capaz de desafiar al régimen de autoridad mediante la reconfiguración de lo común. Con base en ello, definiré las *políticas de la mirada* como aquellos juegos de visibilidad / invisibilidad donde acontece el disenso, el reclamo del derecho de mirar y la posibilidad de un reordenamiento en el ámbito de lo sensible, frente al régimen escópico, entendido como la interrelación entre la “producción de significación, organizada en la materialidad de la imagen, las relaciones de poder, las políticas de la representación y vinculada a la producción de subjetividades” (León 2015, 41).

Pero es, en particular, en el ámbito de lo artístico donde pretendo explorar cómo operan las políticas de la mirada. Es dentro de este espacio definido culturalmente como excepcional entre todo lo que hace parte de la cultura visual, con sus particulares sistemas de creación, dependientes por cierto del desigual acceso a los medios de producción, validación, circulación y prestigio, que quiero desentrañar cómo se configura lo político, y para ello, será necesario ir comprendiendo en detalle cómo es que lo artístico puede participar de un posible reordenamiento de lo sensible.

Siguiendo con los planteamientos de Mieke Bal (2020, loc. 121), fuera del individualismo y el racionalismo que caracterizan el pensamiento liberal, donde “la represión de las identidades colectivas en nombre del individuo conduce a un cómodo deslizamiento desde el individualismo al consenso o, peor aún a la dictadura” el arte puede hablar de la singularidad donde acontece el disenso. “Lo singular es lo que mantiene la diferencia sin convertirla en terreno [generalizable] para la identidad de grupo. [...] La singularidad favorece una vida activa de lo político allá donde la particularidad es silenciada y la generalidad resulta irrelevante” (loc. 121).

Fuera de la transmisión unívoca y pretendidamente directa de formas y significados preconfigurados de forma policíaca, al pensar en las políticas de la mirada es posible comprender una pluralidad de funciones de “imágenes que evocan, sugieren y connotan más que transmiten significados. Una vez que llegamos a comprender cómo el significado puede funcionar sin ser transmitido, tenemos, espéculo, creada una visión de un espacio político” (Brown 1995 citada en Bal 2020, loc. 125).

Siguiendo con esto, los estudios visuales, para Bal (2020, loc. 43), no se ocupan de los objetos artísticos: “si la visualidad, y no las imágenes, constituye el objeto de los estudios visuales, entonces es la posibilidad de realizar actos de visión en relación con el objeto visto, y no con su materialidad, lo que decide si un artefacto puede ser analizado desde la perspectiva de la cultura visual”. Estos eventos de visión, en el caso del arte, son entonces una relación entre tiempos distintos, entre la visualidad con que un objeto artístico es creado y aquella desde la que luego es analizado por quien lo mira. Pero, a pesar de ello, la materialidad del objeto no queda completamente anulada en el análisis; “el objeto significa cosas diferentes en distintos ámbitos discursivos. Sin embargo, los objetos poseen cierta resiliencia con respecto a los significados que se proyectan sobre ellos. [...] Los objetos son espacios en los que las formas discursivas se cruzan con propiedades materiales” (loc. 48). Por ello, las condiciones materiales de creación son fundamentales, no sólo en lo que concierne al acceso a los modos de producción, sino en las formas específicas de trabajo con esa materialidad. En el contexto de los estudios visuales latinoamericanos, Nelly Richard (2007) propone concebir las políticas de la mirada en relación con una experimentalidad crítica:

¿Cómo repolitizar la mirada del espectador sobre las imágenes mediante algún tipo de experimentalidad crítica que desajuste el monopolio visual de las industrias simbólicas que hacen circular la forma ‘mercancía’? ¿Cómo romper con la unidimensionalidad de la experiencia a la que nos obliga el culto irreflexivo de las formas? Creo que, para responder a este desafío, son al menos dos las tareas que no deben abandonarse: 1) la de desnaturalizar el sentido, quebrando el falso supuesto de la inocencia de las formas y denunciando la aparente neutralidad de los signos tras la cual las ideologías culturales disfrazan sus tomas de partido y sus luchas de fuerzas. 2) la de trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la *alteridad en tanto fuerza de desclasificación* en contra de las uniformaciones seriales, la programaticidad del sentido, las ortodoxias de la representación, los guiones identitarios predeterminados, las asignaciones fijas de papeles y categorías homogéneas. (Richard 2007, 103–4)

Al pensar entonces en políticas de la mirada capaces de reconfigurar la visualidad dominante dentro del arte, atravesada por la repetición infinita de formas homogéneas en las que predomina su valor de cambio (Echeverría 1988), es indispensable esta doble

agencia de las imágenes: la que cuestiona y subvierte los sentidos dominantes y la que genera sensibilidades y por tanto subjetivaciones alternas y disidentes. Las políticas de la mirada en el arte tienen que ver con un espacio de conflicto en los modos de ver, es decir, con la posibilidad de reconfiguración de las formas de lo sensible y de la emergencia de visibilidades disidentes desde subjetivaciones (Castro 2005, 518) subalternizadas, es decir, con la pelea por el derecho de mirar frente a los regímenes de vigilancia de la visualidad dominante.

2.2. Prácticas creativas

En este trabajo concibo las prácticas creativas como intrínsecamente influyentes en la construcción de determinadas políticas de la mirada. Esto se da principalmente porque, a partir de la experiencia, la experimentación y el oficio del hacer, se van generando formas de conocimiento, maneras de condensación del saber que llevan a tomar posiciones frente a determinados modos de ver que, a su vez, se encarnan en las imágenes creadas y se abren a diferentes modos de recepción.

Para Michel Foucault las prácticas se dan en un terreno de interrelación entre el saber y el poder, es decir desde los dispositivos que vinculan las prácticas discursivas y no discursivas correspondientes a un área social y una época, formas de hacer organizadas por determinadas lógicas con carácter histórico y recurrente (Castro 2005, 290). Edgardo Castro (291) sintetiza sus ideas aduciendo que “podemos decir que Foucault entiende por prácticas la racionalidad o la regularidad que organiza lo que los hombres hacen [‘sistemas de acción en la medida en que están habitados por el pensamiento’] [...], que tiene un carácter sistemático [saber, poder, ética] y general [recurrente], y que por ello constituye una ‘experiencia’ o un ‘pensamiento’ ”.

Siguiendo esta manera de entender las prácticas, Michel De Certeau (2000, 1:35) propone la existencia de la *práctica del escamoteo*, tanto para las personas llamadas *consumidoras* de los discursos dominantes como para las que trabajan al servicio de su producción, una práctica capaz de usar los propios recursos industriales para desviar la creación hacia formas no funcionales al sistema de la industria. Dice el autor que “por ejemplo, el escamoteo se incorpora al sistema de la cadena industrial [es su contrapunto, en el mismo lugar], como una variante de la actividad que, fuera de la fábrica [en otro lugar], tiene la forma del trabajo artesanal o casero” (1:35).

El escamoteo sería, de acuerdo a lo anterior, una forma de uso creativo de las lógicas discursivas y de producción que “pese a las medidas tomadas para reprimirlo o

esconderlo, [...] se infiltra y gana. En sí mismo, no es sino un caso particular entre todas las prácticas que introducen jugarretas de *artistas* y competencias de *cómplices* en el sistema de la reproducción y del compartimento mediante el trabajo o el tiempo libre” (1:35). Dice De Certeau (2000, 1:33) del terreno de la escritura académica, y que puede extrapolarse a otros ámbitos creativos, que, haciendo uso de ella, el escamoteo podría “subvertir de ese modo la ley que, en la fábrica científica, pone el trabajo al servicio de la máquina”.

De lo desarrollado, es importante la idea de que, pese a que las prácticas suceden en relación a configuraciones de saber y poder socio-históricas, estas pueden entrañar o generar formas de desvío y escamoteo ligadas a determinadas formas de subjetivación en resistencia a la producción industrial, mediante un trabajo artesanal no seriado.

Otra forma de comprender la relación entre pensamiento y acción es el concepto de *praxis* que Adolfo Sánchez Vázquez (1980) explica de la siguiente manera:

Sabemos ya que la praxis es, en verdad, actividad teórico-práctica; es decir, tiene un lado ideal, teórico, y un lado material propiamente práctico, con la particularidad de que solo artificialmente por un proceso de abstracción, podemos separar uno y otro. De ahí que sea tan unilateral reducirla al elemento teórico, y hablar incluso de una praxis teórica, como reducirla a su lado material, viendo en ella una actividad exclusivamente material. (Sánchez Vázquez 1980, 297)

El concepto de praxis tiene entonces una relación tanto con las ideas como con la materialidad y se expresa según su grado de innovación en diferentes niveles:

Si la praxis es acción del hombre sobre la materia y creación -mediante ella- de una nueva realidad, podemos hablar de niveles distintos de la praxis de acuerdo con el grado de penetración de la conciencia del sujeto activo en el proceso práctico y del grado de creación o humanización de la materia puesto de relieve en el producto de su creatividad práctica. (301)

Siguiendo con lo expuesto, según la medida en que la praxis apunte a una transformación de la realidad material, Sánchez-Vázquez distingue dos niveles: “La praxis se presenta bien como praxis reiterativa, es decir, conforme a una ley previamente trazada, y cuya ejecución se reproduce en múltiples productos que muestran características análogas, o bien como praxis innovadora, creadora, cuya creación no se adapta plenamente a una ley previamente trazada y desemboca en un producto nuevo y único” (302). En la praxis creadora, la idea que impulsa la práctica, buscando un resultado específico, no es igual a aquella que rige finalmente aquello creado, ya que la materia se resiste a transformarse totalmente de acuerdo a la idea inicial. Esta es característica de

toda praxis realmente capaz de innovar (305–6). Por ello, según Sánchez Vázquez: “podemos formular los siguientes rasgos distintivos de la praxis creadora: a) Unidad indisoluble en el proceso práctico de lo subjetivo y lo objetivo; b) Imprevisibilidad del proceso y del resultado, y c) Unicidad e irrepetibilidad del producto” (306).

Para ahondar en la relación entre praxis y creación resulta relevante revisar lo planteado por Alejandro Losada (1976, 248) que, si bien se desarrolla en el ámbito de la literatura del Perú, también puede ser útil para pensar el fenómeno artístico dentro de la más amplia cultura visual, para quien el fenómeno literario responde a una situación objetiva de un grupo social en la que “la relación entre la *situación* social y la *re-acción* activa que tiene el grupo en esa situación determina un producto que tiene una *función* variable según la praxis de cada grupo social en cada situación histórica” y que puede tender a “modificar, reproducir o superar la situación social del grupo” (248).

De estas ideas sobre praxis y creación desarrolladas por Sánchez-Vásquez y Losada es fundamental destacar la idea de las prácticas ligadas a la teoría en un proceso creativo que innova y rompe con las formas de hacer que resultan en productos análogos a lo conocido. Así mismo, es importante la idea de la imprevisibilidad y unicidad de aquello resultante de una práctica en la que condiciones subjetivas y materiales se hacen presentes siempre en relación a una situación social que, aunque puede entenderse en relación a diversos grupos sociales y posibilidades de respuesta de sus integrantes, siempre va a generar producciones irrepetibles, singulares.

Sin embargo, la idea de realidad unívoca y objetiva en la que la praxis se inserta de manera grupal planteada por Losada no corresponde a la de la mirada divergente como forma de lo político sostenida en este trabajo y es por ello que es particularmente útil la idea de la praxis penso-creativa planteada por Judith Rifesser y Cristina Ros i Solé (2022) quienes la explican, aplicada al ámbito de búsquedas personales en el cine y desde sus raíces etimológicas, como sigue:

El cine permite este espacio lleno de potencial. Siguiendo la raíz etimológica de la palabra *creare*, que proviene, al igual que la palabra *creativo* del latín *creates/creare*, del acto de *hacer nacer* y, a través de la palabra *crescere*, de lo que puede *surgir, nacer*, la *praxis penso-creativa* considera el encuentro dialógico entre la teoría y la práctica y el investigador-practicante comprometido en este proceso poroso, desordenado y creativo, proporcionando un espacio intermedio para que surjan nuevas ideas. (Rifesser y Ros i Solé 2022, 6; la traducción es mía)

Luego añade: “el término praxis es especialmente útil porque reconoce esta interacción entre la teoría y la práctica. Es más, el término praxis se utiliza aquí

deliberadamente porque pone en primer plano la interacción dialógica y creativa del encuentro poroso y dialógico, así como su intención política” (6; la traducción es mía).

De lo planteado por Rifesser y Ros i Solé se derivan otras importantes consideraciones: la primera relacionada con la noción de *hacer nacer* que remite a una práctica de cuidar, de acompañar una creación en su proceso de gestación y crecimiento, y la segunda con la figura de la investigadora-practicante, parte de una discusión fundamental para entender las prácticas creativas en la generalidad de actividades socio-culturales y en particular las artísticas en el ámbito de la cultura visual. La investigación como generadora de conocimiento, más allá de los debates académicos en torno al tema, es algo que está lejos de ser atribuido, de manera generalizada en la sociedad, a las prácticas artísticas o creativas.

Aún persiste la dificultad de reconocer que la creación puede producir nuevos conocimientos, dignos de entrar dentro de la categoría de lo que llamamos investigación, a pesar de que grandes filósofos de la ciencia, como Paul Feyerabend [1976] hayan propuesto, desde la década de los años 70, que la producción de nuevos conocimientos esté más cerca de los procesos de creación que de la aplicación de un método que pretendió ser inequívoco y universal. (Villaneda Vásquez y Beltrán 2020, 262)

Agnieszka Piotrowska (2020, 2; la traducción es mía) considera que “la noción patriarcal de que el conocimiento tiene que ser ‘objetivo’ puede trasladarse a los debates sobre las metodologías en la investigación de la práctica creativa”, cuando se trata de valorar desde la academia neoliberal, cada vez más volcada a desarrollar *lo técnico* y prescindir de las ciencias sociales, al conocimiento generado por las artes. Si bien las metodologías cualitativas siguen desarrollándose, las nociones de lo que es y no conocimiento siguen difundiéndose desde el ámbito de la ciencia y la academia neoliberal a lugares generalizados de lo social.

La noción de diseccionar nuestra experiencia de hacer un trabajo y llamarla conocimiento es una tradición de siglos y, sin embargo, en la academia neoliberal a menudo se cuestiona y se pone en duda, a pesar de las declaraciones y concordancias en sentido contrario: la sombra de los hombres de ciencia que insisten en que sólo lo que es ‘objetivo’ tiene algún valor epistemológico se arroja todavía sobre los procedimientos. Puede haber muchas razones para ello, pero una de ellas es sin duda la dificultad de ‘medir’ lo subjetivo. (Piotrowska y ProQuest 2020, 3; la traducción es mía)

En continuación a lo mencionado, en el preguntarse sobre el conocimiento generado por su quehacer, siguiendo a Nelson, Rifesser y Ros i Solé (2022) profundizan en su idea de praxis aplicada a procesos singulares de creación en cine:

Este ejemplo de praxis cinematográfica está directamente vinculado a la idea ya mencionada de ‘saber hacer’ o lo que a veces se denomina ‘conocimiento procedimental’ [...]. Se trata de un conocimiento tácito que a menudo es difícil de articular y que está profundamente arraigado en la personificación y el conocimiento encarnado [...]. Es decir, el conocimiento que se automatiza, que, como montar en bicicleta o nadar, se convierte en memoria muscular y nace de hacer, practicar, practicar una y otra vez. Pero para que el ‘saber hacer’ se convierta en algo útil para el proceso de investigación, debe ir seguido del desarrollo del ‘saber qué’. El método para pasar del ‘saber hacer’ al ‘saber qué’ es a través de un modo de ‘reflexión crítica’. (Rifesser y Ros i Solé 2022, 9; la traducción es mía)

Nociones fundamentales son planteadas en este argumento, en particular la idea de un saber corporizado en la persona que crea e investiga y aquella que propone una reflexión posterior sobre este saber. Como complemento a estas ideas, Alejandro Villaneda y Elsa María Beltrán-Luengas (2020, 257) explican que “el propósito último del proceso creativo es la intervención en la habitabilidad del mundo entendida como el acoplamiento entre el cuerpo y los sentidos del ser humano con los distintos estímulos visuales, sonoros, táctiles, olfativos y gustativos que en la corriente continua de la experiencia son percibidos e interpretados”. Luego, los autores ensayan una definición de investigación-creación que pone en valor el conocimiento expresado por medios diferentes a la palabra escrita. Para ellos, la investigación-creación es “la producción de nuevos conocimientos que se inscriben necesariamente en un artefacto plástico-sensorial que aporte de manera significativa a las disciplinas creativas o a los contextos dentro de los que aquellos se insertan” (254). Desarrollando su definición explican:

Los procesos de creación, en ocasiones, pueden calificarse de investigativos en tanto que producen nuevos conocimientos, cuya característica principal es que se inscriben en artefactos plástico-sensoriales. La función del creador es transformar estos conocimientos en elementos perceptuales específicos que aporten significativamente al contexto desde el punto de vista estético para volver visible lo invisible, invitándonos a pensarnos como sociedad y como humanidad. He ahí el nuevo conocimiento que se produce en las artes y el importante valor que tiene. (263)

En concordancia con Rifesser y Ros i Solé, Villaneda y Beltrán-Luengas, se puede entender que las prácticas creativas generan conocimiento en tres niveles distintos, uno contenido en la materialidad plástico-sensorial de la creación, otro encarnado en la corporalidad de quien crea y un último que implica una reflexión crítica sobre estos saberes que pueda crear un puente con la investigación académica.

A partir de lo desarrollado, planteo ahora la manera en que entiendo las prácticas creativas en este trabajo, una concepción que implica el concepto de prácticas pero hace

énfasis en las agencias transformadoras particulares gestadas en relación al sistema y que, también, abarca el concepto de praxis penso-creativa con su potencial transformador de una situación, inscrita de forma material, aunque sin pretensión de objetividad, además entendiéndolas como formas de investigación que generan conocimiento.

Las prácticas creativas implican la interrelación indisoluble entre acción y pensamiento y están ligadas a determinadas formas de subjetividad, en una situación social dada. Mediante un trabajo material y sensorial, artesanal y de cuidado, innovan y rompen con las formas de hacer que resultan en productos seriados; además, tienen características de singularidad con potencial transformador de la realidad y se constituyen en formas de conocimiento plástico-sensorial y corpóreo susceptible de una posterior reflexión crítica. A partir de esta definición, desarrollo la idea de que no existe teoría separada de la práctica y que, por tanto, no existen políticas del ver cuestionadoras del régimen escópico o de visualidad que no se correspondan o, más bien, se construyan también, a partir de prácticas disidentes de los modos dominantes de producción.

2.3. Políticas de la mirada y prácticas creativas y en el cine experimental

Siguiendo lo planteado, desarrollo ahora lo que pueden ser las políticas de la mirada generadas por diversas prácticas creativas, ya no en el campo general de las artes sino en el específico del cine, con las particularidades y posibilidades estéticas, técnicas y formales que éste puede implicar. Lo planteado por Bal (2020) y Richard (2007) sobre lo político del arte y las características de una experimentalidad crítica tiene concordancia con otros planteamientos de lo que podría ser el cine experimental expresado desde Latinoamérica:

La política es una cuestión de percepción. De lo que sea o no a percibir. De lo que se hace o no visible. Y en ese sentido tal vez mi apuesta por ese lugar tan extraño que uno llama de cine experimental, [...] es que yo creo que tal vez uno de los gestos más políticos, ya que la política es una cuestión de percepción, es inventar nuevas matrices perceptivas, porque yo creo que una de las colonizaciones más brutales es la colonización del ojo. (Wiedemann 2020, 01:06:33)

Esta dimensión perceptiva es entonces una forma de lo sensible con agencia para reconfigurar lo visual escapando a las formas policíacas que operan desde la colonia y se prolongan al presente, lo que Joaquín Barriendos (2011) llama *la colonialidad del ver*, una forma de percibir, de mirar, determinada por la racionalidad occidental que naturaliza la racialización de la gente originaria de Abya Yala bajo la repetición de tropos que evitan

ver su humanidad y el valor epistémico de sus propios modos de ver. La racialización colonial, sin embargo, no es la única forma de naturalización de la diferencia operada por la racionalidad de occidente, funciona de manera interrelacionada con lo que María Lugones (2008) llama *el sistema moderno colonial de género*, que instauró la racialización en conjunto con la naturalización de la inferioridad de las mujeres y la negación de otras sexualidades. Por ello, el régimen de visualidad en Abya Yala reproduce profundas esquematizaciones e invisibilizaciones que afectan de manera interseccional a esta zona geográfica desvalorizada frente a las formas de la racionalidad eurocéntrica dominante y, en especial, a las subjetividades racializadas y engenerizadas que habitan en ella.

En el caso del cine, además, el acceso a los medios de producción y sistemas de prestigio está también atravesado por el valor que adquieren ciertas subjetivaciones de la mirada por sobre otras, con el mismo privilegio de lo blanco, masculino, espectacular y racional que opera en el ámbito general de las artes y la política, por lo que se vuelve relevante explorar la relación entre la falta de acceso a las formas dominantes, la inferiorización de determinadas formas de mirar y la potencialidad de agencias experimentales y críticas de la mirada desde las prácticas de diferentes creadoras que trabajan con el cine en relación a territorios periferizados.

Pero, como he planteado ya, las políticas de la mirada no tienen que ver únicamente con la agencia desde subjetivaciones subalternizadas sino también con la posibilidad de rearticulación de lo sensible, de cuestionamiento de las formas en apariencia neutrales pero en realidad uniformes, predeterminadas y reproductoras del régimen escópico que, en el caso del cine, pueden ser relacionadas a lo planteado por Noël Burch (1999), para quien el llamado lenguaje cinematográfico no es sino un Modo de Representación Institucional MRI, atravesado por los sistemas ideológicos que lo enmarcan, con características relacionadas a lo que Bordwell y Thompson (2003) describen como el sistema formal de la narración y la puesta en escena.

Las posibilidades de la imagen/sonido en movimiento se han cristalizado en fórmulas industriales que muchos cines nacionales, comerciales o incluso los proclamados independientes o de autor, ficciones y documentales, reproducen sin cuestionamiento o por decisión, para encontrar espacios de financiamiento y difusión, aceptación en los públicos de contenidos canónicos. Estas fórmulas exigen que las películas sean largometrajes, en detrimento de otras duraciones, con excepción de las series que hoy proliferan en las plataformas digitales de visionado por internet. En ellas,

sin importar lo que se narre específicamente, hay una visión generalizada del mundo y una forma de subjetivación que priman sobre cualquier otra. Un único héroe, hombre y blanco por lo general, tiene un objetivo y debe luchar contra todo lo que se le oponga; el mundo es una batalla donde existen buenos y malos, ganadores y perdedores; el amor es heterosexual y romántico, donde las mujeres ocupan un lugar secundario respecto de los hombres; se privilegia la moral burguesa; las cosas suceden con relación de causa y efecto, el tiempo es lineal, aunque sea narrado en desorden, y priman los principios de verosimilitud, continuidad y transparencia; no se alude a quien enuncia el discurso y se debe responder a expectativas creadas en el público por géneros delimitados por la repetición incansable (Burch 1999; Bordwell y Thompson 2003).

No todas estas expectativas se cumplen en todos los filmes, en especial en los que se dicen más autorales y que han incorporado rupturas de las vanguardias, pero, por lo general, si estos rompen con algunas convenciones, mantienen la mayoría, y muy pocos plantean alternativas, relaciones diferentes entre las cosas, en definitiva, otras miradas sobre lo que se supone el cine debe ver en el mundo y las formas en que debe ser mirado.

Según Silvestre Byrón (2017, 191), siguiendo a Burch, hay un “MRI/ clásico que funda un primer cine y un MRI/moderno que funda un segundo cine. El primero es el cine del sistema de estrellas y de estudios, narrativo, de entretenimiento: el cine comercial. El segundo lo es de autor, esteticista, de reflexión: el cine arte. Ambos integran el oficialismo de la imagen”. Habría también un cine político conformado en oposición a los anteriores, el tercer cine, pero que mantiene varias de sus características, y otro que plantearía lo que él llama el MRO:

Modo de Representación Opcional que funda un *cuarto cine*. El experimentalismo, el videoarte [...] integran esa modalidad; también lo *underground* en tanto espacio incondicionado —*opcionalidad* contrastada al oficialismo y la oposición de la imagen— donde la libertad es *condición de condiciones*. O donde la imagen está *en trance*, sin destino prefijado, siendo objeto de interés en sí misma. Librado a su opcionalidad, el MRO califica el *es* de la imagen sobre el *debe ser* del MRI. (2017, 192)

Entonces se vuelve importante regresar a mirar al llamado cine experimental aquel que “se puede definir mejor por la negación. A los cineastas experimentales no los une más que la marginalidad, y esta característica les permite autonomía, así como repensar la historia y la situación de todo el cine” (Ricard 2012, 5). Este cine no es un género y es posible que designe, más bien, algo parecido a un campo, “el término experimental está muy lejos de poseer un significado unánime” (3) porque su definición misma es escapar

a las formas establecidas, “de paso, debemos señalar que el cine tradicional es mucho más fácil de definir mostrando su carácter restrictivo tanto en forma como en contenido” (5).

Para Colas Ricard, “semánticamente hablando, el término experimental hace referencia a una práctica, aunque también se remita a problemas estéticos” (3) y, por ello, se podrían pensar determinadas características, muy generales y nunca definidas como de estricto cumplimiento, tanto de los medios de producción que en general apuntan a permanecer fuera del sistema comercial de trabajo y distribución, con sus normas específicas que influyen en la creación, como de los medios estéticos que tienden a romper o ensanchar las formas arbitrarias y restrictivas del cine comercial y su tipo de narrativa (6). En particular interesa la idea de que “la concepción del filme aflora a lo largo del filme: experimentación y reflexión, rodaje y escritura van de la mano” (7).

Esto que Ricard plantea es interesante, en primer lugar, porque sienta las bases para comprender que, en este cine, las prácticas, lo técnico, son en sí formas de conceptualización, y en segundo lugar lo es porque lleva a pensar que el cine experimental, sea lo que este sea, piensa a través de sus aspectos formales su propio medio, de maneras no necesariamente unívocas ni discursivas, pero, por diversos mecanismos del trabajo con lo material y lo sensible, explícitas. Esto implica que el cine experimental conlleva siempre una autorreflexividad de la mirada, lo que Bill Nichols (2001) clasifica como *modo reflexivo* dentro del llamado cine documental.

Desde un punto de vista formal, la reflexividad llama la atención sobre nuestras suposiciones y expectativas acerca de la propia forma documental. Desde una perspectiva política, la reflexividad apunta a nuestras suposiciones y expectativas sobre el mundo que nos rodea. Ambas perspectivas se basan en técnicas que nos sacuden, que logran algo parecido a lo que Bertolt Brecht describió como ‘efectos de alienación’, o lo que los formalistas rusos denominaron *ostranenie*, o ‘hacer extraño’. (Nichols 2001, 128; la traducción es mía)

La reflexividad se liga a otra característica, el *desborde*: al poner la atención en sus propios medios, una película hace referencia a su contexto de creación y, por tanto, rebasa los límites de su propio encuadre para enmarcarse en un contexto de comprensión más amplio, con una autoconciencia de lo que explican Jacques Derrida y Craig Owens (1979, 24; la traducción es mía) en el caso de la pintura: “el marco parergonal se distingue de dos soportes, pero en relación a cada uno de ellos, desaparece en el otro. En relación con la obra, que puede funcionar como su soporte, desaparece en la pared y, después, por grados, en el contexto general. En relación con el contexto general, desaparece en la obra”. Aparte, la reflexividad puede complementarse con otras características que

Nichols ha desarrollado para describir otros *modos* del documental y que pueden observarse en varios filmes experimentales, como las del *modo poético* que:

Es especialmente hábil para abrir la posibilidad de formas alternativas de conocimiento a la simple transmisión de información, la defensa de un argumento o punto de vista concreto, o la presentación de proposiciones razonadas sobre problemas que necesitan solución. Este modo hace hincapié en el estado de ánimo, el tono y el afecto mucho más que en la demostración de conocimientos o actos de persuasión. El elemento retórico permanece poco desarrollado. (Nichols 2001, 103; la traducción es mía)

Pensar estas características que películas experimentales pueden compartir con modos del documental, u otras como la *performatividad* o *participación* (Nichols 2001) desde la realización, no hace más que reforzar la idea de los borrosos límites de lo designado como experimental, que roza la no ficción o puede abarcar varias clases de hibridaciones. Sin embargo, se sabe bien que las formas que buscan alternativas a lo preestablecido suelen ser apropiadas, asimiladas e incorporadas al sistema del cine dominante. Tal como lo expresa Pablo Gamba (2019, 249): “puede haber algún tipo de experimentación en un film industrial, o en un programa de la televisión comercial, pero no para perseguir fines de ruptura sino para distinguirlos de otros productos y hacerlos atractivos por su novedad”. Por tanto, una de las cosas a tener en cuenta al hacer un análisis de las políticas de la mirada en el cine experimental es la noción de que las creaciones alternativas pueden a su vez pensar economías alternativas que se inserten de formas diversas en las cadenas de montaje mediáticas (Steyerl 2014, 46), no necesariamente las de la industria tradicional, con todas las paradojas y contradicciones que esto implica. Siguiendo con esto, pensar una experimentalidad crítica del cine implica ir a la raíz de lo que es la imagen dentro de este arte, técnica o medio, supone, etimológicamente, una radicalidad.

Podemos olvidar todo menos esa hambre primordial que no se contenta o sacia con lo ya dado. Esa hambre de hambre, tiene algo de cangrejo que no para de experimentar el mangle como puro devorar. Devorarse los propios ojos, una y otra vez, como principio de composición. Eso es lo que llamamos experimentación. Un cine que se autofagocita, que nunca se reconoce en una imagen definida. Un cine que carece de rostro, siempre fugitivo de cualquier posibilidad de identificación. (Incarbone y Wiedemann 2016, 9)

Dicen Florencia Incarbone y Sebastián Wiedemann (2016, 9) que “por la fuerza del hábito continuamos usando la palabra ‘imagen’, cuando para ser exactos de lo que hablamos es de compuestos de duración de sonoridades y visualidades”. Desde la experimentalidad se piensa un cine de lo singular donde “la *radicalidad de la imagen*, es

la cualidad que hace de ella una incompletud, pues siempre está llevando al límite su potencia que la desfigura y la deja desnuda como fuerza anómala de creación de nuevos posibles. Ella se dice radical en la medida en que logra hendir los materiales de expresión hasta reventarlos, hasta hacer de ellos algo impensado” (2016, 10). Si bien esta imagen anómala es la de un cine que se ubica en relación a subjetivaciones con formas de mirar imbricadas con territorios subalternizados, es importante el cuestionamiento que éste puede hacer de las definiciones unívocas, “su singularidad puede ser latinoamericana, no obstante su voluntad de transmutación y metamorfosis lo obliga a un nomadismo que excede lo territorial, haciéndolo ilocalizable en un mapa de pretendidas identidades” (9). En ese sentido, el cine experimental desde Latinoamérica podría ser:

Un cine como práctica relacional y formación de una existencia social y de una tierra, donde se hace verdadera la experiencia de una realidad singular erguida gracias a colaboraciones que no aspiran a homogeneizar o unificar y que, a su vez, promueven la sustentación activa y creativa de una memoria colectiva como mantenimiento cultural que resiste a la constante amenaza del estrangulamiento de un pueblo. (Incarbone y Wiedemann 2019, 15)

Se abre entonces, desde la experimentalidad crítica en el cine, la posibilidad de escapar de una discursividad, representacionalidad y narratividad *policíacas*, dominantes en las pretensiones de una industria cultural y herederas de la racionalidad e individualidad impuestas desde el pensamiento colonial, patriarcal, moderno y capitalista liberal. Para ello se vuelve fundamental profundizar en el carácter de lo experimental en su dualidad experimento-experiencia, que para Brenda Salama (2014, 1) es esencial en un cine que “en lugar de representar, produce, presenta, expande la realidad”, se vuelve indispensable “explorar el umbral que existe entre el experimento [racional, científico, formal, técnico] y la experiencia [empírica, estética, vital, mística]” (1).

Siguiendo con lo desarrollado, es una de las propuestas de este trabajo que las políticas de la mirada en el cine experimental tienen que ver con la creación de nuevas formas de percepción y la posibilidad del dispositivo cinematográfico de reflexionar sobre sí mismo, de cuestionar tanto las formas de crear como lo que se entiende por lenguaje cinematográfico, incluida su inserción en las cadenas de montaje mediáticas; así como tienen que ver con las formas experimentales de creación que determinan la dualidad experimento-experiencia y representan una ranura desde la que subjetivaciones plurales pueden ejercer su derecho de mirar y enfrentarse a la subalternización.

A partir de esta noción se puede plantear la interrelación entre las políticas de la

mirada en el cine experimental y las prácticas creativas que influyen y determinan su existencia y su configuración en una singular y específica materialidad.

3. El cine experimental en relación a Abya Yala y Ecuador

Sitúo las reflexiones sobre las políticas de la mirada y las prácticas creativas desde la perspectiva de los estudios visuales, en particular los relacionados con Abya Yala, con sus particulares problemáticas, es decir, desde las teorizaciones que se realizan desde, o en torno, a la cultura visual y al cine experimental de la región. Tanto Cabrera como Jiménez del Val (2014; 2017), enfatizan en que las preocupaciones sobre la cultura visual en Abya Yala ya existían antes de la llegada del llamado *giro pictórico* (Mitchell 2014) y estaban relacionadas con problemáticas propias. Los estudios visuales en Abya Yala “surgen en el contexto de la ruptura epistemológica posmoderna consecuencia de la instauración del neoliberalismo globalizado en la región entre los años setenta y noventa” (Jiménez del Val 2017, 15), y se conforman “desde sus inicios, en una relación tensa y a menudo contradictoria entre la teoría cultural occidental del momento y las estrategias de análisis cultural desarrolladas por pensadores latinoamericanos para poder enmarcar la relación cultural del continente con la modernidad” (16). Por ello, estudiar la visualidad en América Latina, para María Elena Lucero (Gentile 2017, 83) “conlleva un factor político referido a las modalidades en las que las imágenes circulan y en las que fueron y son apropiadas, decodificadas y manipuladas. Sus efectos nos conducen, justamente, a desentrañar una política de las imágenes”.

En relación a lo expuesto, Nelly Richard (2007, 106), teórica fundamental para pensar las políticas de la mirada en el contexto de Abya Yala, afirma que, si bien es saludable pensar el arte como una forma desjerarquizada de producir imágenes, una entre otras, es importante reconocer que algunas de sus formas de trabajar con los signos pueden introducir ambivalencias entre los productos seriados para inquietar y no aquietar la mirada. Por ello el cine y, por tanto, los estudios de cine son susceptibles de ser abordados desde la propuesta de los estudios visuales relacionados con Latinoamérica. En ese sentido cobra vigencia la discusión cada vez más presente en la región sobre los cines llamados periféricos, disidentes o experimentales.

El término *cine experimental* es complejo en Abya Yala, ya que fue acuñado fuera de su contexto y quienes empezaron a usarlo en la región y a crear a partir de su noción, por ejemplo en la Argentina de la década de 1980, con antecedentes en los años 30, estaban en diálogo con las corrientes estadounidenses y europeas, donde estaba en boga,

pero tenían dificultad para generar un movimiento in situ, más allá de pequeñas redes de creación y proyección lejanas a las grandes salas (Gamba 2019). Es un término que puede absorber como categoría a posteriori, otros nombres que ha tenido el cine no cristalizado en el mundo y que existe desde la creación del cine mismo: de vanguardia, underground, formal, concreto, corporal, etc., y que en algunos autores absorbe también las denominadas vanguardias latinoamericanas (González Zarandona 2012).

En Abya Yala, las vanguardias políticas, en los 50s y 60s del siglo XX del *cine liberación*, *cine imperfecto*, *cinema novo*, que luego conformarían el *nuevo cine latinoamericano* estaban en diálogo con las vanguardias europeas como el *neorrealismo italiano*, la *nouvelle vague* y el *free cinema* (Pérez 2013), intercambiando ideas, manifiestos y prácticas creativas fuera de las *majors* y los Estados. No han prevalecido nombres de demasiadas creadoras en esos movimientos de la región, dos de ellos, no demasiado difundidos, son los de Sara Gómez en el cine político cubano o el de Marta Rodríguez en el colombiano (Flores 2014).

De manera incipiente, la categoría *experimental* se está pensando en forma de textos de crítica e investigativos como *Desist Film*, en Perú, o *[Hambre]*, en Brasil, entre otros, al igual que en cada vez más festivales de cine regionales, abiertos y de circulación gratuita en internet, sobre todo a partir de la pandemia del coronavirus y, generalmente, con relación también a lo que se crea desde diversas comunidades, pueblos originarios, regiones no capitalinas. Más allá de que el acto creativo no industrial surja, generalmente, sin el objetivo de ajustarse a una categoría determinada, luego sí se ve en la necesidad de buscar aquella en la que pueda encajar para abrir sus posibilidades de difusión. Resaltan, en ese contexto, los esfuerzos de muestras que buscan que el cine de Abya Yala pueda verse en la propia región, haciendo frente a la lógica industrial actual según la cual una película alcanza difusión significativa sólo después de tener un aval en espacios del norte global, en especial festivales que ponen atención a aquello que es relevante a pesar de no ser necesariamente mostrado primero por los más ‘influyentes’.

Es significativo además, que en 2019, el museo Reina Sofía haya dedicado una exposición a lo que podría ser una muestra de la historia del cine experimental en Latinoamérica junto al libro *ISMO ISMO ISMO cine experimental en América Latina* (Lerner y Piazza 2017), no sin poner en crisis los términos *experimental* y *latinoamericano*, haciendo manifiesto que algo está sucediendo, algo que necesita ser nombrado, buscando referentes en recientes configuraciones genealógicas y que llama la atención a los espacios emblemáticos del arte con hambre de cosas frescas.

Parte de este libro, el ensayo de Ángela López Ruiz (2017, 243) afirma que “en la historiografía dominante del cine en América Latina hay varias zonas invisibles, entre ellas el cine experimental y la producción filmica realizada por mujeres” y realiza “una cartografía de estos territorios invisibilizados, a partir de testimonios directos e indirectos de diferentes artistas. El enfoque empieza en los años cincuenta y se extiende hasta los ochenta, dado que en este periodo nació y se consolidó^[1] la producción audiovisual experimental en Uruguay, Chile, Bolivia y Argentina” (243). Lopez Ruiz (2017) nombra a Irena Dodal, Amanda Lucía Turquetto, Nieves Yancovik, Lydia García, Beatriz Palacios, María Galindo, Danielle Caillet, Raquel Romero, Teresa Trujillo, Narcisca Hirsch, Marie Louise Alemann, Teresa Viera Gallo, Gloria Camiruaga, y Magali Meneses entre las cineastas cuyo trabajo, en solitario o adscrito a renombradas agrupaciones como el Grupo Ukamau, debe ser conocido. Estas *zonas invisibles* se ven reflejadas en una situación global en la que “el cine experimental es el único campo cinematográfico que se mantiene extrañamente ausente de las historias del cine oficiales, y aunque esta situación ha cambiado ligeramente, sigue siendo mínima la presencia del experimental en los libros, revistas, enciclopedias” (Ricard 2012, 11).

Entre los varios espacios de exhibición e investigación nombrados, y en correspondencia con otros del mundo que dedican secciones a la categoría experimental, se encuentra el festival *Cámara Lúcida* (2022) en Ecuador, al que sigo, donde he visto trabajos que considero sumamente refrescantes, y donde me he reencontrado con obras recientes de Alexandra Cuesta y Daniela Delgado, a quienes entrevisté para mi trabajo de grado en 2017,¹ pero además de otras emergentes cineastas como Libertad Gills y más recientemente, este 2021, Sani Montahuano.

Al pensar en el trabajo de estas creadoras como una forma particular de hacer por medio del cine, interesa la noción de prácticas creativas, en la dimensión que a este término le ha dado la reciente publicación *Creative Practice Research in The Age of Neoliberal Hopelessness* (Piotrowska y ProQuest 2020), un compilado de ensayos en los que se resaltan los aspectos éticos, las luchas y contradicciones de la creación cinematográfica en la actual era neoliberal. En particular, resultan reveladoras las concepciones de Rifesser y Ros i Solé, alineadas a las ideas de la publicación, quien afirma

¹ En mi trabajo de titulación de grado, realicé una investigación en torno a varias películas experimentales y entrevisté a Daniela Delgado y Alexandra Cuesta. Muchas de las ideas que me compartieron quedaron sin abordar en el texto, que se centraba en lo formal y en la creación de una película propia. Hoy el trabajo de ambas, al que se suma el de Libertad Gills y Sani Montahuano, me parece fundamental por sus prácticas creativas en relación a sus políticas de la mirada.

que: “mediante la realización de películas como práctica creativa, captamos la acción íntima y encarnada, a la vez que nos comprometemos críticamente con el objetivo de lograr una pedagogía más humana y una transformación social” (Rifesser y Ros i Solé 2022, 12). Situado el presente trabajo en este contexto, intento pensar los cines de creadoras en relación a Ecuador, el territorio que marca mis posibilidades y dificultades para hacer cine, a la vez que abre oportunidades de experimentación, discusión e intercambio con personas con diversas realidades, en relación a las ideas construidas de país, que se dan modos para hacer desde agencias tanto análogas como diversas. Pretendo explorar estos cines desde las problemáticas y discusiones específicas de los estudios visuales en el contexto actual de Abya Yala, como formas, en sí mismos, de pensar la visualidad y abrir caminos de lo posible.

4. Metodología

Para responder al primer objetivo, analizar las políticas de la mirada en el cine experimental de Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta, propongo un tipo de análisis visual crítico cercano a lo que Gillian Rose (2019, 117) llama interpretación composicional, cruzada con algunos elementos del análisis fílmico, especialmente nociones formales útiles tomadas de las clasificaciones del documental propuestas por Nichols (2001).

Bajo mi análisis en una película de duración corta de cada una de las creadoras, de entre cinco y quince minutos, trabajos recientes, estrenados en 2020 y 2021, que ejemplifican sus búsquedas, modos de ver y escuchar, y lo político de su visualidad. Las películas han sido elegidas de forma intuitiva, pero comparten ciertas características dentro de lo que puede ser lo experimental: hay en ellas figuración, es decir que no pertenecen a aquellas búsquedas formales abstractas o meramente rítmicas, tampoco ocupan medios expandidos y conllevan indagaciones sobre una cierta auto-referencialidad y una construcción de la realidad de forma intersubjetiva. Analizo *Tuku* (2021, 11:18 min.) de Sani Montahuano, *E Unum Pluribus* (2020, 14:50 min.) de Libertad Gills, *Antonio Valencia* (2020, 05:49 min.) de Daniela Delgado Viteri y *Notas Encantaciones, Parte II* (2020, 05:34 min.) de Alexandra Cuesta desde la perspectiva del encuentro de modos de ver entre distintos tiempos, los de la creación y el de visionado, los que Mieke Bal (2020) llama *eventos de visión*, planteando la relación entre lo que hace la cámara, la imagen, los modos de ver que podría proponer y mi propia visualidad.

Comienzo con una observación y escucha detallada de los filmes, una disección en la que quiero entender cómo cada uno compone conjuntos de duración de visualidades y sonoridades. Los llamo así, tomando la idea de Incarbone y Wiedemann (2016, 9), porque no son escenas y secuencias lo que componen las imágenes y los sonidos necesariamente, sino unidades de elementos en el tiempo, como, por ejemplo, un tipo de sonido que se mantiene sobre varios planos visuales inconexos, y estas, además, no siempre son cerradas, son a veces difusas, se pierden en la siguiente unidad, o se dispersan a la hora de contener sus elementos formales. La idea de plano sí se mantiene, pues es también un conjunto contenido en el cuadro, con una duración. Lleno fichas de análisis con un trabajo de écfrasis, miro cada detalle y lo transformo en palabras, también los sonidos. Esto ayuda a ponerle nombre, idea y mirada a lo que percibo. De estas fichas, extraigo un resumen de lo que sucede en las unidades de elementos formales que encuentro, a las que pongo un nombre, cuento lo que hacen las formas de ver y oír en cada filme, a partir de mi propia visualidad. Luego analizo, en cada una de las películas, los conceptos de *reflexividad* y *desborde*, *mirada disidente* y *vectores de subjetivación alterna*. El contenido de estas fichas es relacionado a los conceptos del marco teórico.

Para responder al segundo objetivo, identificar las prácticas creativas en el cine experimental de las cuatro creadoras ecuatorianas, me baso en entrevistas a profundidad, realizadas a todas ellas en 2022, cuyas preguntas están dirigidas a analizar los conceptos que componen esta categoría. En los casos necesarios, para estimular el recuerdo, realizo una elicitación mediante el visionado de fragmentos de la película elegida. Cuando el recuerdo es muy presente, esto no es necesario. Con base en estas entrevistas, analizo los conceptos de *experimento-experiencia*, *praxis penso-creativa* y *enfrentarse a las formas de creación establecidas*, a partir de las experiencias comunes y diversas presentes en los relatos de las entrevistadas.

En cuanto a la escritura, el trabajo se adscribe a la búsqueda de cierta reflexividad que pueda dar cuenta del evento de visión desde el que ocurre el análisis, tal como hace Bal (2020) en los análisis que propone en *Tiempos Trastornados*. Se adscribe también a lo que Incarbone y Wiedemann plantean sobre lo que significa escribir sobre cine, entendiendo “la escritura como un terreno movedizo e incierto de encuentros, donde la materia-cine prolifera y continúa por otros medios dejándose afectar por intercesores impensados. [...] lejos de querer completar y dar cuenta, compone un nuevo pliegue que disloca los márgenes de las obras convocadas y con él, nuestro modo de percibir” (Incarbone y Wiedemann 2016, 10–11).

Capítulo segundo

Políticas de la mirada, formas disidentes de la percepción

Para analizar las políticas de la mirada en creadoras que realizan filmes en relación al territorio llamado Ecuador, he elegido el trabajo de Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta desde un particular interés en sus cinematografías, un seguimiento de sus cambios y búsquedas y una expectativa de lo que harán después. Sus trayectorias son diversas en cuanto a duración, películas que componen su obra, reconocimiento, lugar de enunciación y motivaciones, pero las relaciona una forma de hacer cine en desafío a lo normado por la industria canónica tradicional.

1. Las creadoras

Para contextualizar los procesos que enmarcan la obra de las cuatro creadoras, presento primero sus *biofilmografías* compuestas a partir de la información presente en internet, aunque estas no necesariamente dan cuenta de todo su trabajo.

1.1. Sani Montahuano

Sani Montahuano es una cineasta de nacionalidad Sápara, nacida en la comunidad de Llanhamacocha en Pastaza, Ecuador. Es activista ambiental desde los 15 años, en la organización de la Nacionalidad Sápara del Ecuador, NASE, y a partir de la herramienta del teatro. Desde 2019, es cofundadora de Tawna Cine Desde el Territorio, espacio para la defensa de los territorios indígenas y la cultura amazónica a partir de la comunicación audiovisual, desde el que organiza talleres y proyecciones de cine para jóvenes en la amazonia. Dirigió el cortometraje *Tuku* -2021- exhibido en proyecciones comunitarias, el Museo Reina Sofía de Madrid, el Festival de Cine de Toronto, Cámara Lúcida, el Festival Latinoamericano de Vancouver, Latinarte y Amazon Film Festival. También dirigió el cortometraje *Shun* -2021-, realizado con el apoyo de If Not Us Then Who y fue la productora de campo del documental *Allpamanda* (Miranda 2022; Arte Actual 2022).

1.2. Libertad Gills

Libertad Gills es ecuatoriana, nacida en Guayaquil. Realizó su doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid. Es cineasta, investigadora y crítica de cine. En la

Universidad de las Artes es docente de las materias Teoría y Crítica Cinematográfica y Análisis y Estética. Pertenece al colectivo Guayaquil Analógico. Obtuvo el Premio Nacional Mariano Aguilera por su proyecto de investigación y creación artística Cine Foro: Comuna Engabao en 2012. Sus películas *Comuna Engabao* -2014-, *Retrato Lento* – 2018- *E Unum Pluribus*- 2020- *Walking or Weeping* -2020- *Woody Strode / River Crossing* – 2020- *Cielo Abierto / Mar Abierto/ Suelo Abierto* – 2021- y *1922* -2022-, han sido exhibidas en Cámara Lúcida, Transcinema, Frontera Sur, MUTA, Ultracinema, EDOC, Docket y FICWALLMAPU, entre otros espacios (Gills 2022a).

1.3. Daniela Delgado Viteri

Daniela Delgado Viteri nació en Ecuador, en la provincia de Manabí. Cursó sus estudios en la Universidad del Cine, Argentina y en Le Fresnoy Studio National des Arts, Francia. En su trabajo como realizadora audiovisual, documenta procesos llevados a cabo con grupos de personas de manera participativa, mezclando la ficción y el documental. Sus obras han sido exhibidas en muestras y festivales como Rotterdam Film Festival, festival de Mar del Plata, Rencontres Internationales y CPH-DOX. Ha formado parte de exposiciones y residencias en centros de arte de Argentina, Alemania, Detroit, Italia. Es máster en curaduría audiovisual por la Elías Querejeta Zine Eskola. Sus películas incluyen *Culebra Jr.* -2013, *Espectáculos Variados Para Eventos Varios, parte 1* -2016-, *Atajos* -2019-, *Caravana* -2019-, *Antonio Valencia* -2020- y *Todos Queremos un Lugar al que Llamar Nuestro*- 2022. (La Vanguardia 2022b; Mubi 2022; Tabakalera 2022).

1.4. Alexandra Cuesta

Alexandra Cuesta es una artista visual y cineasta de Ecuador. Recibió una beca Guggenheim de Cine y Video en 2018. Combina el cine experimental con tradiciones documentales. Normalmente utiliza film de 16mm y trabaja, desde sus aspectos formales, lo cotidiano, la esfera pública y la relación objeto-sujeto, a través de la cámara y la imagen. Sus filmes en 16mm fueron premiados y exhibidos en el New York Film Festival, Solomon R. Guggenheim Museum, Cinema Du Reel, Palacio Nacional de Bellas Artes, Habana Festival de Cine Latinoamericano, BFI Film Festival, Oberhausen, Courtisane, FICValdivia, Anthology Film Archives, Image Forum Tokyo, entre otros. Sus películas incluyen *Recordando el Ayer* -2007-, *Beirut 2.14.05* -2008-, *Piensa En Mí* -2009-, *Despedida* -2013-, *Bella Vista* -2014-, *Territorio* -2016-, *Notas Encantaciones Parte I* -

2020- *Notas Encantaciones Parte II Carmela* -2020- y *Lungta* -2022-. (La Vanguardia 2022a; Uartes 2022).

2. Películas

Las películas elegidas son distintas entre sí, proponen gestos diversos para comprender aquello que es la imagen en movimiento. Estas son sus sinopsis en la web:

Tuku de Sani Montahuano (2021, 11:18 min.):

En esa historia cuenta sus recuerdos de infancia en los cuales recolectaba los gusanos *Tuku* con su madre. -Con el *tuku* me curé, con el *tuku* me alimenté y de las palmas lo coseché-. Filmado en la comunidad de Morete Cocha, en la selva amazónica ecuatoriana. (Tawna Cine Desde El Territorio 2021)

E Unum Pluribus de Libertad Gills (2020, 14:50 min.):

Frederick Douglass fue la persona más fotografiada del siglo XIX. Hoy en día, su imagen aparece en una moneda de veinticinco centavos de dólar. Él, un hombre que creía en el poder de la variación y en la capacidad de la fotografía para documentar dicha variación, ha sido transformado en una imagen fija y única. El que fuera un luchador contra la esclavitud es ahora utilizado como un símbolo del capitalismo y el imperialismo estadounidense. En Ecuador, como país dolarizado desde 1999, también circula la imagen de Douglass. Al trazar la huella de la moneda una y otra vez en negro, blanco y gris, invierto el proceso. Una sola imagen de Douglass se convierte en muchas. Como Douglass, yo también creo en el poder de la repetición y la variación. *E Unum Pluribus*. De uno, muchos. (Cámara Lúcida, 2020)

Antonio Valencia de Daniela Delgado Viteri (2020, 05:49 min.):

Una conversación imaginaria con Antonio Valencia. Íntima, torpe e insensata. Este cortometraje es un grito de gol que, lejos de ser un gol común y corriente, es una declaración de amor al absurdo. (Filmin Latino 2022)

Notas Encantaciones Parte II, Carmela de Alexandra Cuesta (2020, 05:34 min.):

Una tarde de sol como un ejercicio para conservar detalles íntimos: el jardín de mi abuela, sus manos, su música y sus recetas para la sanación. La serie, titulada *Notes, Imprints - On Love-*, es una colección de películas que meditan sobre el amor y el acto de hacer. Compuesta por seis partes, las películas nacen de material autobiográfico rodado en el norte del estado de Nueva York, Chile, Japón, Los Ángeles, el desierto de California, Miami y Ciudad de México. (Cuesta 2022a; la traducción es mía)

3. Reflexividad y desborde

Como planteado en el marco teórico, la *reflexividad* tiene que ver con causar un extrañamiento a través del cual una película puede llamar la atención sobre los

presupuestos acerca del cine y el mundo, a partir de su propia forma (Nichols 2001, 128). El *desborde*, por otro lado, tiene que ver con la idea de *parergon*, con los enmarques que se difuminan hacia dentro y fuera de la obra, envolviendo también su contexto como parte de ella (Derrida y Owens 1979, 24). Reflexividad y desborde van de la mano, la película se auto-referencia, el encuadre disuelve sus límites, sus contornos se vuelven movedizos. En el caso de los filmes estudiados, cada uno genera estos efectos mediante mecanismos formales muy específicos.

En *Tuku*, por ejemplo, la voz de la realizadora y otra masculina revelan su presencia tras la cámara. Por momentos, se escuchan sus indicaciones. Quienes están frente y detrás de cuadro interactúan, aunque varias elipsis omitan exactamente cómo sucede esto. Por otro lado, el tiempo está lejos de construirse como una continuidad de causa y efecto, las acciones se suelen cortar por montaje y no corresponden con el plano siguiente en relación de perfecta continuidad, hay saltos de imagen, temporales, de punto de vista, de acción sonora, y, sin embargo, todo configura un conjunto de situaciones que construyen la experiencia lúdica de realizar la búsqueda de *tukus* [gusanos de chonta], al amanecer, a la vez que se evidencia una composición que omite, interrumpe, crea vacíos. A veces la cámara muestra no sólo su presencia sino su mecanismo, y también el montaje: es notorio el cambio de exposición, así como el de tiempo al ralentizarse la imagen.

Todo esto genera un evidenciar el cine como constructo, alude a lo que hay fuera del cuadro, trabajando para que la película exista, y rompe con la idea tradicional de un cine realista, “un estilo que parece proporcionar acceso directo al mundo; toma la forma de realismo físico, psicológico y emocional a través de las técnicas del montaje ilustrativo o de continuidad, del desarrollo de personajes y de la estructura narrativa. Los documentales reflexivos desafían estas técnicas y convenciones” (Nichols 2001, 126; la traducción es mía). *Tuku* puede compartir características con lo que Nichols (2001, 125; la traducción es mía) describe como *modo reflexivo*, pero también como *modo participativo* ya que “si el mundo histórico proporciona el lugar de encuentro para los procesos de negociación entre el cineasta y el sujeto en el modo participativo, los procesos de negociación entre el cineasta y el espectador se convierten en el foco de atención del modo reflexivo”. El filme trabaja con ambos tipos de negociaciones, excepto que, como se verá después, también rompe con algunos de los recursos formales que, en ambos modos de lo que se cataloga como documental, se han convertido en convención, en particular la idea de sujeto representado en relación a quien filma.

En *E Unum Pluribus*, la imagen, ese “compuesto de duración de sonoridades y visualidades” (Incarbone y Wiedemann 2016, 9), también evidencia su propio funcionamiento, la acción de calcar el retrato en relieve de una moneda se repite durante tanto tiempo, que obliga a preguntarse por qué el filme está hecho de esta manera, en los temas a los que alude fuera del cuadro cinematográfico, el contexto que lo enmarca, exige una interpretación que implica trabajo, investigación. Imagen y entorno se vuelven inseparables, forma y contenido una sola cosa. Esta película, tal como afirma Ricard (2012, 6) en relación al cine experimental, “está en busca de un lenguaje cinematográfico propio, de desarrollar un arte inseparable del propio medio de expresión elegido, [...] utiliza los medios para poner en imágenes estas ambiciones”, y lo logra llamando la atención sobre la presencia de cada uno de sus elementos.

El acto de calcar de manera repetida, pero con variaciones, se puede comprender en relación a la figura literaria denominada *aliteración* (Salvador 2021, 283), pero aplicada a lo visible, una aliteración visual, un fragmento de una obra que se repite, pero no igual, sino con ligeras modificaciones, y de esta manera refuerza y cohesiona ideas dentro de algo que se considera un conjunto, como esta acción repetida de calcar una moneda, que refuerza su idea primordial a la vez que expone todas sus aristas. La acción que se regenera y repite, al cabo de un tiempo de observación, llama la atención sobre sí misma y sobre su significado, con el fin de resemantizarlo (Romero 2021a, 3).

Por otro lado, es una película que invita a recurrir a sus complementos textuales, a su sinopsis, presente en su modo de circulación. Para una persona que no está familiarizada con los nombres e historias de quienes aparecen en las monedas estadounidenses, a partir de este suplemento, es posible comprender que el retrato del hombre en la moneda pertenece a Frederick Douglass, líder negro antiesclavista del siglo XIX en Estados Unidos (Cámara Lúcida, 2020). Estas referencias son fundamentales para completar la obra en quien la observa, y la convierten en una película con especial autoconsciencia de lo que significa la ampliación de sus marcos de comprensión, más allá del cuadro cinematográfico y del lapso de su duración, hacia el contexto que la contiene, o, como lo expresan Derrida y Owens (1979, 39; la traducción es mía), explicando por qué el contenido de una obra rebasa su encuadre: “más allá del marco [el letargo del marco, su valor absoluto]: naturalización del marco. No hay marco natural. Hay encuadramiento, pero el encuadre no existe”, o por lo menos, el encuadre es disuelto y llevado fuera del cuadro cinematográfico hacia sus contextos de visualización. En este caso, la imagen es re-enmarcada por un texto que amplía su contenido y la resignifica.

Igualmente, *Antonio Valencia* muestra sus costuras. Los cortes con saltos de imagen, planos velados, subexpuestos, sonido saturado, gente que no estaba ahí y aparece de golpe en el mar, son recursos que se esfuerzan en hacer evidente el mecanismo cinematográfico. La voz de volumen elevado que comenta fútbol de forma profesional, superpuesta a las imágenes del deporte jugado de manera cotidiana por habitantes de un pueblo pesquero, a orillas del océano, es un tipo de disgregación; el diálogo presente en los subtítulos, lúdico, insolente, hasta insultante, y que no se sabe bien con quién entabla conversación [¿con la imagen?¿con la figura mítica del famoso futbolista?], creando alejamiento y extrañeza, es una disociación distinta; a partir de estos elementos formales, que no corresponden a una diégesis ‘bien construida’, se crea un cuestionamiento del lenguaje mismo del cine, de la palabra escrita y hablada, de la imagen (Romero 2021b, 19). Estos recursos resultan en un filme que “deconstruye la impresión de un acceso sin obstáculos a la realidad y nos invita a reflexionar sobre el proceso por el que esta impresión se construye a través del montaje” (Nichols 2001, 127; la traducción es mía).

La película desafía a quien la mira, le hace preguntarse por qué es así, por qué no cumple con las expectativas preconfiguradas por los medios más difundidos, obliga a establecer un diálogo con ella y colocarse en algún lugar entre la identificación y la distancia con aquello que propone. Esa ambigüedad difumina el encuadre y remite a elementos contextuales que lo rebasan: “siempre una forma sobre un soporte, el parergon es sin embargo una forma que tradicionalmente se ha determinado, no por distinguirse, sino por desaparecer, hundirse, borrarse, disolverse” (Derrida y Owens 1979, 26; la traducción es mía); pero en este caso la película coloca la atención de quien la mira en el encuadre y su deslizamiento hacia otros tiempos y espacios, los del texto, aquellos contextos de los que proviene el sonido, los de la mirada espectadora.

Notas, Encantaciones. Parte II de igual manera, hace evidente su factura. La presencia física de la creadora tras la cámara queda impregnada en el movimiento de la imagen, no trata de esconderse como una mirada distante sobre una realidad no intervenida. Muestra la percepción de eso que se ve, aparentando naturalismo, como un ejercicio de abstracción de formas con las que el movimiento de cámara juega, repasándolas, siguiéndolas. De esta manera, la película configura algo en relación a lo performático que, para Nichols (2001, 131; la traducción es mía), “se propone demostrar cómo el conocimiento encarnado permite comprender los procesos más generales de la sociedad”, no como algo que se ve a la distancia, sino que se experimenta en el cuerpo.

El filme muestra el material del que el cine está hecho, la película en que la imagen es capturada, por momentos, se muestra sobreexpuesta hasta velarse con colores rosas, naranjas y claridades blancas que invaden el plano visual. También juega con las disgregaciones de tiempos entre el momento de la imagen y el del sonido, del adentro y del afuera de la casa con jardín que muestra. Hay una preeminencia del tiempo de captura de la imagen misma sobre el de lo que ella muestra, haciendo evidente la mirada, más allá de la referencia a una pretendida realidad. Los cortes no permiten seguir el curso de las acciones, pero no por ello la imagen deja de ser vehículo de vínculo entre realizadora tras la cámara y abuela en frente. De esta manera la película referencia su propia realización y enmarca en ella el contenido de la imagen. Así, el marco se hace también evidente para la mirada espectadora, que toma consciencia de la forma en que lo mirado se encuadra, ya que no es “un soporte como el contexto o la obra, pero tampoco su grosor marginal forma una figura” (Derrida y Owens 1979, 26; la traducción es mía), y en esa ambigüedad del límite del encuadre se expresa también un sentido divergente y la inclusión de la propia mirada espectadora como constructora del sentido de lo que la película muestra.

Más allá de que Nichols (2001) defina los *modos* para algo concebido como un género, el documental, los efectos de estas formas de trabajar con el cine que, como analizado, se entrecruzan entre sí, pueden ser vistos como maneras en que también películas experimentales pueden lograr que el filme muestre su concepción y haga evidente que la experimentación y el rodaje, la reflexión y la escritura son inseparables (Ricard 2012, 6). Esto lleva a considerar lo que dice Gamba (2019, 250) cuando afirma que “de esto surge otro problema, finalmente: el de las películas que tendrían que ser contadas entre las experimentales, puesto que la ruptura formal con respecto al audiovisual hegemónico es la voluntad dominante en ellas, pero han sido consideradas cine independiente, o de arte y ensayo o simplemente documental”. En ese sentido, cada una de estas películas plantea, más allá de sus denominaciones, a su modo, el cine como un ejercicio de mirada, de intervención, de interacción con un contexto y, por tanto, de subjetividad. Todas muestran su construcción, sus elementos, permiten reflexionar acerca de ellas como materialidades de las que el cine está hecho y alcanzar un cambio en los niveles de consciencia reajustando las expectativas sobre él (Nichols 2001, 128). En ellas:

Desde luego que la imagen puede continuar transitando por la pantalla, pero, a su vez, ella hace de todo una pantalla, de todo una superficie por donde puede seguir. Sigue en los cuerpos, sigue en la escritura, sigue en estas páginas, así como en la política, el archivo, la memoria, la literatura y la filosofía. La imagen migra, y a su paso dispone y propone intersecciones, así como intervalos. Es decir, avanza por la vida afirmando lo

viviente como gesto cinematográfico y, a su vez, excede y desborda el propio cine. (Incarbone y Wiedemann 2019, 10)

En estas películas, la reflexividad y el desborde, como características posibles de la experimentalidad fílmica, conllevan un planteamiento formal y materialmente explícito sobre las políticas del ver.

4. La mirada disidente

A partir de mecanismos formales como la reflexividad y el desborde, las películas adquieren una autoconciencia de sus tomas de posición respecto a lo político en y de la mirada y llaman a quien las mira a hacer lo mismo. Pero, cuando diside, ¿de qué difiere, a qué se enfrenta una mirada? Como desarrollado en el marco teórico, del imperativo del producto seriado y su sistema de valor al servicio del régimen escópico, (Bal 2020; Richard 2007), lo que, extrapolado al cine, podría entenderse como el Modo de Representación Institucional (Burch 1999). Lo interesante del llamado cine experimental, o, por lo menos, de los filmes que podrían ser nombrados así en determinadas circunstancias, es su intento intencional de generar otros lugares posibles dentro del espectro cinematográfico, con conciencia de que esto implica una oposición, una distancia, una omisión o una resistencia, desde la forma y, por tanto, desde su contenido y materialidad. Lo mencionado puede ser observado en las cuatro películas analizadas.

En *Tuku*, de Sani Montahuano, la cámara, generalmente con lentes angulares, juega entre detallar de muy cerca las acciones, y colocarse a distancia, mirándolas en conjunto, como si adoptara, en alternancia, el punto de vista de todas las partes: niños, gusanos, manos en sus labores, camarógrafa y su equipo. Esta descripción podría corresponder a cualquier película con cambios de plano en una escena, pero, en *Tuku*, el mirar algo no ocupa un lugar jerárquico por encima de la experiencia de vivirlo en carne propia, como parte de la situación retratada; no hay separación entre ambas cosas, por tanto, tampoco razones normalizadas para abrir o cerrar plano. Tampoco se trata de un intento de involucramiento externo por parte de un realizador, como en algunos documentales participativos donde la relación continúa reproduciendo una jerarquía entre la enunciación y la otredad observada, sino que la mirada ocurre desde dentro, desde el conocimiento de lo que buscar *tukus* significa para el propio cuerpo, por ello, la cámara puede anticiparse a las acciones a la vez que las descubre.



Figura 1. Fotograma del filme *Tuku*, 2021. Búsqueda de gusanos de chonta dentro del aserrín de la palma. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2021).

La evidencia de la realización in situ y del montaje se cuelan en la acción mostrada en pantalla, configurando una forma de ver que no pretende reinterpretar lo mirado, al contrario, su relación con ello es implicada y de carácter lúdico. Por esto, el cambio de planos está lejos de responder a una puesta en escena tradicional, dista mucho de construir una mirada omnisciente o focalizada (Bordwell y Thompson 2003, 257), que asume distintos puntos de vista pero mantiene la objetividad de la verosimilitud y narratividad convencionales, y donde una cámara subjetiva es momentánea; más bien crea una pluralidad del mirar desde una empatía capaz de encarnar los distintos cuerpos y acciones que componen lo que está pasando, resonando con lo afirmado por Nichols (2001, 134; la traducción es mía) sobre lo performativo, donde lo mirado: “se ve impregnado de tonos evocadores y matices expresivos que nos recuerdan constantemente que el mundo es más que la suma de las pruebas visibles que derivamos de él”. Esto resuena con lo que Cristóbal Escobar (2017, 3) describe como *perspectivismo corpóreo* en relación a lo que Eduardo Viveiros de Castro (2016) llama *perspectivismo amerindio*: “para negociar satisfactoriamente nuestra relación con otras especies se requiere adoptar, necesariamente, sus perspectivas. Entender aquí cómo es que otra entidad se comporta y ve el mundo significa aprehender su corporalidad”, pero no sólo con relación a no humanos sino también a otras personas. En *Tuku*, el cine experimental se permite asumir diversas perspectivas.

Pero lo que la película plantea sobre el punto de vista va aún más lejos. Muestra también una variación en la interacción entre sujetos frente y tras la cámara, en los fragmentos que he denominado *momentos atemporales*, construyendo un plano de realidad distinto, un espacio de encuentro donde hay reconocimiento mutuo desde la

mirada, donde las acciones cobran peso por el saber pasado retransmitido y presente en la voz en off, y por el juego con el elemento que conecta los tiempos, el sol. La imagen se funde con la acción, y a la vez gira alrededor de ella, prioriza las sensaciones de las manos, de las bocas, y el sentido del trabajo, la repetición, extraer *Tukus* del tronco de la palma, uno por uno, con el mismo procedimiento. Aquí, las acciones suceden para la cámara -los niños acercan los gusanos al lente, señalan lo que quieren que sea visto, a veces parecen seguir indicaciones- y adquieren el peso de un saber transmitido por generaciones, existente en un lugar de ensoñación, en forma de una voz fuera de escena que interactúa desde otro tiempo con el presente en la imagen, con el mismo nivel de importancia.

El juego que intercala las distintas unidades de duración, aquellas donde las acciones son seguidas por la cámara y las otras en las que éstas suceden para ella, con sensación atemporal, evidencia la horizontalidad del mirar y el ser mirada, del jugar con lo que hacen otros y el juego de ellos con quién observa, sin jerarquías, construyendo la imagen desde la decisión mutua e interactiva y, a la vez, el mundo, que se manifiesta en la intersubjetividad, entre miradas y entre tiempos. En estas unidades de duración:

Como tesisuras que se van aproximando al otro, se apuesta a la potencia de un migrar de la percepción misma, de hacer de ella una alteridad en sí misma. Descolonizar la imagen es abrirse a posibilidades de migración del sensorium, a intersecciones donde las matrices perceptivas que anclan y petrifican los cuerpos desde una racionalidad moderna puedan abrirse a variaciones, donde el cine abandona la pobreza de ser una ventana hacia el mundo y, por el contrario, se transmuta en un médium y pasaje para la proliferación de mundos. (Incarbone y Wiedemann 2019, 15)

La voz en off revela una nueva capa de información de los *Tukus* como medicina: ellos mismos avisan al cuerpo si no es un estado de la enfermedad en el que sean efectivos. Si se comen en demasía, dañan las encías y ennegrecen los dientes. Esta historia, narrada en off sobre las imágenes de carácter indicativo-evocativo, conforma una mirada sobre el saber, sobre cómo transmitirlo a partir de la historia sobre los procedimientos. No es necesario identificar quién habla, o desde que tiempo, sino cómo su conocimiento acumulado envuelve aquello que se ve, y su misma enunciación configura también la realidad filmada. Por ello en *Tuku*, “el acceso realista al mundo, la capacidad de proporcionar evidencia persuasiva, la posibilidad de una prueba indiscutible, el lazo solemne e indicial entre una imagen y lo que representa, todas estas nociones están bajo sospecha” (Nichols 2001, 127–28; la traducción es mía), ya que los planos visuales y sonoros se imbrican en un conocimiento sobre los *Tukus* que va más allá del plano de

realidad del tiempo presente mostrado en pantalla, pero que compone igualmente la imagen de lo que sucede frente a cámara. De esta manera, la película genera “un operar sobre la percepción del espectador, relacionando imagen y conocimiento, en un polo perceptual, en un conocer intuitivo, en donde el experimentalismo modifica la relación imaginaria que el espectador sostiene con los dispositivos de la imagen. Por último, el cine experimental da cuenta del acceso a un verdadero saber” (Byrón 2017, 198).



Figura 2. Fotograma del filme *Tuku*, 2021. Juego de miradas frente y tras la cámara. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2021).

En *Tuku*, la mirada se sumerge en el espacio cotidiano donde están las adultas mujeres, la cocina, donde se almacenan y preparan los alimentos. Se zambulle en la tarea de los niños, su mañana de cosecha. El canto en off de una mujer de edad convierte en festejo la experiencia. Así como no se sabe a quién pertenece la voz en off que narra, tampoco la que canta, ni a qué tiempo pertenece. Hay, además, varios momentos donde las conversaciones no están subtituladoas. Todo ello conforma una relación entre lo visual y lo sonoro que apunta a “hacer de la imagen un gesto de resistencia, al negarse a que ésta opere como una máquina de traducción entre mundos. La imagen nada traduce y, por lo tanto, no debe satisfacción a nadie en términos de voluntades y expectativas de interpretación. La imagen es gesto de migración, es en sí misma una ocasión de pasaje perceptual donde mundos y posibles son experimentados” (Incarbone y Wiedemann 2019, 15). Es una perspectiva sumergida (Gómez-Barris 2017) y singular, desde dentro de un territorio periferizado y en disputa con la explotación estatal centralizada y blanco-mestiza. No existen créditos finales. La película está terminada a nombre del colectivo Tawna, cuestionando el trabajo jerárquico de un equipo normalizado de filmación y

adscribiendo la película a la filosofía de la agrupación en su idea de democratización del cine y la comunicación entre pueblos y nacionalidades indígenas.



Figura 3. Fotograma del filme *Tuku*, 2021. Espacio de la cocina en el que se comparten los *tukus* cosechados. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2021).

E Unum Pluribus, de Libertad Gills, por su parte, plantea también un cuestionamiento de la relación entre lo que se ve y lo que se conoce, sobre cómo se puede propiciar un cambio en el estado cognitivo mediante la repetición de una misma imagen, el performance de una acción reiterada hasta la saciedad, a partir de la implicación física con un objeto que tiene un fuerte carácter simbólico, la moneda, y a partir de esto desintegrar significaciones socioculturales, para volverlas luego a construir de otra manera.

La película, en su acción reiterativa, propicia una dilución del sentido en la comprensión de quien mira, una pérdida de significación, un efecto que se produce con la repetición de palabras, pero también de imágenes, conocido como *saciedad semántica* (Prochwicz y Żuchowicz 2013, 82) y que consiste en la incapacidad neurológica momentánea de asociar un significante a su significado cuando se repite de manera rítmica y reiterada durante mucho tiempo. Con ello la película hace eco contemporáneo de las experimentaciones de las vanguardias históricas que “pretendían un *shock* en el espectador, una liberación del ilusionismo, de una cierta alienación que se produce en el espectador después de contemplar un film” (Torres y Garavelli 2014, 5), pero lleva esta idea al extremo, buscando tal extrañamiento mediante la reiteración, que esto produce estéticamente una dilución de los sentidos y del sentido al mismo tiempo.

De esta manera, el filme conduce a la idea de que la moneda entraña también un sinsentido, una inversión de significado que conlleva la profunda implicación física de

quienes la manipulan, por eso aparecen en el plano visual las manos de la creadora. “Cuando la fuerza de lo audiovisual se desborda, transformándose siempre en resto de resto, solo nos queda inventar modos tangenciales, sinuosos y delicados de bordear la materia-cine siempre evanescente” (Incarbone y Wiedemann 2016, 10), por ello, la imagen que ha perdido significación, la de la moneda y la acción de calcar en el cuadro cinematográfico, vuelve a reconfigurarse en la mirada espectadora, pero ahora de manera tangencial, bordeante, divergente, en otras palabras, disidente.



Figura 4. Fotograma del filme *E Unum Pluribus*, 2020. Moneda de 25 centavos de dólar con el retrato de Frederick Douglass. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2020).

A partir de allí, el trabajo con los materiales cinematográficos connota la idea del sinsentido de fijar la imagen de Douglass, líder abolicionista de la esclavitud, en la moneda nacional del Estado emblemáticamente capitalista, sostenido históricamente a partir de aquella fuerza de trabajo. La pérdida de significación generada en *E Unnum Pluribus*, a partir de la reproducción imparable de la acción de calcar la imagen en relieve de la moneda, evoca la pérdida de todo el propósito de la lucha antiesclavista de Frederick Douglass al ser reproducida hasta el cansancio en un objeto que ya solo tiene sentido por su valor de cambio, no por la figura que pretende representar (Romero 2021a, 6).

Acto seguido, la atención se centra tanto en la materialidad de la imagen como en los materiales en la imagen: la reproducción de la moneda ha sido realizada en papel, sin valor de cambio, calcada de forma manual, artesanal, invocando la multiplicación variante de la figura de Douglass, de sus ideas sobre la fotografía y su poder para reponer la humanidad negada a las personas negras esclavizadas (Pratt 2015), en contraposición al olvido de su figura con poder de compra. Hay ahí una profunda pregunta por la imagen como representación, por aquello que representar algo o alguien puede lograr y lo que no, cuestionamiento que el mismo líder abolicionista plasmó en sus ensayos:

La ‘facultad de hacer fotos’, escribe Douglass en ‘Disertación sobre las fotografías’, ‘es un poder inmenso’. Inmenso, continuó, porque permitía a cualquiera hacer que su ‘naturaleza subjetiva fuera objetiva’, porque podía demostrar la humanidad inherente de los hombres y mujeres marcados como esclavos por la Confederación, porque podía capturar honestamente el espíritu interno e indomable del retratado y porque podía empujar esa verdad convincente hacia el mundo a manera de inspiración. (Pratt 2015, parr. 8; la traducción es mía)

En relación con esto Walter Benjamin (2003, 58), en sus preguntas sobre la reproductibilidad de la imagen afirma que “en las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación. Y allí donde el ser humano se retira de la fotografía, el valor de exhibición se enfrenta por primera vez con ventaja al valor de culto”, una inversión del sentido que *E Unum Pluribus* re-invierte al performar una reproductibilidad artesanal de la imagen.



Figura 5. Fotograma del filme *E Unum Pluribus*, 2020. Planos visuales superpuestos de la acción reiterada del calco de una moneda. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2020).

Entender las ideas de Douglass sucede a partir de una investigación de su figura histórica y lo que él pretendía con la fotografía, indagación realizada por Gills y que su película invita a reproducir. Continuar con la búsqueda brinda otra información: la nación estadounidense se conformó a partir de la integración de 13 colonias británicas bajo el lema *E Pluribus Unum*, de muchos uno (The Spruce Crafts 2022), el cual también queda invertido en el título del filme, evidenciado una clara posición respecto a la política de la imagen, una que aboga por la necesidad de re-invertir el sentido invertido.

De las cuatro, como mencionado antes, esta es quizás la obra que más explícitamente recurre a referencias externas a su contenido para completarse. A partir de ellas se puede comprender que se está invirtiendo la relación de colonialidad de una nación que expande sus brazos económicos, incluso al Ecuador, a través de la

dolarización. De uno muchos, *E Unum Pluribus*, aparece escrito en la película que apela a un espíritu de resistencia, de reproducción de las ideas antirracistas, antiesclavistas (Romero 2021a, 15).

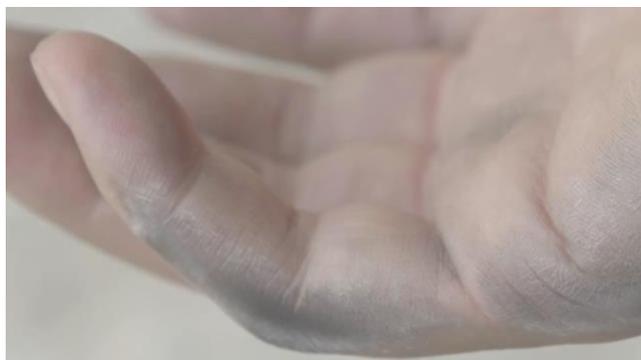


Figura 6. Fotograma del filme *E Unum Pluribus*, 2020. Manos de la creadora manchadas luego de calcar la moneda. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2020).

A pesar de la investigación que la película exige, ella es tan conceptual como sensorial, invoca ideas muy racionales a partir de una visualidad que apela a lo intuitivo, o incluso inconsciente. En esta película, “se produce un ‘acontecimiento visual’. En el ‘aquí y ahora’ de la proyección única, irrepetible, ‘aurática’, el espectador reconstruye fragmentos y completa la experiencia sonora, plástica y poética. En el ejercicio de ver y mirar, de estar atentos a los intersticios entre fotogramas, los espectadores desarrollan una nueva percepción visual” (Torres y Garavelli 2014, 4). Esto se refuerza con la presencia performática, interactiva, de las manos claras, y con la superposición de calcos negros y blancos formando tonalidades de grises que hablan de la adopción de las ideas emancipatorias de Douglass, su comprensión, variación y pluralización, desde el reconocimiento de las diferencias. De esta manera, la película existe como “un cine hambriento, un cine experimental que funciona mucho más como un modo de aproximación a la materia de expresión, que como género. Aberrante, este cine abandona su propia casa y prefiere la potencia que emerge del ser extranjero a sí mismo” (Incarbone y Wiedemann 2016, 9). Un cine que, aunque configura un discurso sobre la imagen, abandona completamente las convenciones narrativas y presenta, en concordancia con lo que describe Ricard (2012, 6) del cine experimental, una “narración compleja, fragmentaria, deconstruida o inexistente”, o, quizás, todas esas cosas al mismo tiempo.

Antonio Valencia, de Daniela Delgado Viteri, por otro lado, propone una mirada sobre el mundo que oscila entre la discontinua e intermitente posibilidad de aprehensión,

comprensión y captura de lo que se observa; y la imaginación, el invento; es decir, entre lo que sería llamado ficción y lo que se entendería como documental. Se imprime en la película lo que aparece ante los ojos, a través de la cámara, pero a lo que, de todas maneras, no parece posible acceder; se inventa una atmósfera, una tonalidad, un diálogo. Ambas actitudes se mezclan en la comprensión del mundo como algo que puede crearse, con lo que se puede jugar. De esta manera, se configura la idea de una imagen que no puede completarse, y por lo tanto, que “es siempre algo por-venir, es una potencia de pensamiento en constante formación que expelle conglomerados de energía entre luces, sombras, silencios y sonidos” (Incarbone y Wiedemann 2016, 9–10).

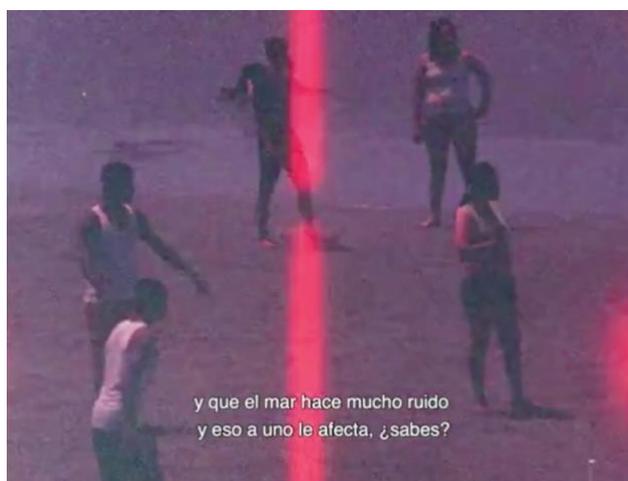


Figura 7. Fotograma del filme *Antonio Valencia*, 2020. Jugadores de fútbol playero. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2020).

Hay un trabajo lúdico entre los tiempos de la imagen y los del sonido. No se corresponden, evidentemente conectan en unidad de visualidad-sonoridad sólo por ensamblaje. Las personas y sus acciones no suenan, sólo el mar, alguna voz de un vendedor a lo lejos, aves, creando la sensación de que las personas están supeditadas a su entorno, particularmente en cuanto a la posibilidad de adquirir una relevancia que se corresponde con su capacidad de producir sonido. Se genera aquí una concepción de la mirada como una acción que necesita confirmación sonora para tomar carne, para existir por sobre aquello que hace ruido en demasía, para adquirir su *derecho de mirar* (Mirzoeff 2016). El audio de las olas es colocado como una presencia sonora que aparece y desaparece, que no intenta remitir a un significado, al contrario, busca romper los sentidos, convertirse en una masa de saturación que lo silencia todo.

El filme configura una mirada de lo bizarro, juguetona, que se resiste a ver lo que

‘normalmente’ importa. Mientras en un partido de fútbol televisado lo más relevante es lo que pasa con la pelota, quién pierde y quién gana, esta forma de ver un partido privilegia lo que hacen las personas que se quedan atrás, sus movimientos, sus caídas, sus fallas. Cada vez que la mirada intenta seguir la jugada, la cámara la deja salir de cuadro, hay una veladura o un corte por salto de imagen a una acción diferente, es todo lo contrario a una transmisión de fútbol convencional. El espacio-tiempo se presenta fragmentado, las personas jugando aparecen y desaparecen, se están bañando y luego se ve el mar vacío, nada sucede por una causa precedente, nada provoca o es razón de algo posterior. Así, esta película podría ser relacionada con lo que afirma Gamba (2019, 249): “entre cine experimental y videoarte hay, por tanto, convergencia en el rechazo del audiovisual hegemónico: el cine industrial y la televisión comercial”; y este rechazo toma forma precisa en el juego con las expectativas sobre ver fútbol y sobre ver cine que son, finalmente, géneros audiovisuales que en general dependen “de la desatención del espectador con respecto a su situación real, frente a una pantalla de cine, haciendo una interpretación de una película, a favor del acceso imaginario a los eventos que se muestran en la pantalla como si fueran solo estos eventos los que requieren interpretación, no la película” (Nichols 2001, 125; la traducción es mía). *Antonio Valencia* se niega a obedecer a las formas que tienen más presencia, más ‘realidad’, sólo porque hacen más ruido que otras, “conformando una estructura de dominación o un frente de trabajo, oficialismo y oposición demandan estabilidad, ordenamiento y predictibilidad; estoicismo. Fijando modos de representación, amoldándose a disciplinas que fundan y perpetúan sistemas, categorías” (Byrón 2017, 201).

Las personas se muestran a una distancia bastante uniforme a lo largo de todo el filme; de hecho, aún con teleobjetivo, sus acciones se ven alejadas y ellas aparecen generalmente de cuerpo entero. Es llamativo que ninguna predomine sobre las otras. No existen héroes individuales en esta película, nadie lleva la acción de forma individual como en el MRI, no se privilegian los objetivos de ninguna persona y por tanto es imposible valorar lo que sucede en términos de lo que es correcto o incorrecto.

Es por ello que cobra relevancia el carácter lúdico del diálogo que aparece en las letras blancas de los subtítulos y se desarrolla en tiempo futuro, por lo que es evidente que es imaginado, creado. Aparece sobre las imágenes capturadas en un instante y las modifica con su presencia, creando un juego incómodo, un tanto agresivo, una relación de pugna, un desafío. Habla, además, de desafiar al mar, por ruidoso e *hijueputa*. Es importante esta comprensión del diálogo como apertura del sujeto hacia la alteridad que

conforma al ser del sujeto mismo, pero no siempre se concibe como algo no conflictual tal como explica Romeu Aldaya (2012, 96) sobre las ideas de Vattimo quien “propone el diálogo como actividad interpretativa que interpela la historia, pues solo mediante su cuestionamiento- que es el cuestionamiento mismo del lenguaje, las interpretaciones y los significados que nos son dados al nacer- cuestionamos no solo los sentidos del mundo sino al ser mismo”.



Figura 8. Fotograma del filme *Antonio Valencia*, 2020. *Cascaritas* frente al mar. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2020).

Lo interesante es que, a pesar del juego con la poca amabilidad, la mirada, que involucra la imaginación y un diálogo en principio inexistente, privilegia un encuentro, un diálogo real con Antonio Valencia, el famoso futbolista que ha metido un gol cantado por el comentarista en off, pero lo hace a partir de las ideas. Este filme se relaciona en sí mismo con el futbolista, con lo que éste hace, con lo que su figura probablemente significa para la gente que juega fútbol playero en la imagen (Romero 2021b, 18). Antonio Valencia “ese que ha nacido aquí, cerquita nuestro. El que nos hace sentir orgullosos” (Delgado Viteri 2020, 04:09-05:33), su fútbol que se hace visible por sobre aquello que acalla y grita- “mírame, mírame” (04:09-05:33) – dialoga con el grito desafiante en reclamo de escucha y visibilidad de los materiales del cine. En la ambigüedad de las palabras, de la imagen, se hace manifiesto que “descolonizar la imagen es un modo a contra- corriente de las lógicas del pertenecer, poseer y dominar a partir del cual podemos afirmar que el mundo es siempre un multiverso, una infinita variación en migración y transformación constante” (Incarbone y Wiedemann 2019, 15), por ello se acepta y se elogia con afecto el desafío, la discordancia y el desacuerdo.

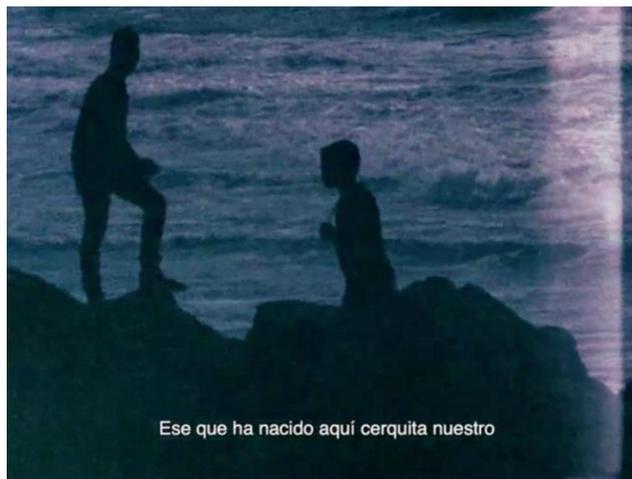


Figura 9. Fotograma del filme *Antonio Valencia*, 2020. Siluetas al atardecer frente al ensordecedor océano. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2020).

En *Notas, Encantaciones. Parte II*, las imágenes y los sonidos proponen una mirada de la pausa, del tiempo necesario para que el ver se conecte con el detalle, con los juegos de luz y de sombra que produce el sol sobre las superficies, así como con las formas de las hojas, los troncos, los objetos y detalles del cuerpo de la persona frente a cámara, la abuela. No es una mirada objetiva sobre eventos y situaciones, al contrario, busca mostrar la presencia, la respiración tras la cámara que se convierte en su vaivén, el contacto con el espacio a partir del valor de la propia percepción. Como mencionado, esta manera de percibir se conecta con las formas de aquello que mira, abstrayéndolas, y así los objetos, sin perder su condición figurativa, exponen las geometrías que los construyen. “Los espectadores vemos sombras de distintas intensidades, yuxtaposiciones de volúmenes y formas geométricas móviles” (Torres y Garavelli 2014, 7), como en aquellas experimentaciones con la forma abstracta de algunos movimientos vanguardistas desarrollaron en la primera mitad el siglo XX, y que muchas veces se asocia con el cine experimental en general. Sin embargo, la mirada vuelve luego a entender las figuras como objetos y ambientes, lugares, presencias.

No existe en este juego del ver un deseo de representación, de traducción, o simbolización, de elaboración de algún gran razonamiento para convencer a otras personas de un argumento, o presentar las razones de algún acontecimiento que seguro quien mira desconoce, lo que harían tanto una ficción como un documental de narratividad convencional. Se trata más bien de un estar presente, con cuidado, guardando y valorando lo que existe alrededor. Es una mirada del recibir activamente, con

tranquilidad, con lentitud. En contraste con este ánimo pausado, “nuestros sentidos son violentados por un ‘realismo improvisado’ de fabulaciones donde la imagen se hace vacilante y no se deja capturar por un significado último. Un gesto de desorientación de la percepción occidental en dirección a la instauración de un otro mundo” (Incarbone y Wiedemann 2019, 15); ya que los vacíos que la imagen deja cuando no permite ver el resultado de una acción, cuando hay un salto debido a un corte de montaje, se perciben como relativos a una situación que se presenta de manera incompleta también para quien filma, hablan de una relación de descubrimiento amoroso con algo que se conoce y es a la vez completamente inasible y que, por ello, no puede ser explicado, revelado en exhaustividad.



Figura 10. Fotograma del filme *Notas, Encantaciones, Parte II*, 2020. Juegos de luz y sombra. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2021).

Aún desde la imposibilidad de atrapar la realidad, la imagen alude menos a un intento de representación de la abuela frente a la cámara, de su persona como retrato, que a una necesidad de entender cuáles son los objetos y las situaciones que componen lo abstracto de un vínculo. La relación con la abuela está presente, el afecto y el cariño se transmiten de manera corpórea en esta manera de ver y de encontrarse, persona querida, cámara y creadora. La abuela realiza tranquilamente sus labores en el jardín, sabe que está siendo filmada, lo permite a partir de la intimidad y del vínculo afectivo, familiar. La cámara escudriña sus plantas, los adornos de su casa, los detalles de su pelo y de sus manos, sus momentos pensativos, los objetos que la rodean, y también la sorprende dormida, desprevenida. Se trata de una invasión cariñosa y cuidadosa, que sucede a partir de una mirada desde dentro de la relación, que se pregunta por la forma en que ésta se

construye. Esta reflexividad de un cuestionamiento vital se conecta con lo que afirma Nichols (2001, 126; la traducción es mía) sobre filmes que “se proponen realzar nuestra conciencia sobre los problemas de representar a otros tanto como se proponen convencernos de la autenticidad o veracidad de la representación en sí misma”, solamente que, más que dar estatuto de verdad a la representación, trabaja una toma de cuerpo de la presencia perceptiva y la pone de relieve como forma de acceso al mundo.



Figura 11. Fotograma del filme *Notas, Encantaciones, Parte II*, 2020. Abuela filmada mientras duerme. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2021).

Aparecen recetas escritas en pantalla, largo tiempo, y remiten a un paso generacional de conocimiento entre las mujeres de una familia. Pero no están ahí sólo para poner en valor lo que sabe la abuela, o para construirla como un personaje que sabe hacer sopas ricas, que conoce de hierbas medicinales, que ha recibido esas recetas de otras mujeres. Esto lo haría la ficción o el documental más clásico, pero, en este filme, la receta quiere ser mirada por su valor propio, aparece el tiempo suficiente para que quien mira la película tome nota, construye, por tanto, una mirada que es vehículo para compartir y no para intermediar. Este acto performático, que valora a quien se observa por su propio conocimiento, uno al que se permite acceso sin intermediación explicativa, remite a que “al igual que el modo poético de representación documental, el modo performativo plantea preguntas sobre qué es el conocimiento” (Nichols 2001, 130; la traducción es mía) y, además, cómo debe ser el conocimiento sobre el saber.

La visualidad aquí formulada es, además, una centrada en el bienestar. Las plantas curan males del cuerpo, alimentan, el riego las alimenta a ellas, el amor nutre, el cuidado permite seguir adelante. El actuar performático es llevado aún más lejos para presentar

aquel cuerpo que la imagen ha dejado intuir tras la cámara ahora frente a ella. El plano queda fijo, la creadora entra a cuadro y se sienta frente a la abuela, la imagen se corta y, tras una placa que explica las funciones medicinales de varias yerbas, la acción regresa mostrando el acto de peinar, de la mujer mayor a la nieta que ha abandonado la mirada tras la cámara y ahora dirige sus ojos al suelo. El acto de subir su mirada tras permitir que la abuela retire los mechones de cabello del rostro, lleva a pensar el ver como algo que es permitido en un juego intersubjetivo, afectivo, sanador y cuidadoso.

Todo ello se complementa con el sonido de juego musical con un órgano casero, aparece allí la voz de la abuela, desde un tiempo-espacio que no es necesario reconocer. Esta superposición desfasada de situaciones, unas que suceden en la imagen, otras en el sonido, colocadas en diferentes planos, da la sensación de un presente del ver construido en relación a la sensación lúdica de la memoria, de diferentes planos perceptivos de una misma relación afectiva y familiar que de manera activa en el sonido, y casi pasiva en la imagen, hablan de un presente construido cuidadosamente a lo largo del tiempo.



Figura 12. Fotograma del filme *Notas, Encantaciones, Parte II*, 2020. La creadora es peinada por su abuela. Fuente: Festival Cámara Lúcida (2021).

Los títulos finales sitúan en Miami las imágenes que han transcurrido, se intuye de esta forma una visita, una partida, una migración y una relación entre espacios de lo que se considera casa, y esto sucede desde “un escuchar el susurro de las materialidades que nos dicen que existe una serie y filiación entrañable e inexorable entre experimentar, improvisar y migrar como fuerzas de acontecimiento de la vida, del cine y del pensamiento” (Incarbone y Wiedemann 2019, 16).

Las miradas diversas que plantean estas cuatro películas muestran que “el cine

experimental en América Latina nunca ha podido ser reducido a un solo asunto, a un problema formal, a una estética o a una causa política” (Lerner y Piazza 2017, 3). Los filmes obran de forma política así traten sobre lo lúdico en la tradición, la posible forma de ser de un pueblo, la inversión del sentido de la imagen, o el amor en relación mutua, porque el arte *político* “trabaja no sólo en, sino con y por ‘lo político’. No hace falta una relación temática explícita con la política para que esto suceda” (Bal 2020, loc. 119). Más aún, al obrar políticamente y pensar la mirada como un espacio de conflicto, ellas dotan de politicidad a aquellos temas desplazados de la *gran política*, los colocan en un lugar donde se dan a percibir, donde pueden con su *voz*, participar de lo común. Las películas trabajan con la experimentación como opcionalidad y ponen:

En relieve, operando directamente, apasionadamente, sobre la percepción del espectador, los códigos y subcódigos de la representación fílmica o videográfica; deconstruyendo la diégesis; haciendo ver lo cinematográfico del cine o lo videográfico del video, su científicidad, algo puesto más allá de su soporte. Al fin, la opcionalidad es un estadio de vida estética, existencial, donde todo es dable. (Byrón 2017, 192)

Son películas singulares, sin que ello las aparte de una colectividad o vida social que las atraviesa, en términos de Bal (2020, loc. 121): “‘singularidad’. Me parece que es el término más apropiado para dar cuenta de manera responsable de los elementos de la multiplicidad sin borrar ni divinizar hiperbólicamente y con actitud defensiva la identidad del grupo”. Aun así, los filmes comparten la posibilidad de volver explícitas, a partir de sus aspectos formales y materiales, rupturas con la mirada institucional, suturada, cristalizada, que hablan “no sólo del mundo histórico sino también de los problemas y cuestiones de su representación” (Nichols 2001, 125; la traducción es mía). Es ahí que la forma de trabajar con su específica materialidad cobra relevancia ya que “la materialidad de los objetos ejerce cierta influencia sobre el significado: ‘restringe el significado que estos son capaces de producir’, aunque no garantice el hallazgo de un significado ‘correcto’” (Bal 2020, loc. 48). Lo político de la mirada en estas películas consiste en resistirse a la idea de su función como medios de transmisión de significados unívocos, en negarse a tratar de restringir, conducir, representar, traducir y volver lenguaje convencional algo que estaría frente a ellas, sucediendo de forma objetiva, porque el espacio político aparece cuando las imágenes hacen algo distinto a transmitir significados, cuando pueden sugerir, connotar o evocar (Brown 1995 citada en Bal 2020, loc. 125).

Como obras de arte estos cines, en potencia experimentales, se dispersan por fuera

de las preconfiguraciones “haciendo vibrar una permanente oscilación del sentido entre lo representado y lo des-representable que convierte a la percepción en juego de hipótesis de lecturas” (Richard 2007, 105). Cada una, a su manera, se niega a intentar arrebatar a quien las mira la posibilidad de abrir, y no cerrar, la mirada a múltiples interpretaciones, recepciones sensibles, lecturas, conexiones o desidentificaciones posibles. Son trabajos conscientes de que:

El devenir político de la forma-arte consiste en querer empujar la mirada hacia los bordes de tumulto y discordia del sentido irreconciliado, sabiendo desde ya que ninguna forma coincide plácidamente consigo misma, a diferencia de lo que pretende la lengua operacional de la tecnocultura que obliga a las imágenes a coincidir pasivamente con su finalización en el consumo. (105)

Tuku, E Unum Pluribus, Antonio Valencia y Notas, Encantaciones Parte II, obran políticamente porque se niegan a suturar el conflicto, porque ‘saben’ que “lo político es donde el conflicto ‘acaece’. Sin embargo, gracias al conflicto es posible la vida social” (Bal 2020, loc. 119). Huyen de la policía que “representa una determinada modalidad de organización de lo sensible,” (Rancière 2015, 15) y crean “espacios de sensibilidad que pueden escapar al poder y ser reconfigurados de manera diferente” (16).

Por ello, desde la consciencia de su vida social, de su singularidad que siempre está en relación de tensión entre territorios, con el vínculo interpersonal, el juego, el afecto, el conocimiento, la memoria y la invención, las cuatro películas construyen “a su manera, una cierta forma de sentido común: cada vez que el sentido común se transforma, estamos trabajando en el campo de la política, en un sentido muy amplio de la palabra” (16). Cada uno de los filmes es político “en la medida en que construye formas de sentido común que están en desacuerdo con otros intentos de construcción de sentido común, como el de un sujeto político que propone un mundo posible” (17). Estas películas a partir de sus miradas disidentes, proponen la posibilidad de configuración y proliferación de otros mundos.

5. Vectores de subjetivación alterna

Como desarrollado en el marco teórico, el régimen de visualidad, aquella interrelación entre significaciones, materialidades, y juegos de poder presentes en la imagen (León 2015, 41), configura un tipo de subjetividad que prevalece por sobre las demás, que goza del pleno ejercicio de su derecho de existir y, por lo tanto, de reproducir los modos de ver que privilegian su propia existencia. Como planteado, esta subjetividad

ideal es masculina, blanca, burguesa, heterosexual, heroica, racional y del norte global, y se manifiesta también en la narratividad cinematográfica institucional (Mirzoeff 2016; Bordwell y Thompson 2003; Burch 1999). Es por ello que, al hablar de políticas de la mirada que cuestionan este régimen de lo visible, se alude a una ruptura con la uniformidad de las identidades y de posibles subjetivaciones alternas (Richard 2007, 104) que reclaman su derecho de mirar (Mirzoeff 2016). Del análisis de las cuatro películas estudiadas, se desprenden potencialidades de subjetivación que no responden a aquella privilegiada por el conjunto de cinematografías dominantes.

En *Tuku* existe una forma de inmersión dentro de la situación que hace del cine, no una narración en el sentido de contar una historia, representar algo que es desconocido para quien mira el filme, sino un portal que lleva a asumir una presencia dentro de las acciones. Esto habla de una subjetividad creadora que es mostrada, escuchada, dentro de la propia película, una que concibe su espacio, su mundo, como algo a compartir sin que deba ser explicado, sólo vivido, y que, por tanto, rompe con el mandato cinematográfico de exotización y de representación de lo *distinto*, de la *otredad* de manera digerida, traducida, o incluso auto-traducida para que pueda ser entendida por los tipos de subjetividad dominantes que no están acostumbrados a mirar lo que muestra la pantalla.

Por otro lado, reproduce una subjetivación que se configura en estrecha relación con el resto de presencias, entre quienes están frente y detrás de la cámara, quienes cazan y quienes son cazados, dada por una adopción de estos diversos puntos de vista que está lejos de constituir una clásica mirada omnisciente. No existe una única subjetividad que *versa sobre* las otras, a vuelo de pájaro, sino un intercambio entre diversas subjetividades que son parte de la vivencia y que se construyen mutuamente. La cámara funciona como forma de asumir de forma corpórea el lugar o la cercanía con el otro. La introspección, cuando aparece, no corresponde a un sujeto individual. No es la mirada desde adentro de quien cuenta lo que ve desde afuera, a partir de su percepción interior. Se construye, al contrario, un sistema de interacción entre subjetividades, una suerte de *persona* colectiva, a partir del saber transmitido de forma intergeneracional que interactúa con el conocimiento adquirido en la exploración y vivencia propias. Todo esto rompe con la colonialidad del ver que supone una doble desaparición del punto de observación:

La ‘doble desaparición’ antropófaga se completa, así, con la ‘invisibilidad’ evidente del observador [del que rebusca y rumia con su mirada entre lo ignoto y lo salvaje], por un lado, y con la invisibilización táctil y consumible [deshumanización etnográfica radical] de lo caníbal, de esa presencia ominosa y abyecta del ‘mal salvaje’ que sólo debe hacerse visible como una forma de negación de su existencia, por el otro. (Barriendos 2011, 22)

Hay aquí una subjetivación del estar presente de forma lúdica con el momento, de descubrimiento -o más bien redescubrimiento- de un procedimiento que ya se conoce a través de diferentes formas de relacionamiento con lo que sucede, de la búsqueda y de la sorpresa a partir de lo ya conocido, una forma de encontrar detalles y profundidades nuevas en una acción ya realizada múltiples veces. Esto difiere del mandato de control formal frente a lo desconocido de, por ejemplo, el documental observacional o incluso el interactivo, de corte generalmente etnográfico, donde la forma de mostrar la presencia de quien realiza la película sigue también algunas fórmulas convencionales: por ejemplo a través de la voz fuera de campo en escenas o conversaciones construidas de forma clásica, cuidando una continuidad construida; o también aquella por la que el investigador de una realidad no conocida debe observar, preguntar, indagar, con la consciencia de que esto será para luego hablar a *los suyos*. Esta sensación de lejanía, de escrutinio, de traducción no está presente en estas imágenes. Es más bien una captura desde el juego, una escritura, la producción de una memoria, un dar cuenta de una experiencia compartida que concuerda con la idea de negarse a que la imagen funcione como traductora de mundos para cumplir expectativas de interpretación ajenas (Incarbone y Wiedemann 2019, 15).

Esta subjetivación, así creada, en los juegos de seguir la acción o recibir lo que sucede para la cámara, da cuenta de una construcción ligada a una nación y a una cultura en constante reconstrucción identitaria, la Sápara, en lucha por la supervivencia, una forma de entender el relacionamiento distinta al mandato jerárquico del observador y el observado, del sujeto y el objeto, desarrollado como forma de conocimiento desde occidente, producido desde una distancia a lo observado, no implicada, no participativa de los hechos y que genera un *saber sobre* en lugar de un *saber con*. Lo que resuena de cierta manera con lo planteado por Nichols sobre las consecuencias de lo performativo en el documental: “El documental performativo comparte una tendencia de reequilibrio y corrección con la autoetnografía [trabajo etnográficamente informado realizado por miembros de las comunidades que son los sujetos tradicionales de la etnografía occidental]” (Nichols 2001, 134 la traducción es mía).

A lo largo de la película existe una cercanía de la cámara a la corporalidad de la niña, las imágenes suelen estar ligadas a sus desplazamientos. Esto cobra mayor sentido cuando los gusanos son llevados a la cocina, que es el ambiente de las mujeres. Hay una valorización de este espacio que se refuerza con la canción entonada por una mayor, lo que da cuenta de una subjetivación ligada a los espacios generalmente vistos como

feminizados dentro de la comunidad, una del mirar y construir una realidad a partir de la experiencia de las personas que habitan estos espacios, de los saberes de las mujeres mayores, lo que “nos apunta en una dirección de reconocer una construcción ‘engenerizada’ del conocimiento en la modernidad” (Lugones 2008, 86), por la cual estos saberes serían entendidos como secundarios. *Tuku* coloca estos saberes como productores de subjetivaciones alternas que disputan a las dominantes en la arena política de lo común.

En *E Unum Pluribus* existe una implicación de las manos de la realizadora en la manipulación de la moneda y su calco. Un gesto que hace alusión a una subjetividad con agencia sobre los significados de la imagen. Con un poder de reproducción de sentidos elegidos, no necesariamente los establecidos socialmente, con capacidad de crítica, de resistencia, de decisión e incluso de transformación.

A partir de esta implicación es posible entender qué subjetivación está conformándose a partir de las ideas antiesclavistas y antirracistas de Douglass, una que, si bien no participa de la subjetividad configurada desde las imposiciones sociales relacionadas con el color de piel negro subalternizado, sí del trabajo de ampliación de los principios que guiaron la lucha del líder abolicionista, una que está aún vigente, ya que el régimen de visualidad se configura bajo el principio de segregación, especialmente racial, tal como lo expresa Mirzoeff (2016, 32) cuando afirma que “los primeros escenarios de la visualidad podemos encontrarlos en las plantaciones de esclavos, controladas por la vigilancia de los capataces en tanto que encarnación del poder del soberano”, lo que configura formas estetizadas y repetitivas de mirar a los sujetos racializados, que se enraízan en ideas construidas desde lo visual y que niegan la posibilidad de *mirar* en respuesta, ya que “es ineludible la idea de que la esclavitud significa la negación del derecho a mirar. Cegar a alguien significa transformarlo en un esclavo, agota cualquier posibilidad de volver a obtener el estatus de una persona libre” (41).

La imagen de personas racializadas sigue ocupando los lugares subalternos, continúa siendo objeto de exotización y reproducción de estereotipos, la mano que manipula y reproduce la imagen del líder antiesclavista, en diferentes colores, es la de una subjetividad que toma responsabilidad sobre el acontecer histórico y sobre los problemas, pasados y aún vigentes, de la imagen en general, de quienes pueden hacer uso, y quienes no, de su derecho a configurar una agencia a partir de la mirada, lo que se relaciona con lo planteado por Mirzoeff (2016, 36) al afirmar que: “más que como una fórmula basada en la libertad o en el libre albedrío, utilizo la expresión *derecho a mirar*

para insistir en mi reivindicación de una autonomía basada en uno de sus principios básicos: el derecho a existir”.

Ejercer este derecho a mirar requiere entonces, a la vez, adquirir visibilidad en cuanto a las transformaciones a conseguir en relación al régimen escópico, configurado en interrelación con la colonialidad, que despoja de humanidad a toda subjetividad que no participa de los estereotipos globalmente dominantes. En este sentido, no resulta gratuito que sea una mano que no responde a las características normalmente consideradas masculinas la que se presenta a sí misma en alianza con los valores de subversión de la visualidad dominante y segregadora, a partir de un deseo de pluralización de la mirada por medio de lo que puede la imagen:

Este deseo nos coloca frente al desafío de entrar en la imagen a partir de constelaciones de heterogeneidades que se mantienen en constante relación de tensión de fuerzas, es decir a partir de problemas. De este modo [...] la materia-cine es el propio intercesor y punto de partida que nos fuerza a pensar algo que atraviesa el propio cine y que además inunda las más diversas esferas de la vida. Vivimos en un tiempo en el que las sombras de los fascismos y totalitarismos ya no son un fantasma. (Incarbone y Wiedemann 2016, 11)

Por ello, trazar vectores de subjetivación alterna frente a posibles totalizaciones de la imagen y la identidad se vuelve fundamental, y esto puede lograrse a partir de una participación de la imagen desde la interacción, tal como lo propone *E Unum Pluribus*.

En *Antonio Valencia* la subjetividad se construye en el diálogo, en el intercambio entre ideas y formas. Pero éste no es armonioso, muestra a la vez un consenso y un disenso, una distancia y una empatía, revela su construcción. A la vez que cuestiona el lenguaje institucional del cine y de la palabra, sus formas, genera vínculos profundos entre espacios, entre imágenes y sonidos, así como entre personas: las que juegan, la que las mira, aquella a la que le habla imaginariamente y que probablemente no se entera de ello, la espectadora que se enfrenta luego a esas imágenes y sonidos (Romero 2021b, 18).

Hay una subjetivación en relación a la resistencia y al desafío. Al igual que la imagen [imaginaria] del jugador Antonio Valencia, percibida como la de *ese que nació cerquita* de quien narra su gol y, probablemente, de quienes juegan en la playa, ese que se destaca y hace sentir orgullo, la conversación que aparece en los subtítulos blancos busca desafiar al grande, que es el mismo personaje construido del famoso futbolista, uno ruidoso, que habla mucho. ¿O se refiere a la estruendosa voz del comentarista? ¿O al mar con su sonido roto por saturación?

Entre las preguntas que surgen de esta ambigüedad, la película construye una idea

de *idiosincrasia*, una forma de ser junto al mar que obliga a desafiarlo para poder ser escuchada, una resistencia que llega incluso al insulto. Los diversos elementos, el diálogo escrito, los gritos del narrador, las cascaritas a contraluz frente a las olas, provienen de seres que quieren ser mirados frente a eventos ruidosos, saturados, que lo colman todo, como el sonido de las olas rompiendo. Y de esta manera la película es “un des-retrato de lo que el cine experimental puede, cuando es pensado desde la periferia y la precariedad” (Incarbone y Wiedemann 2016, 12), desde la resistencia y el reclamo del derecho a la visibilidad, cuando se coloca en este lugar, desde la imaginación, para mirar.

A pesar de todo esto, de la incomodidad y el extrañamiento, del disenso y el desafío, la película construye una subjetividad que privilegia el encuentro imaginario que conduce a uno real entre lenguajes diversos, entre fútbol y cine, entre personajes públicos, trabajadoras de la imagen, gente anónima, personas que miran la película. Un vínculo profundo desde aquello que conmueve en las personas, sus expectativas, sus triunfos, aquello que admiran, aquello con lo que se identifican (Romero 2021b, 21).

Antonio Valencia configura una subjetivación que se reafirma en el encuentro con los otros, que crea el mundo a partir de ese relacionamiento, ese reconocimiento del ser distinto y del propio desde la empatía y a la vez la diferencia, el enojo, la admiración, el juego, el disenso y el desafío, a través de distintas formas de crear, imaginar vínculos: jugar fútbol, narrarlo, filmar, hacer una película, mirarla.

En pocas palabras, la creación de problemas con el cine, siempre pasa por cómo teniendo una relación inmanente con las propias imágenes, podemos inventar modos de habitar no solo este mundo, sino también mundos aún por-venir. Se inventan problemas, para resistir, para hacer visible lo invisible y constatar que siempre hay mundos posibles. (Incarbone y Wiedemann 2016, 12)

Notas, Encantaciones, Parte II, por otro lado, construye una subjetividad que, de alguna manera, recoge sus pasos para constituirse, y lo hace en el reencuentro con otra persona, específicamente un ser querido, la abuela. Esta subjetivación, en proceso de conformarse en este encuentro, se configura a partir de un dejarse cuidar, una forma de elección de la vulnerabilidad como camino de nutrición y sanación. Esta forma de subjetivación privilegia la pausa, la lentitud, el tiempo necesario para percibir en detalle aquello que hace parte de una afectividad profunda.

Es en cierto modo una subjetividad infantil, no en el sentido de inmadurez, sino en el de reencuentro con el descubrimiento y el juego. Hay una atención especial a las figuras de porcelana, al dragón de juguete, a los detalles de luz y de sombra, un observar

el espacio que habita otra persona a partir de una conexión con los objetos que ella atesora, una subjetividad del reconocimiento y de la presencia en el silencio.

La película, más que contar de manera clara y precisa quién es como persona la mujer que aparece en la imagen -de manera explicativa, sin que falten detalles que puedan dar cuenta de su personalidad vista de forma pretendidamente objetiva, tal como por convención hacen las películas que se consideran retratos- busca dar cuenta fragmentada de la experiencia afectiva de estar en presencia recíproca del amor de la abuela. De este modo, el filme es una extensión de una vivencia, más que un retrato de alguien observado desde un exterior lejano y así, la subjetividad que se desprende de la imagen es la de la pausa, la que privilegia los espacios de intimidad y lo hace desde un profundo entendimiento de la imposibilidad de suturar perfectamente los pequeños pedazos que son parte de una relación y, por tanto, de asir una historia, o siquiera algo que constituya un momento continuo.

De esta manera, al escapar del mandato de definir al otro y su situación de manera acabada, eliminando cualquier punto de fuga desde los sentidos, y, al contrario, concebir la propia subjetividad en construcción respecto de la relación interpersonal, la película escapa al “mercado de las representaciones culturales que difunden los mercados del ocio y el entretenimiento [que] recurre a guiones demasiado simples, a narrativas demasiado esquemáticas, a usos estereotipados de la identidad y la diferencia, para capturar la fantasía de sus masivos- y enrolados- consumidores” (Richard 2007, 103).

Peinar el cabello de otra persona es un acto histórica y socialmente feminizado, uno que ocupa los espacios de intimidad, privados, que no tienen la capacidad de discusión en el lugar ampliado de lo común, justamente, dentro de lo que se considera el espacio de la política. Aun entendiendo que, como explica Lugones (2008, 93), estos espacios se consideran *de mujeres* sólo en relación a lo instituido desde lo blanco/mestizo ya que “la reducción del género a lo privado, al control sobre el sexo y sus recursos y productos es una cuestión ideológica presentada ideológicamente como biológica, parte de la producción cognitiva de la modernidad” que, por otro lado, ha resultado racializante sobre otras mujeres sin derecho al descanso en el espacio íntimo, se puede ver que, en este filme, la imagen propone ciertos desplazamientos entre centralidades y segregaciones que complican los procesos de subjetivación.

Con su capacidad de disentir, de colocar la mirada en el espacio del amor y la intimidad, del reconocimiento de la propia vulnerabilidad y necesidad de cuidado, y de hacerlo, además, de manera fragmentada, disociada, sin pretensión de control total sobre

la representación de una situación a través de una continuidad construida, como lo haría el cine convencional, el filme remite a una posible subjetividad alterna a la dominante, una que pone valor en aquello desvalorizado por la norma y a partir de lo cual “el derecho a mirar reclama autonomía frente a esta autoridad; se niega a ser segregado y, de forma espontánea, inventa nuevas formas.” (Mirzoeff 2016, 35). El contexto de migración blanco-mestiza desde el Ecuador hacia el norte global que plantea el filme, además, complejiza las relaciones entre centralidad y periferia, a la vez que plantea nuevas interseccionalidades en el reclamo del derecho de mirar a partir de estos espacios considerados privados.

Al pensar en las cuatro películas, se pueden comprender singularidades de unos cines que, como plantean Incarbone y Wiedemann (2016, 9), si bien pueden remitir a un contexto de referencia relacionado con Ecuador y Latinoamérica, buscan la transmutación y la metamorfosis, se vuelven nómadas y exceden las fijaciones territoriales volviéndose ilocalizables dentro de cartografías llenas de identidades prefijadas (Incarbone y Wiedemann 2016, 9). Aun así, son películas que, cada una a su modo, discuten la necesidad de que:

El problema de la invención del *Nuevo Mundo* sea replanteado, tomando como punto de referencia la geopolítica del conocimiento, los diferentes regímenes de visualidad de la modernidad/colonialidad, las retóricas visuales sobre el canibalismo de Indias, la función geoepistémica de las cartografías imperiales, las economías simbólicas trasatlánticas surgidas en el siglo XVI y los diferentes regímenes heterárquicos de racialización epistémica de la alteridad, pues, es a partir de estos elementos que se articulan las matrices binarias de género, clase, sexo, raza, etcétera, y se reproducen las estructuras biopolíticas del patriarcado, del capitalismo, del desarrollismo, del multiculturalismo, [...] entre otros asuntos. (Barriendos 2011, 16)

Son películas que ensayan, cada una a su modo, respuestas ante una comprensión de aspectos específicos de la colonialidad del ver que “debe conducirnos hacia el ‘descubrimiento’ de paradigmas escópicos adyacentes, alternativos y contestatarios, inscritos —pero invisibilizados— por el desarrollo histórico de la modernidad/colonialidad” (25), descubrimiento que implica, a su vez, creación. El derecho de mirar reclamado por cada filme se configura en torno a vectores de una subjetivación que:

Comienza con la mirada a los ojos del otro para expresar amistad, solidaridad o amor. La mirada debe ser mutua; en ella, debemos construirnos los unos a los otros o fracasará sin remedio. Como tal, es una mirada que se sitúa más allá de la posibilidad de representación. Este derecho a mirar reivindica también autonomía. No individualismo o una mirada *voyeur*, sino una subjetividad política y un sentido de colectividad. (Mirzoeff 2016, 31)

Las subjetivaciones que las películas plantean, que se construyen en *eventos de visión* (Bal 2020) entre tiempos, el de creación y el de visionado, y se desprenden de las imágenes y sonidos de los filmes analizados, están muy lejos de considerarse fijas o inherentes de forma indiscutible a las personas que son sus creadoras, al contrario, plantean dilemas, desconexiones, de los que brota la posibilidad de reencontrarse en subjetivaciones en constante conformación, cambio y, precisamente por ello, con la posibilidad de enfrentarse al dominio de la identidad fija dominante en el régimen escópico. Por ello, tomando la idea de Richard (2007), se entiende la imagen como potenciadora de vectores de subjetivación, intersticios abiertos para diversas posibilidades del ser. Así, estas películas se inscriben dentro del arte crítico, uno que “debería impulsarnos a desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de las reglas de visualidad que clasifican objetos y sujetos” (Richard 2007, 104).

En *Tuku, E Unum Pluribus, Antonio Valencia y Notas Encantaciones, Parte II*, los vectores de subjetivación alterna que se desprenden de la imagen se dan en relación a vínculos intersubjetivos fragmentarios, que conjugan saberes y tiempos para configurarse de manera lúdica, imaginativa, responsable y amorosa en la creación de nuevas realidades. Estas formas de subjetivación en constante transformación se enfrentan al tipo de subjetividad colonial, moderna, liberal y patriarcal que privilegia el régimen escópico, en concordancia con el conjunto de representaciones de la cinematografía dominante, y ponen en valor espacios y movimientos cartográficos, relaciones entre geografías que, si bien trazan relaciones con el territorio de Ecuador, también lo expanden y lo cuestionan desde dentro y hacia afuera generando, a su vez, subjetivaciones configuradas en un continuo desplazamiento.

Capítulo tercero

Prácticas creativas, la experimentación como forma de conocimiento

Para identificar las prácticas creativas de las cuatro creadoras, me adentro en sus relatos acerca de las formas de pensar su hacer y los procesos que dan paso a la existencia de sus filmes, entendiendo que es en este marco que se desarrolla la praxis penso-creativa, los experimentos y las experiencias que llevan a la creación de sus obras, que se enfrentan a la normalización de la producción industrializante y convencional.

1. Entre el experimento y la experiencia

El cine que puede ser llamado experimental, como planteado en el desarrollo teórico, responde a formas de trabajo que podrían entenderse como una dualidad experimento-experiencia (Salama 2014; Torres y Garavelli 2014), una praxis creadora (Sánchez Vázquez 1980) capaz de desobedecer a ideas prefijadas, enfrentarse a lo desconocido y abrazar lo inesperado y, de esta manera, producir nuevos conocimientos que rompen convenciones y se inscriben en la materialidad de la obra y en quien crea / investiga de manera corporal y reflexiva (Rifesser y Ros i Solé 2022; Villaneda Vásquez y Beltrán 2020). Esto se configura de formas específicas en el trabajo de las cuatro creadoras que constituye “un modo singular de vincular el uso racional de la técnica [experimento] con las condiciones vitales que lo hacen posible [experiencia], cuyo fin último es la transformación de la visión, en sentido amplio, que tenemos de la realidad” (Salama 2014, 3) y que está en constante proceso de cambio pues, en lugar de responder a un método convencional a perfeccionarse, surge de las necesidades de cada idea específica; contrario a condicionar los medios a un oficio con especificidades preestablecidas, se adapta a las condiciones -materiales, personales y de la relación con otros- existentes.

Las cuatro creadoras relatan que sus métodos de creación dependen de cada película: Para Daniela, “la metodología es lo que encuentras para tal proyecto, para tal idea y, sobre todo, el tiempo y los medios que lo condicionen y tratar con eso de hacer algo muy libre y muy juguetón” (Delgado Viteri 2022, 1), lo que resuena con lo afirmado por Libertad para quien el método depende de “lo que me está moviendo para trabajar esa película, la motivación, los materiales que tengo a disposición, las ideas con las que estoy trabajando y pensando” (Gills 2022b, 1). Sani por su parte, comenta:

Me encanta imaginarme cosas, me encanta escribir también. Con una frase mi mente ya está volando. Estoy haciendo mil cosas, pero mi mente está creando escenas, dibujando [...] me encanta ser creativa. [...] es muy emocionante para mí coger un papel y escribir, porque no tengo computadora ni nada. La imaginación está en mi cabeza y eso lo paso al papel y cada espacio de mi vida lo relaciono a la película. (Montahuano 2022, 1–2)

Mientras Alexandra, explica que “es una práctica personal. Yo no trabajo con un guión, por ejemplo. Todas estas cosas de las estructuras convencionales, a mí me parecen absurdas. Por ejemplo, tener que escribir qué va a pasar en una película. No entiendo ese concepto porque tienes que estar presente y tienes que vivirlo para entender qué vas a filmar” (Cuesta 2022b, 4).

A partir de estos comentarios se puede comprender el cine como un proceso ligado a la creatividad cotidiana, que responde de manera singular a las necesidades de cada proyecto e incorpora la incertidumbre, correspondiéndose con la noción de praxis creadora donde la idea que rige lo creado no es igual a la inicial, ya que la materia se transforma de manera imprevisible, y esta es característica de toda praxis capaz de innovar (Sánchez Vázquez 1980, 305–6). Así lo manifiesta Daniela:

Hay una libertad muy lúdica y que creo que se transmite también en las pelis. [...] Disfruto mucho editando y me río y me divierto y es como mi momento favorito del día, sin la presión de que tiene que cerrar de cierta forma [...] o en algún momento. Entonces creo que va por ahí, ir encontrando esa combinación de elementos que, en el caso de esas pelis, son quizás procesos más íntimos, porque son elementos que yo he ido recopilando sola, poquito a poquito. (Delgado Viteri 2022, 1)

Además, la creatividad se expande por lugares que rebasan a los filmes. Un proyecto de película puede terminar siendo un libro, o una instalación, como en algunas experiencias de Daniela, por lo que “tienes que estar abierta a que desemboque en cualquier cosa, no solo en diálogos y conclusiones muy distintas a las que pensabas llegar, sino también a formas, a formatos” (3). Por otro lado, un proyecto puede involucrar tiempos dilatados, proyectos inacabados como en el caso de Libertad:

Hay piezas que hago para mí. No sé qué significa eso, pero sí es como que tengo que hacer esto, lo hago y lo subo. [...] Después hay otras que también hago para mí, supuestamente, y después me enredo y no encuentro cómo terminarlo, no encuentro la estructura que debe tener y lo dejo ahí [...] el momento que encuentre la forma de resolver, de terminarlo, vuelvo y lo termino. (Gills 2022b, 3–4)

También es importante, para Alexandra, la idea de un cine determinado por las circunstancias que surgen de una aproximación:

La mayoría de mis películas empiezan con un lugar, con un espacio, sea un barrio, una calle, y mi manera de trabajar es estar en ese espacio, no necesariamente, siempre filmando, pero es habitar el lugar. Cuando filmo con 16 milímetros, [...] trabajas con un material limitado, es acercarte al proceso de filmar desde otra forma, mucho desde el observar y también debes ser muy intencional con lo que filmas. (Cuesta 2022b, 7)

El juego con el material y su carácter íntimo dicta, de alguna manera, los resultados generados a partir de determinado ejercicio. Las características lúdicas, oníricas, imaginativas del trabajo son fundamentales, tal como lo expone Libertad: “me gusta mucho estar en la compu editando, y poder tener el tiempo para sentarme a jugar en el montaje. Eso para mí es divertido, mi *playground*” (Gills 2022b, 22); al igual que Sani: “Sigo soñando en los próximos proyectos, próximas películas. Estoy pensando. Estoy analizando cuál quiero grabar” (Montahuano 2022, 28). Pero el juego no sucede sólo en el montaje o en el imaginar un proyecto, también sucede en el rodaje, en la forma de acercarse a lo que se está filmando o grabando, en la manera de generar las acciones que aparecen en la película, entendiendo lo placentero y lúdico de las situaciones, como Daniela con el fútbol playero: “el momento más divertido que es justo esta hora de la tarde, cuando todos están sacándose fotos, jugando al fútbol y viendo el atardecer, y es así, no hay más” (Delgado Viteri 2022, 6); o Sani con la cosecha: “Hay cosas que no se ven en la cámara, pero jugamos con el aserrín, eso nos lanzamos. Jugamos, reímos y nos mezquinamos: -¡no yo vi al gusano, es mío, es mío!” (Montahuano 2022, 11–12), al igual que lo comentado por Alexandra: “Quería, justamente, acercarme a la práctica artística como un pintor haría un boceto al día. Quería hacer lo mismo. Mi forma de volver al placer de filmar fue ponerme esta limitación de filmar una toma al día o dos tomas al día, algo corto, pero hacerlo diariamente” (Cuesta 2022b, 7). Para Richard:

Es necesario salirse de la ideología de la ‘obra’ para defender el arte como ‘ejercicio’, es decir como el movimiento procesual que conduce a la obra de arte pero que siempre desborda y transgrede su realización porque la energía transformacional de su productividad significativa funciona como el excedente inagotable que no puede capturar enteramente ni la institucionalidad ni la convencionalidad artísticas. (Richard 2007, 105)

Esto se ve reflejado en el trabajo de las cuatro creadoras. Libertad comenta: “yo uso esta palabra: ejercicio. Yo hablo de jugar, yo hablo de explorar, de investigar con la imagen” (Gills 2022b, 19); en el caso de películas inéditas que llevan a otra que sí se exhibe: “hice como dos largos para llegar a ese corte, que además no he mostrado y que no tengo ninguna intención de mostrar. Son como ejercicios que me llevan a esto” (6).

Estos ejercicios incluyen ir entendiendo cómo el cine puede relacionarse con la vida, con las acciones y vínculos cotidianos, tal como comenta Sani sobre la decisión de grabar la recolección con sus sobrinos: “esa mañana justamente me dijeron -tía vámonos a coger las larvas, los gusanos- entonces yo dije [...] -qué tal si les grabo, [...] y ahí fuimos con la cámara. [...] Y como era yo la que les estaba grabando, su tía, era como más natural, eran más ellos, porque si estaba otra persona iba a ser más incómodo” (Montahuano 2022, 9); o Daniela, con respecto a una película con las imágenes de un fotógrafo de su barrio: “empecé a escribir cuentos, ficciones, crónicas y tal, alrededor de esas fotografías, [...] como un ejercicio de ficción muy juguetón, también muy lúdico y con mucho humor tratando de pensar esas imágenes perdidas, como recordar o hacer un retrato del barrio a través de mis recuerdos, [...] y al final resultó ser más un libro que es pura palabra, con fotos de Walter” (Delgado Viteri 2022, 2–3). Para Alexandra, la relación entre rodaje y montaje es de distancia y de descubrimiento:

Quando estoy trabajando en 16 milímetros: por ejemplo, siempre, desde el filmar hasta empezar el montaje, pasa mucho tiempo, por limitaciones económicas o por miles de cosas. Entonces el momento en que vuelven las imágenes a mí, ya casi son como que no las filmé yo. Es algo afuera de mí. Para mí ese material realmente me muestra cómo tiene que ser editado, es como que se revela algo ahí, que yo no necesariamente sabía al filmar. (Cuesta 2022b, 5)

Esta dualidad experimento [con los materiales] –experiencia [del experimentar las vivencias] en la forma de abordar la creación, implica también una exploración de los límites del cine, un esanchamiento de lo que la imagen y el sonido cinematográficos son capaces de hacer. Para Libertad “*E Unum Pluribus* es jugar con ciertos límites de tiempo. Eso también es explorar algo más profundamente. Originalmente creo que esa película duraba el doble. Entonces sí veo cuánto, hasta dónde puedo ir y tratar de ser más valiente de lo que he sido anteriormente” (Gills 2022b, 12). Daniela, por su parte, en un proyecto sintió que no debía ejercer la violencia de la edición sobre imágenes que había invitado a personas colaboradoras a realizar sobre sí mismas: “lo que hice fue una video instalación en la que puse a los cinco colaboradores en cinco pantallas y dejé correr el material en bruto sin hacerle ni un solo corte y ya” (Delgado Viteri 2022, 4) lo que sería imposible de acoger para la industria tradicional, “imagínate pidiendo para ese proyecto un fondo documental, pues te dirán que nunca lo terminaste de editar, [...] estamos en un momento en que hay esa presión de que las cosas tengan un envase final o una etiqueta final o lo que sea, pues igual hay que empezar a reformulárselas, porque las reglas lo que hacen es

romper procesos que son mucho más ricos” (4). Estas experiencias de las creadoras se relacionan a lo planteado por Salama (2014) cuando afirma que:

Quizás aquello que une a las manifestaciones más variadas del cine experimental sea su incansable intento por extender los límites, los cánones, las normas, los lugares comunes que invaden al cine y a nuestras propias vidas. Tal vez éste sea el experimento más extremo: proponer nuevos modos de ver la experiencia de aquello que no se puede decir y sólo puede ser mostrado. En suma, experimentar implica correr riesgos y relacionarse con lo desconocido. (Salama 2014, 11)

Así lo demuestra el proceso de prueba y error que explica Alexandra al editar imágenes: “la forma en que las edito es como si fuera una composición visual o una composición musical, no es una cuestión narrativa lineal, es: qué imagen, cómo impacta con la otra y cómo eso va contando. Hace sentido en mi cabeza pero no es fácil explicarlo, es una acción de ir probando cosas” (Cuesta 2022b, 6).

Ese enfrentarse a lo que no se conoce tiene que ver con una exploración -incluso dentro de aquello que es familiar, con inquietudes, intuiciones o preguntas guía. “Los procesos creativos pueden ser calificados como investigativos ya que producen conocimiento que se inscribe en un artefacto plástico-sensorial y aportan al contexto haciendo visible lo invisible y generando un cuestionamiento de la sociedad y humanidad” (Villaneda Vásquez y Beltrán 2020, 263), y, en ese sentido, las cuatro creadoras atraviesan procesos investigativos, donde se involucra un descubrimiento tanto de problemas de vida específicos, como de la manera en que éstos deben ser tratados mediante la imagen. Esto se relaciona con la forma de trabajar de Libertad: “Quizás algo que hago mucho es acercarme a una pregunta de investigación. [...] Respondo a esa pregunta de investigación a través de distintas maneras, en distintos videos y en distintas películas” (Gills 2022b, 2–3), y añade, “estar constantemente investigando en torno al cine y en torno a la imagen, te puede permitir ver cosas que quizás otras personas no le presten mucha atención al no tener mucha información” (19). Lo cual encuentra resonancia en los procesos de Alexandra: “mi proceso es mucho de investigación al inicio, de investigación no solo teórica, sino empírica” (Cuesta 2022b, 5), y añade “voy entendiendo algo mientras estoy detrás de la cámara [...]; tienes esta herramienta para ver desde otro lugar, que no lo tendrías de otra manera, sin la cámara creo que no hay esa forma de entrar en otro mundo, de entrar en otra cosmovisión, de entender algo” (5). Para Sani, de manera análoga, la experiencia de aprendizaje del rodaje no difiere del aprendizaje de vida:

Todos los días es algo nuevo, algo nuevo que vas a aprender en la selva, en el interior, no sólo nosotros, sino todos, toda la comunidad, todas las comunidades. [...] Ese día era la luz, se veía en ese momento lo hermosa que podía ser esa mañana y quizás yo no lo veía así hasta ese momento. Y las risas de mis sobrinos, de cómo me decían tía, mira, vamos a abrir esta de esta forma, que es otra forma de abrir [el capullo]. (Montahuano 2022, 25, comentario entre corchetes añadido)

Esta descripción de la experiencia como un descubrimiento, una forma de mirar algo que se encuentra, tiene resonancia con lo expresado por Daniela:

En la película se trata de compartir una visión muy personal y de enfocarlo, de llevarlo, conducirlo hacia un lugar pero, a la larga es una experiencia, y es una experiencia similar a que tú vayas por esa playa y tú misma saques todas estas reflexiones cuando de pronto ves el atardecer y ves que una mujer está poniendo toda la pasión de este planeta con una pelota y gritando gol frente al mar y te das cuenta [...] esto va por otro lado, y aquí hay otras cosas. (Delgado Viteri 2022, 15)

Dicen Villaneda y Beltrán (2020, 262) que “la experiencia estética produce conocimientos que no pueden accederse sino a través del arte y que distan considerablemente del conocimiento que se produce desde los procedimientos científicos, los cuales resultan reduccionistas”, lo que, sin otorgar un valor sublime o superior a lo estético, ni llenarlo de características unívocas, explica la manera específica en que una forma de ver singular, y muchas veces momentánea, puede ser extendida por la materialidad del arte y abrirse a modos distintos de interpretación, lo que genera un saber distinto al de la ciencia, aunque ambos puedan compartir lo empírico o procedimental.

Para Daniela, con respecto a hacer películas, cuando existe diversidad en los espacios por los que se transita “ahí se generan muchos saberes, [...] y ese saber también tiene, qué sé yo, atravesados también diferentes modos de vida que nos han compartido, y si bien no están plasmados directamente ahí, pero sí que estás atravesada por eso” (Delgado Viteri 2022, 14–15); y complementa “no hay nada más increíble que absorber conocimiento, pero claro, entiendo ese conocimiento como todo esto, desde el conocimiento académico hasta el conocimiento que se generan en un diálogo común con otro, o en la misma experiencia que transmite tu cuerpo” (15).

Esta forma de comprender el saber relacionado con lo corpóreo y lo perceptual dialoga con lo planteado por Sani al grabar: “¿hay una regla de cine? para mí no hay una regla de cine, yo no veo que el cine hay que grabar de esta forma, para que se vea así; yo lo quiero grabar como mis ojos ven y como mis ojos quieren que se vea, y para yo poder entender lo que estoy viendo” (Montahuano 2022, 3–4); así como lo planteado por

Libertad cuando afirma: “estoy investigando y estoy percibiendo las cosas de otra forma porque estás trabajando en algo. Estás escribiendo y estás pensando. El trabajo es literalmente conectar una cosa con otra” (Gills 2022b, 19); también tiene concordancias con el trabajo de Alexandra: “siento que hay una sabiduría en la imagen que está fuera de uno. Es casi como el inconsciente. Y entonces viene todo el proceso de montaje que es súper largo, me toma un tiempo muy largo, seis meses, un año, en descifrar estas imágenes”. Rifesser y Ros i Solé (2022), siguiendo a Nelson, afirman que:

El ‘saber hacer’ del practicante está ligado a la noción de ‘hacer-saber’ [...], es decir, el conocimiento que se ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo, de manera exponencial, y que muchas veces es difícil de verbalizar. Esto se debe a que se basa en la experiencia vivida y encarnada del investigador-practicante y se ha convertido en un proceso automatizado [...]. Es entonces sólo a través del acto de reflexión que el ‘proceso de construcción del conocimiento’ se hace visible. (Rifesser y Ros i Solé 2022, 9; la traducción es mía)

En concordancia con las autoras -sin afirmar que el conocimiento generado por las prácticas artísticas o por el visionado de trabajos creativos deba ser traducido a palabras para ser válido-, la escucha y reflexión crítica a partir del pensamiento de las creadoras sobre su hacer, puede argumentar “en contra del pensamiento académico dominante, proponiendo en cambio que el conocimiento producido por la investigación de la práctica creativa es tan valioso, si no más, que el trabajo que se propone ser ‘objetivo’” (Piotrowska y ProQuest 2020, 2: la traducción es mía).

La dualidad experimento-experiencia presente en el trabajo de Sani, Libertad, Daniela y Alexandra y su praxis creadora, lúdica y capaz de producir nuevos conocimientos que permiten que la percepción materializada *revele* su propia sabiduría - que incluye incertidumbre y privilegia la experiencia que permite comprender de manera subjetiva lo que aparece en la imagen-, se pueden entender de manera amplia al revisar los relatos de las creadoras sobre los procedimientos en varios de sus trabajos, las ideas con las que son creados, incluso en aquellos que rebasan el propio cine. Así, es posible reflexionar sobre cómo la forma de ver la vida influye en la creación cinematográfica y viceversa, y se puede insertar las prácticas que dieron origen a los filmes estudiados dentro de una red de ideas, obras y trabajo más amplios.

2. Praxis penso-creativa

El cine experimental es tanto una práctica como una estética (Ricard 2012), un espacio donde se unen procesos subjetivos y materiales, es actividad teórico-práctica que

transforma la materia y crea nuevas realidades (Sánchez Vázquez 1980); un cine menor, que no adscribe a las formas de producción restrictivas y comerciales, institucionales e industriales (Ricard 2012) y cuyos resultados no pueden ser del todo previsible, como característica de una praxis penso-creativa que *hace nacer* y asume una posición respecto a las políticas del ver (Rifesser y Ros i Solé 2022).

En ese sentido, las películas analizadas, si bien se insertan en procesos del pensamiento y el hacer más amplios que pueden involucrar otras creaciones y que comparten algunas características similares en el caso de las cuatro creadoras, plantean relaciones teórico prácticas muy específicas que, como visto, surgen de diversas experimentaciones, búsquedas, investigaciones, juegos, teorías, preguntas e imprevistos. Es relevante entonces analizar la forma en que práctica y teoría se tejen en cada uno de los filmes analizados de forma singular.

Al recordar la mañana de grabación de *Tuku*, Sani comenta sobre la distancia con sus sobrinos en la cosecha, comunidad adentro: “creo que es notable en la cámara, no estoy muy lejos. Estoy también compartiendo con ellos, interactuando, les estoy diciendo, quiero que hagas esto [...] y me iban mostrando y me decían: tía mira si quieres puedes grabar esto también” (Montahuano 2022, 8). De esta manera, “ellos también eran parte de esta grabación, eran como *mini-directores*” (11). De lo que se desprende la reciprocidad que es notable en la película, no sólo a partir de la mirada, sino de la acción, que a veces sucede para la cámara y otras es seguida por ella.

Que la cámara se convierta en vehículo para transmitir un estar en presencia de los acontecimientos, en juego con la acción recíproca, habla del nulo deseo de traducción a lenguajes estandarizados y maneras culturales privilegiadas por el régimen escópico, lo que se refleja en criterios creativos como no traducir al español: “las conversaciones, que algunas no son traducidas, son como la naturaleza de ellos. [...] Porque si les traducía, se perdía la naturalidad de ellos. [...] para mí era muy invasivo traducir su momento” (18).

El respeto por el espacio y el tiempo de los menores, que se refleja en la forma de las imágenes y los sonidos, habla de este cine -si se lo entiende como uno que experimenta sin buscar lo que se considera normalmente como *madurez* formal, haciendo caso omiso de lo que *debe* suceder en un subtítulo- en términos de “un cine menor. Solo siendo menor y defendiendo un estado perpetuo de infancia inherente a la materia-cine es que se puede entrar en movimientos de *radicalización* y *experimentación*” (Incarbone y Wiedemann 2016, 10), lo que para Sani se expresa en la necesidad de que la forma refleje una manera de mirar: “Así como se ve, como es *Tuku*, diferente, como experimental. ¿Por

qué se ve de esta forma? [...] es parte del sueño. Quiero que se vea parte de un sueño, quiero que se vea la dulzura de la de la niña, quiero que se vea como es el mundo de los gusanos también” (Montahuano 2022, 22).

Esta concepción adscribe a una más amplia, donde el cine puede rebasar impedimentos en una visión que no logra *mirar más allá*: “romper esas barreras, decir que esta es mi mirada y yo lo quiero grabar así y yo quiero que se vea así. Porque quiero que sea algo diferente. Quiero que se vea como ve un tapir, como ve un mono. Entonces son miradas súper diferentes y son únicas” (24) lo que en caso de Sani, además, refleja un modo de ver en relación a la cultura Sápara: “nosotros en la selva vemos cosas que muchas personas de afuera, por así decir blancas, no pueden ver, nosotros vemos más allá [...]. También el por qué tomamos medicina, hacemos tabaco y soñamos. Nosotros los Sápara soñamos para poder estar conectados con este mundo material y también estar conectados con el mundo espiritual” (3). Con respecto al momento donde aparece la voz en off contando la historia de los *Tukus* como medicina, sobre imágenes de los niños mostrando a cámara los gusanos, en juego con la luz del sol, Sani comenta: “Esa parte [...] era muy especial porque relata una historia que mi mamá y mi hermana hicieron. Entonces era más como un sueño ya vivido y quería de esa forma que sea como un sueño, [...] que fuera lo más bonito posible, porque como ahorita mi mamá se encuentra en el mundo de los sueños, quería que eso se visibilice de cierta forma” (17).

Resulta interesante, a partir de estas palabras, que, sin que la película revele a quién pertenece la voz en off, es posible percibir la realidad construida por la imagen como una fuera del tiempo, que configura, a su vez, el tiempo presente. Todas estas reflexiones respecto a la imagen remiten finalmente a la idea de la propia presencia en ella, que para Sani está: “yo creo que, en todas partes, porque todo eso es mi mundo, es de donde yo vengo. Sí creo que en todas las películas que estoy haciendo me veo reflejada [...], es mi naturaleza y alguna vez yo estuve como esos niños. En la película siempre me veo, como un mensaje subliminal” (19).

A partir del relato de Sani, se puede pensar en el cine que experimenta, como “una práctica y una estética. [...] Pertenece tanto al campo del cine como al de las artes plásticas. Y como no ha sido digerido por el cine comercial e industrial, ha sido reducido por este a la categoría de un simple género, cuando ya hemos visto que en realidad habita muchos géneros o categorías, pero las desborda a todas” (Ricard 2012, 14). Por ello, su trabajo puede ser pensado en su dimensión artística y como una praxis del cine experimental donde idea y forma se conjugan en la materialidad de la imagen que puede

invocar la presencia de otras realidades.

Por su parte, Libertad también recuerda el inicio del trabajo en *E Unum Pluribus*, ligado a su investigación académica doctoral: “Mi tesis es sobre la imagen del rostro en el cine experimental, pero mi bibliografía y marco teórico también venían de textos que no eran sólo relevantes al cine. Entonces estuve leyendo mucho a Frederick Douglass” (Gills 2022b, 7). Sobre la relación con las ideas del líder abolicionista ella comenta:

A él le interesaba mucho esta multiplicidad de imágenes y posibilidades de lo distinto. No hay un Frederick Douglass sino que hay muchos Frederick Douglass, muchas fotos. Y sin embargo, en Estados Unidos, cuando hacen esta moneda es como escoger una imagen. Eso me pareció como una contradicción que estaba ahí en la moneda. [...] al trazar la moneda varias veces y con distintos colores y distintos materiales, tenía tres, grafito, crayón, carboncillo, marqué y marqué y de una moneda salen muchas. Entonces a mí me pareció que era el gesto de devolverle, de alguna manera, esta pluralidad a su imagen que había sido fijada. (8–9)

Sobre la interrelación entre el filme y su sinopsis, que abarca además una pregunta sobre las relaciones entre texto e imagen, información y percepción, ella explica: “aproveché mucho del espacio de la sinopsis para decir cosas que la película no dice. Esto es algo que normalmente no hacía porque sentía que la película tiene que hablar por su cuenta. Pero siento que en este caso fue útil tener una sinopsis con un poquito más de información, más datos y después la película podría ser mucho más libre” (7). En relación a un texto explicativo que era parte de la película durante el proceso, comenta: “decidí eliminarlo, y solo queda el gesto. [...] es escoger un gesto, y luego filmarlo [...] y filmarme haciéndolo, esa es la pieza y en este caso es trazar la moneda de Douglass que había llegado a Ecuador, de 25 centavos de dólar, y trazarla, porque es la forma que encontré para pensar sobre una pregunta que tenía” (8). De esta manera la película puede dejar que la imagen haga cosas que sólo ella puede hacer, sin perder la relación conceptual entre la investigación de Libertad y la de Douglass acerca, justamente, de sus potencialidades. La película expande la relación entre textos, imágenes e ideas como capas de profundidad que van apareciendo, su materialidad encarna problemas, contradicciones, dudas.

Esto implica intentar expandir los límites de la propia imagen, preguntarse hasta dónde es posible empujar las barreras perceptivas que la delimitan, principalmente a un significado único o, como lo expresa Libertad: “el cine tiene que incomodar. [...] el cine tiene un poco el papel de mostrar, o puede hacer eso, el cine puede mostrar que las cosas no están bien” (7). Pero entender dónde están esos límites es un trabajo que aparece en el

juego con la propia imagen, o por lo menos en la pregunta de cuánto esta puede expandirse, como en el caso de los cuestionamientos por la duración de *E Unum Plúribus* que, un en principio, duraba el doble y luego fue reducida pensando en la recepción: “mi problema, no estoy segura: una cierta cobardía o una falta de demasiada valentía para hacerlo, cierta inseguridad o algo así, qué puede salir, no estoy segura, o simplemente es parte del proceso de querer empujar algo, pero de ahí ver hasta dónde puede ir y hasta dónde quieres que llegue y hasta dónde es suficiente” (12).

Esto conlleva pensar en las problemáticas expuestas por el cine experimental como inseparables de su medio de expresión, en la praxis que lo *hace nacer* como una forma de teoría materializada, un “ensanchamiento de las normas restrictivas y arbitrarias del cine comercial [género, duración, soporte...]. Cada filme experimental se organiza de acuerdo con una lógica que le es propia” (Ricard 2012, 6).

Al igual que en el caso de Sani, el filme encarna una pregunta acerca de la propia implicación o autorreferencialidad en la imagen y esto se expresa en la aparición de las manos de la creadora: “se marcaron mis manos, y antes de lavarme las vi marcadas, en negro, gris y blanco. Y antes de lavarme las manos pensé, me voy a filmar las manos porque aquí estoy yo. Sí, es mostrar el proceso, el efecto, el producto, el resultado de este proceso” (Gills 2022b, 9). Esto conlleva, además, implicaciones discursivas en torno a la discusión racial que subyace la visualidad y la imagen-mercancía, al servicio del régimen escópico racializante. En el caso de Douglass:

Su padre era un hombre blanco y su madre negra, entonces, estas cuestiones de raza, de color y de identidad están ahí, y como él no puede ser más que un hombre negro, a pesar de que tenga un padre blanco [...] El hecho de que están ahí mis manos blancas, que están marcadas, como que, no sé, había algo ahí que sentía que tenía que mostrar. [...] Era como un cierre que me gustaba poner esto en la película, y que está abierto. (9–10)

Esta última afirmación acerca de un cierre abierto, implica una posición respecto de la recepción de la imagen, entendiéndola como algo que se construye en relación a los modos de ver de las personas espectadoras que “mucho tiene que ver con la atención, a qué le pones atención, qué ves, qué escuchas, cuando suena algo qué oyes. No todos oímos lo mismo, no todos vemos igual. Y sí, puede ser que una moneda nos llame la atención. [...] estás más atento al mundo de otra manera porque estás trabajando en algo. Creo que eso me pasó con mi tesis” (18–19).

El trabajo que describe Libertad, con sus preguntas acerca de los límites del medio, habla de una praxis creativa que se preocupa por lograr que los materiales puedan

abrir caminos diversos en lugar de seguir condicionamientos o reglas trazadas con anterioridad, lo que conlleva concebir un cine donde “el medio es mucho más importante que para el cine tradicional, puesto que el medio es en sí mismo el objeto de trabajo. Todo depende por tanto de cuánta importancia le concedemos al término cine [en tanto medio] y al término experimental, en tanto puede tratarse de una práctica transmediática o interdisciplinaria” (Ricard 2012, 10).

Por su parte, Daniela inicia el relato sobre cómo abordó su trabajo en *Antonio Valencia* con los momentos de filmación en la provincia costera de Manabí en Ecuador: “Eso está filmado en San Jacinto, que es cerca de Portoviejo, y simplemente tenía mucha nostalgia y quería hacer una suerte de homenaje como de grito de gol a este lugar y a ese recuerdo que tengo” (Delgado Viteri 2022, 4), deseo atravesado por un contexto de emigración, “como, de hecho, siempre estoy fuera, viviendo fuera, entonces fue en algunas vacaciones. Ya estaba por irme y sabía que no iba a poder ver ese paisaje de vuelta en mucho tiempo” (6).

En la forma de filmar que describe Daniela existe algo intuitivo, algo urgente, a partir una afectividad profunda y de una suerte de iluminación propiciada por la imagen: “Simplemente es: quiero retratar esto y no voy a pensar tampoco el cómo, porque me estoy muriendo de amor por esto” (6); algo entendido como una forma de ser que la imagen está mostrando y en lo que existe una identificación: “la luz de esta forma, te da a entender una emoción que es muy propia, que ni siquiera la podemos poner con palabras, así como un modo de habitar entre la resistencia, entre el deseo, entre lo lúdico, no sé. Es muy manabita también” (16). La imagen, de esta manera, opera como forma de invocación de un pueblo, tanto territorial como humano, y un sentido de pertenencia.

Al contar con el material revelado tiempo después, inicia un proceso de edición a partir de la distancia con las imágenes y la sorpresa de lo que producen al ser colocadas unas junto a otras de manera un tanto fortuita: “hubo mucho tiempo desde la filmación hasta el montaje, porque lo grabé, lo filmé probablemente cuatro años antes” (5), y “ya me había olvidado de esas imágenes y cuando lo empecé a editar, lo vi también así, casi como si lo hubiera filmado en otra vida” (6). La película va tomando forma a partir de la improvisación y de ir permitiendo que el material, de alguna manera, piense por sí mismo generando su propia lógica que “simplemente es un lenguaje como un soliloquio, o una suerte de lo que te genera, de lo que te hace sentir, y a mí lo que me hacía sentir cuando editaba era mucha alegría y mucho amor y un homenaje al mar y a la gente que está ahí resistiendo a ese mar que es muy ruidoso y es muy hostil” (5).

A partir de estos juegos con la forma, la imagen adquiere su politicidad, su toma de posición en el reparto de lo sensible, y puede configurar un mundo a partir del montaje, como relata Daniela: “sí que descubrí cosas que son más profundas que eso, pero que se dan por poner esos elementos ahí, no tanto con una reflexión, era simplemente darse cuenta, o sea, como sorprenderme a mí misma” (6). Esto se puede entender en relación a las palabras de Jorge Sanjinés, retomadas por el libro *Ismo Ismo Ismo*: “El escritor que se enfrenta a una hoja blanca y vacía raramente sabe lo que va a decir. Y aquellos que lo saben hasta el punto final, no van a aportar nada nuevo [...] Estoy seguro de que todo artista tiene algunos instantes de estupefacción ante su propio trabajo, como si se tratara de la obra de otro” (Sanjinés 2017, 237), reflexión que puede ser relacionada con la idea de praxis creativa, la cual supone una unidad de los procesos subjetivos y materiales cuyo resultado es imprevisible, lo que resulta en productos únicos e irrepetibles (Sánchez Vázquez 1980, 306).

De esta forma, los elementos en relación, lejos de tratar de adaptarse y calzar dentro de reglas formales preestablecidas “generan esta reflexión que es más profunda porque tiene otras connotaciones incluso políticas como en este caso; yo creo que este corto sí que las tiene, soy consciente de ello” (Delgado Viteri 2022, 6). Así el filme va configurando lo que tiene por evocar, a partir del descubrimiento de una toma de posición de los elementos en la propia imagen: “No se trata de - ay sí que bonito el atardecer, vamos a jugar al fútbol - Acá hay una resistencia hay un cansancio que es lento y rápido a la vez y hay unas ganas de vivir y un impulso y una necesidad, un deseo que está por debajo, y levanta todo eso, que parece ser muy simple como: ¡ay el fútbol!” (15). Sin explicaciones, a partir de la imagen-imaginación, *Antonio Valencia* genera un encuentro a partir de la empatía, que propicia la propia implicación en la imagen a partir de la distancia, el extrañamiento y a la vez, la identificación:

Es que yo creo que todo es político. Para mí es imposible ver algo sin tener ese pensamiento, esa reflexión después, muy política. [...] ese poema, un diálogo imaginario sobre caminar lento y rápido, y ves el fútbol, y ves el mar, y dices: [...] claro, es como que el mismo material te impulsa o te estimula a que generes esa reflexión política en cuanto a cómo nos ubicamos frente a esta cuestión del cuerpo, del placer, pero de la resistencia también [...], de esta manera subalterna que es gritando un gol, o de esa posibilidad y de esa necesidad y que te das cuenta que nos atraviesa a todos. (15–16)

Así, Daniela trabaja, de cierta manera, con la noción de invención que Alejandra Torres y Clara Garavelli (2014, 15) relacionan con “la idea de inventar [que] acarrea el sentido de descubrir un proceso, o de generarlo a partir de la propia obra [...] éste es uno

de los mejores conceptos para hablar del video y cine experimental en la actualidad, porque hace referencia a producciones que están constantemente generando procesos, sin atenerse a una especificidad condicionante”. Es esta invención lo que deja emerger una politicidad de la imagen y, por tanto, un trabajo respecto a las políticas del ver.

En el caso de Alexandra, ella relata, a partir del proceso de creación de *Notas Encantaciones, Parte II*: “todo mi trabajo sí es así, pero no explícitamente. Este es explícitamente personal, como un autorretrato” (Cuesta 2022b, 7). La película es parte de una serie a partir de material rodado en varios países y tiempos: “Del 2015 al 2017 filmé todo y la manera en cómo esto se dio es porque estaba viviendo en un pueblo muy americano, en el *Upstate New York* y estaba enseñando, en estos trabajos de la academia que son como de planta, [...] Entonces yo tenía que estar creando y el problema es que estaba en este pueblo y no sabía ni cómo empezar a filmar” (7). Al empezar con una exploración de rodaje en diversos espacios, sin jerarquizar las diferentes imágenes producidas en los públicos y los privados, Alexandra creó el material que conforma la serie, cuya primera parte trata del fin de una relación amorosa (7).

Para la creadora, al regresar a estas imágenes, después de un tiempo, como en el caso de Daniela, se crea una distancia a partir de la cual es posible resignificarlas: “entonces fue posible crear un diario porque ya no estaba tan metida en este diario [...] Fue lindo también ver que todo este material también hablaba del amor y de diferentes instancias de amor, en este caso del desamor de una relación. A partir de eso viene todo este trayecto de sanación y de varias cosas porque todavía no termino la serie” (8). Sobre la segunda parte, con su abuela, Alexandra comenta que ella:

Emigró a Estados Unidos en los años 50 y siempre vivió en esa casa, todavía vive en esa casa. Entonces en mi vida, que yo me he movido tanto, esa casa y mi abuela es mi único lugar muy constante. [...] es como una carta de amor, o a la muerte antes de que venga la muerte, es documentar algo antes de que desaparezca [...] Solo filmé dos o tres rollos de dos minutos. Entonces casi todo el material que ves en la película es el que usé. (8)

Para la creadora, romper con la transparencia del modo cinematográfico convencional que se construye desde la idea de observar sin ser observado es fundamental (5), y esto sucede a partir de formular una pregunta vital: “desde el inicio, toda mi exploración tiene que ver con dar la vuelta a la mirada en la cámara, la reciprocidad de la mirada. Entonces mi trabajo está también muy enraizado en el retrato y viene de la fotografía” (5). Luego añade: “Tener una mirada en cámara te rompe la idea de esta suspensión de la realidad y hace que la persona viendo la película también esté consciente

de que la estamos viendo, de que está siendo vista. Hay algo ahí que me interesa siempre y es revelar, revelar el artefacto de filmar” (12).

Trabajar desde la reciprocidad, a partir del artefacto del cine, conlleva una exposición, un cierto riesgo, una incertidumbre que tiene que ver con la idea de la imagen como construcción intersubjetiva que Alexandra expresa de la siguiente manera:

Hay una cuestión muy vulnerable de filmar de esta manera, porque casi siempre estoy sola, como mujer también sola en el espacio público. Entonces hay una vulnerabilidad de lado y lado en el sentido de que la cámara sí representa el poder, pero también el estar en este espacio, sin equipos, sin esta maquinaria, eso hace que la gente también responda de otra manera y por eso siempre hablo de este intercambio. (7)

En el trabajo de Alexandra, la incertidumbre influye en el resultado, se presenta en la imagen en constante tensión y muestra el cine como material que está en constante transformación y cuyos resultados no se puede predecir: “puede ser que haya algo incómodo, que no todo está construido tan perfectamente. [...] cuando estoy en un proceso creativo, es como estar parada [ante] un precipicio y puede ser que te caigas o puede ser que no. Es esa tensión de que puede ser que funcione, puede ser que no y creo que eso se revela en la confrontación con otro” (12). Esta interrelación con las otras personas habla de un cine capaz de conectar con otras realidades, de abrir puertas a posibilidades y mundos diversos, a una pluralidad de formas de entender lo que es real: “Es esto de poder conectar con otras vidas, con otras formas de ver, con otras realidades. Y no hablo sólo de realidades socialmente distintas a las mías, sino de, literalmente, otra realidad y creo que eso solo se puede hacer con la cámara (12).”

Lo planteado por Alexandra puede relacionarse con la idea de *praxis* planteada por Sánchez Vázquez (1980, 297–301), para quien esta constituye un hacer teórico-práctico, una acción que transforma la materia y mediante ello, crea una nueva realidad. Esta realidad, en el trabajo de la creadora, se entiende como conformada a partir de la experiencia fragmentada ya que “nuestra experiencia de la vida es en fragmentos y gestos, no es lineal” (Cuesta 2022b, 13), lo cual se refleja en la forma del filme, en la imagen, el sonido y la manera en que transcurre el tiempo ya que “está muy conectado a la poesía, en el sentido de que la poesía tampoco es algo lineal necesariamente, pero que la información que expresa es más física, es más experiencial, no es tan intelectual” (13). Para Alexandra, filmar es una experiencia corporal que se transmite también a quien mira la película y, al igual que en el caso de las otras creadoras, produce una autorreferencia y una preocupación por lo que la imagen es capaz de producir: “mi forma de crear es hacer

cuerpo con la cámara, o sea que hay una presencia que está en la imagen [...] que la persona viendo tenga una experiencia corporal, ya sea de la identificación con la imagen o de tiempo, sentir tu cuerpo en el tiempo” (15). Y continúa:

Para mí eso sí es un acto político y es un acto de revolución. [...] luchar contra estos sistemas que cada vez más te hacen olvidarte de ti mismo. O sea, todas las imágenes alrededor nuestra son para olvidarte. Yo que sé, las redes sociales, todo esto que es tan rápido, tan de entretenimiento o tan de olvidarte de ti mismo y solo entrar en esta maquinaria. Creo que el cine contemporáneo y experimental justamente lo que lucha es contra esto y es traerte de vuelta a ti, tu cuerpo y a estar. (15)

A partir de lo planteado por la creadora, que puede entenderse en términos de una militancia de la imagen que habla, a su vez, de una resistencia ante cómo funciona el mundo, es posible comprender lo que pregunta Ricard (2012, 14) “¿Los filmes tienen importancia por sí mismos o por el debate que pueden provocar? [...], se puede afirmar que la forma debe adecuarse al propósito; es decir, que un filme militante debe serlo tanto en la forma como en el contenido. No se concibe un filme verdaderamente militante o alternativo dentro de una forma típica del cine dominante”.

Mientras la praxis reiterativa sigue leyes preestablecidas y resulta en productos cuyas características son similares, la praxis creadora produce resultados nuevos y únicos al no adaptarse a reglas trazadas con anterioridad (Sánchez Vázquez 1980, 302). Esto puede entenderse al relacionar la forma y la materialidad en las películas analizadas con los procesos que dieron paso a la gestación de la imagen, procesos que relacionan formas de pensar, de entender la vida, con formas de actuar respecto del acto creativo.

Los procesos creativos en las cuatro películas comparten preocupaciones por la relación con quienes aparecen en pantalla, por la presencia corporal o autorreferencial contenida en la propia imagen, por la materia cine como elemento que entraña un saber, una forma de pensamiento y por el ensanchamiento de las posibilidades de la forma. A partir de estas preocupaciones, traducidas en el hacer, las películas adquieren una politicidad como forma de dar paso a formas diversas de mirar, otras realidades o mundos posibles. De esta forma el trabajo de las creadoras puede entenderse como lo que Rifesser y Ros i Solé (2022, 6) llaman praxis penso-creativa, aplicada al cine, un proceso dialógico entre teoría y práctica donde surgen ideas nuevas desde quien practica/investiga y que, siendo desordenado y poroso, conlleva una intencionalidad política.

3. Enfrentarse a las formas de creación establecidas

Como visto, el cine experimental rompe con los modos del cine comercial e industrial en cuanto a producción, circulación y a sus propuestas sobre la experiencia visual, lo que lo vuelve marginal; sin embargo, puede ser adaptado a las exigencias de ciertos circuitos de exhibición, hacer negociaciones (Ricard 2012; Gamba 2019; Torres y Garavelli 2014). Los trabajos de las cuatro creadoras pueden entenderse con respecto a la praxis, que, con relación a la creación, constituye una respuesta a la situación social de un grupo (Losada 1976), y puede apuntar a transformarla, reproducirla o superarla; o pueden tener que ver con la práctica del escamoteo que, mediante un trabajo artesanal no seriado, puede desviar recursos hacia formas de creación no funcionales al sistema de la industria (De Certeau 2000), lo que significa una agencia frente a los sistemas históricos regulares y recurrentes que organizan el hacer, las prácticas en general según Foucault (Castro 2005) y por tanto, lo que se puede o no hacer visible en el régimen escópico.

Es complicado pensar el término experimental en creadoras relacionadas con Ecuador ya que “su adopción en el entorno cinematográfico se da a partir de los años cincuenta, sobre todo debido al uso que se hacía de él en el cine *underground* norteamericano” (Torres y Garavelli 2014, 1), y, si bien algunas de las entrevistadas se relacionan con esa tradición, es un término que también puede entrar en disputa por otras experiencias, territorialidades, formas e ideas en torno a lo que significa experimentar, o bien puede ser un paraguas que acoja sus trabajos y les permita entrar en algún criterio de exhibición. Dice Sani de su trabajo que “Sí podría llamarse experimental para entrar en algún rango. Pero son miradas de los animales, muchas veces de los niños, de la selva” (Montahuano 2022, 24); y añade: “Hay muchas formas de hacer cine. Si tú le das la cámara a un niño, te va a dar su mirada; cada persona tiene su propia mirada, su propia forma de hacer cine. Pero sí, para meterle en una categoría, sería en experimental” (4).

Daniela, por otro lado, comenta sobre su cine que:

Si que lo definiría así, pero creo que hay dos cines experimentales y que es, por un lado, este cine experimental que se entiende, creo que ya, como una vanguardia en sí, con un lenguaje muy definido y con una tradición que yo creo que sí que la tiene, que tiene ciertas pautas, que es como un género casi, [...] siento que sí que hay otro tipo de cine experimental que ya no entra dentro de este género [...], es un cine que es amorfo, que está experimentando, que está haciendo un experimento. (Delgado Viteri 2022, 13–14)

Para Libertad, el nombre no es demasiado importante:

Creo que en realidad no me interesa mucho si se llama de una manera u otra. [...] para mí el nombre no está mal. Pero no tiene que ser fílmico, no tiene que ser corto. Puedes

ver un programa de cine experimental y las películas pueden ser muy similares. Para mí el cine experimental no se limita solo eso que estoy viendo ahí. Yo lo veo como algo muy abierto. Lo que puede ser experimental en un momento, puede después ya no ser tan experimental o no ser visto como tal. Y en otro momento, otra cosa puede ser más experimental, porque en realidad es más riesgoso, es más radical. (Gills 2022b, 19–20)

Mientras que para Alexandra el problema “es esta división entre el cine experimental y el arte. La mayoría de curadores y artistas contemporáneos visuales no consideran que el cine es parte de un lenguaje de arte” (Cuesta 2022b, 2). Para ella hay “este otro cine, que yo no lo llamo experimental sino contemporáneo, porque incluye muchas cosas, [...] cine experimental, incluye no ficción, incluye ficción pero es hecho con otras estructuras” (2). Con respecto a la tradición experimental norteamericana, comenta, “Vienes de esas tradiciones [...] pero también cada país tiene sus propias formas. Entonces ahí esta idea del cine experimental que se empieza a expandir por esto mismo, por cómo es la experimentación posible en cada país. Y eso es hermoso” (4).

Entender la relación de las creadoras con la categoría resulta relevante para abrir y no cerrar las posibilidades del término y, a la vez, comprender que sus trabajos pueden transitar otros nombres si son mirados desde diversos ángulos, por ejemplo curatoriales. Además, es importante pensar estos borrosos límites de forma histórica y fluctuante ya que “lo que tuvo carácter de ruptura en las obras experimentales del pasado [...] ha llegado a conquistar su validación y a convertirse en modelo establecido y prestigioso, que otros cineastas siguen” (Gamba 2019, 249), de esta forma los filmes industriales pueden contener grados de experimentación, pero sólo para volverlos comercialmente más atractivos (249). Más allá de las definiciones, lo que existe en común en los trabajos llamados *experimentales*, “con respecto al modo de producción, es igualmente la ruptura con lo hegemónico: el rechazo de la manera industrial como se realizan el cine y el video al que están habituados la mayoría de los espectadores” (250). Esto implica un alejamiento respecto de los condicionantes, de formato, duración, género, tiempo de trabajo o financiamiento.

Para Daniela “el hecho de estar por fuera de una institución que te financie o de encarar un proyecto a partir de un *dossier* con el que sabes que has aplicado a algo y que tienes que entregar algo, estar por fuera de eso, por un lado, es muy difícil, pero, por otro lado, también te da una libertad” (Delgado Viteri 2022, 1), lo que tiene resonancias en lo que afirma Libertad: “Para mí, en mi trabajo, y solo puedo hablar de mí [...] es importante que sea un trabajo que yo considero libre, [...] que pueda tener la duración que yo quiero que tenga, que pueda estar en el formato que yo quiero que esté, que se pueda exhibir en

los espacios donde yo quiero que se exhiba” (Gills 2022b, 11). Para Sani la libertad tiene que ver con la posibilidad de crear sin condicionantes familiares o sociales sobre su rol a cumplir “me ha ayudado a ser yo como mujer, a realizarme, a alzar mi voz que un tiempo estuvo apagada” (Montahuano 2022, 22). Esto se ve reflejado en la forma de su cine:

Cuando salí estuve en Tawna, hice mi película, y después la otra y empecé a caminar, [...] y me dije a mí misma, en realidad tengo que ser yo, no hace falta que otras personas me digan tienes que hacer esto para hacerles felices a otras personas, no, por qué les tengo que hacer felices si yo no soy feliz en algún momento. Entonces es como mostrar también esta felicidad a través de una cámara. Mostrar la libertad. (23)

Libertad explica esta relación entre creación libre y rechazo a lo comercial de la siguiente manera: “creo que es tanto trabajo hacer una película, como sabes, que estar haciéndola porque crees que va a ser exitosa, comercial, no sé, me parece que no debería ser la motivación principal. Tiene que ser una película que quieras hacer y luego, ojalá que otros crean en tu proyecto y que funcione” (Gills 2022b, 13). También comenta: “No es un cine que necesita generar [dinero] [...], no tengo que hacer lo que diga tal productor o tal festival, o tal distribuidor o tal persona o espectador, los *clientes*, no tengo que satisfacer a ningún cliente en particular” (13, comentario entre corchetes añadido).

Alexandra, por su lado, reflexiona: El cine que yo hago, que mucha gente hace, es básicamente una práctica personal y artística, no está ligado a esta cuestión de audiencia y de entretenimiento” (Cuesta 2022b, 4), a diferencia del “cine más convencional, digamos, el narrativo, el largometraje, este modelo más convencional, más hollywoodense, que es el que tiene visibilidad. El documental tradicional también siento que sigue esas estructuras” (2). Daniela, por otro lado, explica que la marginalidad de la institución le permite mantenerse fiel a sus búsquedas, aunque no es siempre deseada:

Desde la institución eso es súper difícil porque, imagínate, si yo vengo y digo, bueno, voy a hacer este documental [...] me dan un dinero y me encuentro con que después no tengo nada para trabajar ese proyecto, o encararlo como un documental porque no sería fiel a lo que quiero hacer recurriendo a otras herramientas, [...] tendrías que renunciar al proyecto porque no te permite esa reinterpretación de lenguaje. (Delgado Viteri 2022, 3)

Y profundiza:

Las ayudas toman modelos industriales que nada tienen que ver con la producción de cine ecuatoriano. [...] en lugar de invertir ese dinero en alquilar una mega locación [...] y construirla desde cero por un capricho equis, pues que ese dinero se use en pagar sueldos o en dejar algo a la comunidad donde se filma, y no en generar un modelo industrial a lo Hollywood. (11)

Para Sani, la creación tiene que ver con hacerle frente a un sistema que extrae imágenes y conocimientos de los territorios y no deja nada de regreso:

Y por qué nosotros no hacemos eso mismo, mostrarles desde nosotros mismos a través de una pantalla. [...] Vienen de otros países, viene una persona blanca a grabarnos para llevarse y luego no lo trae nunca [...] Nosotros lo llevamos a la comunidad porque ellos son las primeras personas que tienen que ver cómo salió, cómo quedó [...] porque muchas personas vienen y te dicen: tienes que hacer esto, grabar así o tienes que gritar de esta forma, y es algo que ellos quieren ver, no lo que nosotros queremos mostrar. (Montahuano 2022, 5–6)

Según Alexandra, la pretensión de calzar dentro del cine institucionalizado implica una cierta pobreza de la imagen “yo siento que la mayor parte del cine comercial es eso: las palabras, el texto es la autoridad y las imágenes solo sirven para ilustrar ese texto. Y eso hasta me da pena porque hay tanto más atrás de la imagen [...] el contenido y la forma es lo mismo, no puede haber contenido sin una forma” (Cuesta 2022b, 6).

Sin embargo, la libertad, que puede entenderse como independencia de condicionantes institucionales, comerciales y extractivistas del cine, sus sistemas de validación, financiamiento y relación con la centralidad y la periferia, podría encontrar otros limitantes, condicionantes, necesidades de negociación o de sustento. Muchas veces, la creación puede darse por estar relacionada con circuitos educativos, artísticos, de exhibición, de organizaciones sociales o de la cooperación internacional; o puede subsistir porque las condiciones de vida están sustentadas por trabajos paralelos, y por eso resultan, de cierta manera indirecta, *subsidiadas* las creaciones.

Esto se refleja en lo que comenta Daniela: “es conveniente sobre todo ahora que en mi vida personal tengo un trabajo más fijo que me permite no tener que preocuparme tanto por ciertos aspectos” (Delgado Viteri 2022, 1) o en lo expresado por Libertad respecto a ventajas que pudieran ofrecer los circuitos de validación paralelos: “el cine te puede permitir otras cosas que no tienen un valor monetario y que no se traducen necesariamente en dinero. Viajar o qué sé yo, hay muchas cosas que compensan” (Gills 2022b, 13) también sustentadas por otra actividad: “el ser docente me permite, al menos, poder hacer este cine que no tiene que generar ingresos y que no genera ingresos” (12). Al igual que en lo que comenta Alexandra: “obvio que necesitas fondos, pero funciona de una manera distinta, vas trabajando en etapas. Primero consigues plata para comprar la película, después consigues plata para revelar la película” (Cuesta 2022b, 4). En todo caso, se vuelve necesario darse modos para crear:

Por una parte, están la realización amateur y la artesanal. Ambas tienen en común que sus requerimientos de capital económico pueden estar al alcance de los recursos propios [...] –equipos y servicios de uso corriente por cualquier aficionado. [...] También se puede recurrir al capital social que se deriva de la capacidad de formar grupos que compartan equipos y participen en la realización [...]. Por otra parte, hay un modo de producción institucional del cine y video experimentales, el cual comprende la participación del Estado, mecenas privados, galeristas, museos, la televisión cultural. (Gamba 2019, 250)

Dentro de estas paradojas de visibilidad-invisibilidad, marginación-legitimación, resistencia-cooptación: “el cine y el video experimentales tienen una orientación no radical cuando el realizador acepta lo establecido por las instituciones, o se adapta y negocia, para insertarse en ellas de una manera que le permite vivir de los subsidios o del mercado. Son radicales, en cambio, las estrategias de subversión dirigidas hacia el *underground*” (251–52); sin embargo es importante diferenciar las necesidades de subsistencia de las ganancias industriales. Lo mencionado podría relacionarse con lo que plantea Hito Steyerl (2014, 45) sobre la necesidad urgente de “crear una economía de imágenes alternativa, un cine imperfecto que existe tanto dentro como más allá y por debajo de las corrientes mediáticas comerciales”. Estas economías alternativas no pueden surgir de manera individual y es por ello que son importantes los esfuerzos por generar posibilidades colectivas o comunitarias para crear.

Siguiendo con la problemática expuesta, en lo que se refiere a territorios periferizados y subjetividades subalternizadas por variables raciales, de género o de clase, la posibilidad de crear puede fluctuar entre un rechazo a la norma que genere nuevas agencias, y una lucha por el acceso a los medios materiales y simbólicos para crear, así como a los espacios para mostrar el trabajo, lo que incluye necesidades de formación, contactos, equipamiento, tiempo. Lo mencionado se relaciona con el trabajo de Sani desde *Tawna*, de Libertad con el colectivo *Guayaquil Analógico*, de Daniela al crear comunidades colaborativas distintas en torno a proyectos específicos o de Alexandra al mostrar trabajos poco conocidos de Ecuador en curadurías internacionales, esfuerzos enfocados en generar nuevas posibilidades de creación y exhibición.

A esto se suma que “la segregación, entre otras razones, se debe a que el cine experimental abre un nuevo abanico óptico para la percepción, es decir, la experiencia visual que propone es diferente” (Torres y Garavelli 2014, 4). Para Gamba (2019, 251) “las estrategias subversivas son de ruptura. Son arriesgadas, y por tanto características de quienes tienen poco o ningún poder, al igual que escaso capital económico, y en términos de formación y méritos reconocidos”, lo cual se complejiza cuando se piensa la

posibilidad de crear como parte de las condiciones de vida digna básicas.

Estas circunstancias que menciona Gamba de manera un tanto definitiva, en realidad son distintas para cada una de las entrevistadas, las cuales pueden tener ciertos aspectos más resueltos que otros, y se reflejan en cada una de sus formas de ver, tal como lo expresa Daniela “hasta cuando quieres escapar de ello, no sé por qué alguien querría escapar de ello, pero siempre hay una influencia muy grande de quién eres, de las condiciones en las que has crecido, de tu coyuntura social política que influye muchísimo en todo lo que haces” (Delgado Viteri 2022, 9). Para Libertad:

Sin decir: yo soy así, entonces mi cine es..., no es solo el hecho de dónde vienes, o cómo te has criado, dónde, qué has visto, qué has estudiado, o qué comes. Todo es así, el hecho de ser profesora, el hecho de ser crítica, el hecho de hacer cine, todo. No puedes sacar todo y decir: esto acá, porque todo se vuelve muy orgánico, como un compost que eres tú y todas tus experiencias y tu forma de ver las cosas y que, ojalá, va cambiando, yo creo que, ojalá, eso va cambiando. (Gills 2022b, 18)

Mientras que, para Sani, la creación pasa por una urgencia y mirada colectiva en peligro de desaparición: “la filosofía de Tawna es hacer cine desde los territorios indígenas, [...] Por fin lo estamos realizando. Lo estamos haciendo para nosotros, para nuestras comunidades y también para la conservación de nuestros pueblos” (Montahuano 2022, 22). Para Alexandra la creación está profundamente atravesada por el contexto de migración:

Entendí que mi interés es no solo entender la parte socio cultural de la migración. Mi trilogía inicial es sobre eso, cómo es la vida de un latinoamericano en Estados Unidos, cómo es este sentido de la marginalidad, etcétera y que está siempre presente. Pero me doy cuenta ahora que no es solo sobre eso; la forma de mi mirar está enraizada en ese sentir de no pertenecer, de ser familiar y no familiar al mismo tiempo, que creo que es algo muy común en estos tiempos de movimientos migratorios. (Cuesta 2022b, 10)

Así, la coyuntura histórica tiene un papel fundamental en estas condiciones creativas, como lo plantea Libertad:

Yo creo que con la pandemia y con el estallido hay más películas que se han hecho a partir de estos dos acontecimientos [...], de un cine más hecho en casa y cine de bajo presupuesto, [...]Y eso creo que se puede relacionar con el contexto de un país, con pocos recursos monetarios, pero muchos recursos de otro tipo. Hay muchísimas películas que se podrían hacer en Ecuador, que no se han hecho. (Gills 2022b, 15)

Estas circunstancias se reflejan en condiciones específicas de vida como las de Daniela:

Yo me fui a estudiar porque no podía pagar la universidad privada en Ecuador, después volví, después no podía encontrar trabajo que no sea en publicidad. Si bien siento que en mi proceso de migración he sido bastante privilegiada, sigue siendo hasta cierto punto una migración forzada. Si yo pudiera volver a Ecuador y tener un trabajo como el que puedo tener acá, [...] sin dudas estaría en Ecuador. (Delgado Viteri 2022, 7)

Las posibilidades y limitaciones a partir de procesos formativos resuenan con las experiencias de Sani: “Yo no aprendí en una escuela, yo aprendí gracias a mi hermano, gracias a Tawna también y a mis amigos. Entonces es poder grabar y romper estereotipos [...] Hay muchas personas indígenas que ven el cine y muchas veces no entienden o se aburren de las películas. Entonces yo quiero que mi gente pueda ver lo que yo entiendo y lo que ellos van a entender” (Montahano 2022, 3–4). Mientras que para Alexandra, es importante también pensar en la falta de espacios de muestra de su trabajo y de obras consideradas experimentales: “siempre he tenido también estas ganas de regresar acá y ser parte de la historia visual acá y de lo que pasa acá. Y es súper complicado. Eso pasa aquí y en todo el mundo. Pero siento que aquí aún más, porque ni siquiera hay un espacio para el cine experimental, es casi totalmente invisibilizado. [...] estoy sintiéndome súper frustrada, triste realmente” (Cuesta 2022b, 1).

Lo expuesto lleva a pensar lo planteado por Losada (1976, 248) en su idea de praxis aplicada a la creación, donde ésta es concebida como la reacción activa de un grupo frente a una coyuntura socio-histórica, cuyo producto puede tender a cambiar, reproducir o superar la situación social del grupo, lo que en las experiencias de las creadoras se manifiesta, no en una noción de *grupo* cerrada, sin negar características que comparten con determinadas colectividades también abiertas, sino en un deseo y una búsqueda de encontrar comunidades de intercambio, de diálogo, como en el caso de Libertad quien comenta: “Por la investigación que llevo haciendo con Guayaquil Analógico y mi conocimiento de ciertos cineastas de Guayaquil que trabajan de cierta forma no comercial, [...] Hay otra historia de cine ecuatoriano que no es la que se suele conocer donde creo que nuestras prácticas se relacionan, dialogan” (Gills 2022b, 14), lo cual tiene que ver con una búsqueda de trazar otras genealogías que puedan servir para pensar el presente:

También creo que es muy interesante que haya un espacio de interés especial, Cámara Lúcida, [...] en un momento donde hay cosas que están pasando en el cine contemporáneo experimental y que también están pasando acá y [...] en cineastas de acá que viven en otros países o que han vivido en otros países, o que han aprendido a hacer

cine en otros lugares y que va a ir creciendo, eso va a ir expandiéndose, por ejemplo, en las clases, con los estudiantes. (14)

Lo que tiene resonancia en lo que observa Alexandra: “Hay gente que está trabajando, muchos estudiantes se me acercan, gente joven - eso me da esperanza- tienen una curiosidad por entender otras formas y por crear desde otras formas, pero todavía es muy chico” (Cuesta 2022b, 2). Estas comunidades abiertas, posibles, atraviesan de manera profunda las decisiones creativas como en el caso de Daniela quien comparte:

Algo que me hace sentir muy orgullosa de mí misma, y a mis amigos también, porque siento que es algo que atraviesa mucho también a la comunidad, es la diversidad tanto cultural, como de género, [...] te toca hacer un trabajo acá o te toca leer esto, entonces de pronto vas atravesando mundos muy locos, muy distintos, vas atravesando personas y vas construyendo un mundo lleno de posibilidades y de narrativas, de modos de habitar [...] Eso me parece cuando hablamos de comunidad, que no tenga la etiqueta, creo que justamente de eso se trata, de dejar algo abierto. (Delgado Viteri 2022, 9)

Estas búsquedas de diálogo y comunidad están también atravesadas por la frustración y el deseo de transformar la creación condicionada por miradas que invisibilizan de diferentes formas. Para Sani, tanto la formación como el acceso al equipamiento, a la cámara, son fundamentales:

Es como estar ahí manejando un aparato que quizás de niños no lo vimos o lo vimos y no nos dejaban tocar porque era demasiado valioso y cuando cogemos esto, estamos aprendiendo algo de afuera y es aprender algo para podernos defender nosotros mismos. Por ejemplo, en las luchas, cuando llegan a amenazarnos, ya tenemos una cámara para poder grabar [...] Cuando han venido, por ejemplo, a dar talleres de comunicación, te enseñan cómo utilizar la cámara y se van, y luego, con qué te quedas [...] Nosotros como Tawna tenemos nuestra escuelita que se llama Tinka dentro de Tawna y llevamos los materiales, les enseñamos y dejamos materiales para que sigan practicando. Es algo que nos han hecho y que nosotros no queremos que vuelva a suceder. (Montahuano 2022, 6)

Todo lo descrito puede llevar a quienes crean desde estos lugares distintos a la necesidad de pensar y generar también espacios de difusión del propio trabajo, ya que “el cine y el video experimentales se definen igualmente por la ruptura con lo hegemónico: son películas y videos que no circulan como los productos del cine industrial y la televisión comercial” (Gamba 2019, 250). Con respecto a los circuitos tradicionales como Festivales, Daniela comenta: “todo este tema de los estrenos, de que, si ya se ve acá, no se puede ver allá, o sea, por qué negarle a una película que se vea donde sea que se pueda ver. [...] El problema de eso es que, claro, las ventanas de exhibición tienen un formato mega definido, [...] de qué duración, de qué formatos y tal, [...] también de lenguaje,

tienen cuotas establecidas” (Delgado Viteri 2022, 12). Aunque a veces, es más fácil mostrar el trabajo internacionalmente, como lo expresa Sani:

Cuando me enteré que mis películas estaban por Croacia, por Europa, mostrando parte de mi cultura, parte de mi esencia, me hizo muy feliz que estas películas, estos cortometrajes, se vaya mostrando en otros países. Y a la vez me siento muy triste de que no sea primero en mi país. Es como un choque. ¿Por qué no se puede presentar primero en casa? Es la falta de apoyo de nuestro país para mostrar que hay personas jóvenes que están haciendo cosas muy bonitas. Esto es reconocido afuera, no en nuestra casa. (Montahuano 2022, 20)

Para Libertad, esta dificultad en la exhibición podría tener que ver con la etiqueta:

Puede ser un cine más difícil de clasificar y de encasillar, esa es la palabra [...] no es que les tengas que explicar o necesariamente contextualizar, sino que el momento que lo proyectas y desde la programación y la curaduría le das un valor, un espacio. Creo que después en el público, los estudiantes, las personas ven esto y, en mi experiencia, la respuesta ha sido muy positiva. (Gills 2022b, 20)

Según afirma Gamba (2019, 250) “históricamente los cineclubes han sido el lugar emblemático de exhibición del cine experimental. También puede coincidir con el video en instituciones culturales, y en salas de espectáculos o de proyección de fundaciones públicas o privadas, etcétera, así como en festivales especializados en cine y video experimentales, y en plataformas Web”. Por ello, resulta interesante pensar en espacios de exhibición por internet, en territorios diversos, o en el aula que este cine puede abrir: “hay plataformas muy interesantes online que reciben trabajos, como por ejemplo, hay una que se llama Guayaba que es un poco conocida, creo, que tiene una línea de rescatar todas estas cosas, pero [...] hay también una sobrecarga de plataformas, entonces de pronto ya no se ven tampoco las cosas porque ya nadie sabe ni por dónde ver” (Delgado Viteri 2022, 13).

A pesar de ello, el trabajo sostenido puede generar espacios de discusión donde cines diferentes puedan mostrarse: “cuándo vamos a grabar y vamos a los territorios, vamos a las comunidades, y después de grabar llevamos este cine a que ellos se vean, a que se rían, digan mira cómo actué yo ahí o esta parte no me gusta” (Montahuano 2022, 4–5). A la vez, al poder abrir espacios curatoriales se puede ir armando un intercambio y una visibilidad: “justo ahora en la retrospectiva que tuve en Londres, me dieron carta blanca para no sólo mostrar mis películas, sino programar otras cosas y mi enfoque fue en cine experimental ecuatoriano y fue hermoso mostrar gente que no tenía visibilidad fuera” (Cuesta 2022b, 3). Al mostrarlo, este cine puede generar espacios de discusión:

Mucha gente tiene esta idea, que me parece muy clasista y elitista, de: ¡ay, la gente no va a entender este cine! y eso es *bullshit*, sabes que es mentira absoluta [...] Entonces es cómo lo muestras. [...] una persona que no ha pasado por toda esta cuestión de pensar: este es el cine que hay que hacer, -a esas personas es difícil que les interese- pero si vas a ver a una persona que no ha entrado en esa cosa, no se ha llenado de esas huevadas, que está con los ojos abiertos, con los oídos abiertos, en mi experiencia, responde muy bien a este cine. (Gills 2022b, 21)

A partir de esas experiencias, además se puede abrir vías para que más personas empiecen a experimentar y hacer películas ya que este cine “Se ve como: yo puedo hacer una película, yo puedo hacer esto. Y esa es la mejor respuesta [...], que alguien piense que puede hacer una película” (14).

Pese a pensarse dentro de la categoría experimental de manera abierta y sinuosa, las películas de Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta comparten una idea de libertad que da el trabajo fuera de ciertas instituciones y de las formas restrictivas de la industria del entretenimiento. Sin embargo su creación oscila entre el rechazo a la norma y la negociación con otros sistemas que permiten la creación. Esto puede relacionarse con la práctica del escamoteo propuesta por De Certeau (2000, 1:36) donde “se crea un espacio de juego para las *maneras de utilizar* el orden imperante en el lugar o respecto de la lengua”, en este caso del cine donde, “sin salir del sitio donde le hace falta vivir y que le dicta una ley, instaura algo de la *pluralidad* y la creatividad. Gracias a un arte del intervalo, obtiene efectos imprevistos” (1:36). De esta manera se puede resistir y generar espacios distintos a aquellos imperantes por las *prácticas* entendidas según Foucault, que están organizadas con racionalidad y regularidad en torno a sistemas de poder y saber que habitan los haceres y el pensamiento (Castro 2005, 291).

A la vez, entendidas como respuesta posible ante un entorno de pandemia, neoliberalismo, patriarcado, colonialidad e invisibilización, estas prácticas creativas están en constante lucha por el acceso a recursos materiales y simbólicos que las posibilitan. Mediante el apoyo comunitario, entendiendo de manera abierta, que genera procesos formativos y espacios de exhibición, el trabajo de las cuatro creadoras puede entenderse como praxis, que, con relación a la creación, constituye una respuesta a una situación social (Losada 1976). Por ello, las experiencias de las creadoras exploran prácticas que siembran gérmenes de emancipación respecto al sistema, que rompen con la reproducción de productos seriados, y que plantean problemas y preguntas acerca de la posibilidad de nuevas y mejores realidades.

Conclusiones

Los cines que pueden ser llamados experimentales y las creadoras en Abya Yala han sufrido una sistemática invisibilización, ya que las posibilidades de acceso a la creación en esta región están determinadas por profundas desigualdades dadas por el capitalismo, la colonialidad y el patriarcado, y por la adherencia o no a las formas en que el régimen escópico se manifiesta en el cine de producción canónica, situación agravada por el contexto neoliberal y las crisis políticas, además de la pandemia del coronavirus. En ese contexto, es importante revisar las políticas de la mirada en relación a las prácticas creativas de creadoras ecuatorianas de cine actuales.

Las políticas de la mirada generan un espacio de conflicto donde se abre la posibilidad de reordenamiento de lo sensible y de emergencia de visibilidades disidentes desde subjetivaciones en resistencia a la subalternización. Las prácticas creativas conjugan acción y pensamiento, investigación y experimentación, de forma material y sensorial; el conocimiento que generan se enfrenta a las formas de hacer industriales que resultan en productos seriados. Existe, por ello, una interrelación entre las políticas de la mirada en el cine experimental y las prácticas creativas que determinan su existencia.

Al analizar las políticas de la mirada en el cine experimental de Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta, configuradas de manera singular y específica en sus películas *Tuku*, *E Unum Pluribus*, *Antonio Valencia* y *Notas, Encantaciones Parte II*, respectivamente, se puede comprender que, en estos filmes, el cine es entendido, en sí mismo, como un ejercicio de mirada y de intervención, de intersubjetividad en interacción con un contexto que es cuestionado de diversas maneras.

Al mostrar su mecanismo y construcción, mediante la reflexividad y el desborde, las películas generan una crítica sobre la forma del cine y sobre la manera de mirar la realidad que éste puede generar, es decir, actúan sobre las políticas del ver. Así, rompen con la idea de un cine realista o verosímil, que se entiende como una ventana al mundo, a una realidad que debe ser interpretada y traducida para calzar en la capacidad de lectura de las miradas acostumbradas a las formas dominantes. Los filmes ponen en cuestionamiento las relaciones entre quien filma y la persona filmada, entre la imagen y lo que mediante ella se espera lograr en quien la mira.

En su propia forma y materialidad las películas configuran una autoconciencia de sus contextos de creación y de lectura, lo hacen mediante negociaciones lúdicas entre quienes están frente y tras la cámara, que logran una construcción en conjunto de la realidad; propuestas sobre la resemantización de la imagen a través de la dilución de su sentido; ambigüedades que generan un extrañamiento y ponen la atención sobre los materiales de la imagen y su construcción; al llamar la atención sobre la corporalidad que sostiene la cámara y se relaciona de manera fragmentaria con lo que muestra. En estos filmes, la imagen migra fuera del marco que la contiene y se extiende a las superficies de la vida llamando la atención sobre sus contextos de creación y la propia forma de mirar.

En *Tuku*, el ver no ocupa un lugar jerárquico respecto a la experiencia de varias corporalidades que se aprehenden de manera horizontal mediante la cámara, la imagen no pretende ser vehículo de traducción para la visualidad colonial y extractiva dominante y la realidad es configurada de manera lúdica e intersubjetiva entre quienes participan de la acción y quienes, desde otros tiempos, influyen con su saber y su relato en la comprensión de aquello que es mirado. *E Unum Pluribus* propone un cambio en el estado cognitivo que propicia la visualidad, y así desintegra significantes socioculturales fijos para luego reconstruirlos. Elabora una mirada con agencia y poder sobre las potencialidades de la imagen, resistiéndose a que esta se reduzca sólo a su valor de cambio. Plantea la reproducción artesanal de ideas emancipatorias para resistirse al culto irreflexivo de las formas. En *Antonio Valencia*, el intento de captura de un instante se transforma en invención, celebra la identificación y la distancia, el consenso y el disenso, a la vez. Construye una mirada que busca sobreponerse a aquello que acalla. Lejos de pretender poseer y dominar, cuestiona los modos de ver, al lenguaje y al ser. *Notas Encantaciones Parte II* construye una mirada corporizada en juego perceptivo con la realidad. Huye del argumento, vacila en explorar los elementos que conforman un vínculo, plantea la mirada como algo que no pretende intermediar, sino que se comparte, que se permite sólo en intercambio afectivo y cuidadoso.

Desde la consciencia de su vida social, de generar eventos de visión abiertos en quien las mira, de su singularidad en relación de tensión entre territorios, con el vínculo interpersonal, el juego, el afecto, el conocimiento, la memoria y la invención, las cuatro películas construyen miradas disidentes y proponen la posibilidad de configuración de otros mundos posibles. Estos mundos pueden ser fragmentarios, contruidos lúdicamente en conjunto con los demás, involucran varios planos de realidad, incluyendo el pasado y el mundo de los sueños. Estas realidades son susceptibles de cuestionamiento, son creadas

de manera consciente por nuestras formas de ver, nunca serán aprehensibles, son distintas según las memorias que las envuelven, es posible inventarlas. El tema de estas películas está imbricado en su forma, éstas politizan maneras de mirar y, mediante ello, también asuntos y espacios diversos que han sido desplazados de la *gran política*.

Las películas constituyen miradas singulares, se niegan a ser medios de transmisión de significados unívocos, a restringir la mirada, suturarla y convertirla en lenguaje convencional. Se resisten a arrebatar a quien las mira las posibilidades de inquietar su modo de ver. De esta forma, escapan al poder de la visualidad dominante, transformando el sentido común. Miran de forma distinta el territorio, como algo relacional, distante, en pugna, en constante configuración. Proponen nuevas miradas sobre el conocimiento, horizontal, intuitivo, parcial, rebatible. A través de estos mecanismos, los cuatro filmes obran políticamente porque en ellos acaece el conflicto, porque abren espacios para la reconfiguración de lo sensible presentando alternativas frente al modo de representación cinematográfico institucional y al régimen de visualidad *policíaco*. Desde una resistencia donde el contenido es inseparable de su forma y su materialidad, los filmes construyen una mirada disidente del mandato del producto seriado y su sistema de valor al servicio del régimen escópico.

Además, plantean vectores de subjetivación alterna que se muestran deliberadamente en construcción. *Tuku* genera la idea de una persona colectiva donde ninguna mirada versa sobre las demás desde una posición jerárquica de escrutinio, más bien propone vínculos que permiten *saber con* los otros desde el asumir diversas perspectivas, construye una subjetividad que se sumerge en los espacios históricamente feminizados y los valoriza. *E Unum Pluribus* construye una subjetividad implicada, responsable y con agencia para aliarse con los valores de lucha por el derecho de mirar y contra la totalización del valor de la imagen y de la identidad, en especial de personas racializadas. *Antonio Valencia* plantea una subjetividad construida dialógicamente, con capacidad de disentir, desafiar, sobreponerse a lo que acalla, que privilegia el vínculo con lo que conmueve, que elogia lo que supone plantear problemas. *Notas Encantaciones Parte II* configura una subjetividad que valora la vulnerabilidad, recoger los pasos, dejarse cuidar, descubrir un vínculo afectivo de manera lúdica e íntima, que se encuentra amorosamente con actos socialmente feminizados, como el peinar, y se construye desde el estado constante de migración y la sensación de nunca terminar de pertenecer.

En *Tuku*, *E Unum Pluribus*, *Antonio Valencia* y *Notas Encantaciones, Parte II*, los vectores de subjetivación alterna que se desprenden de la imagen se dan en relación a

vínculos intersubjetivos fragmentarios, que conjugan saberes y tiempos para configurarse de manera lúdica, imaginativa, responsable y amorosa en la creación de nuevas realidades. Estas formas de subjetivación en constante transformación se enfrentan al tipo de subjetividad colonial, moderna, liberal y patriarcal que privilegia el conjunto de representaciones de la cinematografía dominante y del régimen escópico, a la vez que proponen relaciones entre territorialidades -unas que influyen, que añoran, otras que resisten- que expanden la noción de *Ecuador*. Las películas escapan a las identidades prefijadas, pero, a la vez, cuestionan la situación regional de Abya Yala en referencia a la geopolítica del conocimiento. Proponen, por eso, el descubrimiento de nuevos paradigmas escópicos, subjetivaciones que se construyen con otras personas en relaciones donde la mirada debe ser mutua y horizontal. Constituyen una experimentalidad crítica que pluraliza las posibilidades del ser.

Por otro lado, mediante la identificación de las prácticas creativas en el cine experimental de Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado Viteri y Alexandra Cuesta, es posible concluir que sus trabajos desobedecen a ideas prefijadas sobre los procedimientos, trabajan con métodos no convencionales que se adaptan a las ideas y a los recursos disponibles. Su creatividad surge a partir de lo cotidiano e incorpora la incertidumbre, la diversión y el juego. Su ejercicio es la exploración, el experimento con los materiales que constituye la experiencia de una vivencia en relación al entorno. Las creadoras buscan expandir los límites del material y su proceso investiga, empírica y teóricamente, sobre los problemas de la vida y las posibilidades de su tratamiento mediante la imagen; incorporan los imprevistos al permitir que la materialidad que la conforma revele su propia sabiduría, hasta el punto de terminar, en ocasiones, con productos que se alejan de lo que se considera cinematográfico. En estas prácticas, la experimentación puede entenderse como una dualidad experimento-experiencia que, mediante búsquedas, investigaciones, juegos, teorías, preguntas e imprevistos es capaz de producir nuevos conocimientos, corporizados e inscritos en la percepción de las creadoras y la materialidad de sus obras, y que se extiende a varios de sus trabajos incluyendo los aquí analizados.

El trabajo de las cuatro creadoras transforma la materia y de esta forma crea nuevas realidades. Todas comparten inquietudes por la intersubjetividad en relación a las personas que aparecen en la imagen y aquella que la genera, por una autorreferencialidad presente en la manera de filmar, y por el cine como materialidad que es en sí misma pensamiento y entraña un saber que puede expandirse a partir de su propia forma.

Desde diversas preocupaciones que propician la defensa de un *cine menor* en el sentido de escapar a la pretendida madurez de las formas impuestas del cine hegemónico; la expansión de los límites de la imagen para incomodar, mostrar con el cine aquello que no está bien; de privilegiar los *momentos luminosos* que surgen de la experiencia de un acontecimiento y permitir que las imágenes adquieran su propia politicidad en la toma de posición de sus elementos; de *dar la vuelta a la mirada*, generando imágenes que recalcan la presencia de quien las mira; las creadoras conjugan acción y pensamiento como forma de creación y, a la vez, propician el descubrimiento de diversas realidades. Así, su trabajo puede entenderse como praxis penso-creativa, aplicada al cine, como conjunción entre teoría y práctica que genera nuevos saberes e ideas a partir de la investigación artística, porosa y que acepta la incertidumbre, con una clara intencionalidad política.

Las creadoras, mediante su cine, se enfrentan a las formas de creación establecidas en cuanto a producción, circulación y experiencia visual, pero también se adaptan y responden a su contexto. Pese a que su obra se relaciona con la categoría *experimental* de manera abierta, las creadoras la utilizan como una forma de encontrar espacio en clasificaciones de exhibición, a la vez que la consideran válida en su planteamiento de la experimentación como horizonte en constante resignificación. Desde sus prácticas, todas comparten una idea de libertad que brinda el trabajo fuera de las instituciones, de las exigencias de réditos del mercado, y de las audiencias acostumbradas a la industria del entretenimiento. Sin embargo sus formas de creación se ven en la necesidad de negociar con otros sistemas, circuitos educativos, artísticos, de la cooperación internacional, de exhibición y de subsidio mediante una estabilidad laboral que permiten la creación, lo que supone un desvío de recursos a creaciones y discursos que no están al servicio de la máquina industrial y, por lo tanto, un escamoteo al sistema de las prácticas normalizadas y recurrentes de la industria. En relación al contexto histórico, sus prácticas creativas están en constante lucha por el acceso a los recursos materiales y simbólicos que las posibilitan, ya que el ámbito creativo en Ecuador no permite condiciones dignas de creación, los recursos simbólicos de los territorios no centralizados son extraídos y los apoyos existentes se dan a proyectos que despilfarran recursos en intentos de una producción a lo Hollywood, cuando en el país podrían estarse creando películas desde nociones y prácticas mucho más interesantes. La falta de apoyo, recursos y ofertas laborales marcan la vida de las realizadoras que se ven en la necesidad de migrar o buscar espacios en el exterior del país para tener condiciones dignas de creación, posibilidad de mostrar su obra y que su trabajo tenga un reconocimiento.

Mediante el apoyo comunitario para generar espacios creativos y educativos, de exhibición en los territorios indígenas, para mostrar el trabajo en festivales, para generar espacios de formación y exhibición, para investigar sobre genealogías de creación en cine escasamente conocidas, las creadoras encuentran una forma de dar respuesta a una situación que reconocen marcada por el contexto social y político. Por ello, sus formas de hacer constituyen una praxis creadora con agencia de transformación, que rompe con varios aspectos de la reproducción de procedimientos y productos seriados, y que abre la posibilidad para crear nuevas realidades, más y mejores posibilidades para la creación.

Tras esta investigación, se concluye que el cine experimental de creadoras en relación a Ecuador tiene la potencialidad de cuestionar, resignificar y revitalizar lo que se entiende por *cine experimental* desde los territorios del norte global, en defensa de una experimentalidad crítica en constante cambio y de una radicalidad de la imagen capaz de cuestionar constantemente al lenguaje mismo del cine, por tanto, también las pretendidas definiciones industriales de lo que el *cine nacional* o el *cine regional* deben significar.

El valor de este *cine menor*, artesanal, consiste en su respuesta a las pretensiones de instauración de un cine industrial estandarizado, que se puede transformar en un régimen *policiaco* y terminar por cristalizar y suturar las posibilidades de percibir y de crear. El cine experimental creado en Ecuador desde subjetividades distintas al sujeto privilegiado por el régimen escópico demuestra que existen diversas y plurales maneras de crear, acordes al contexto adverso actual, y abre puertas a la invención de nuevos caminos para futuras creadoras, a la expansión de inimaginables formas de experimentación y cuestionamiento de la visualidad y de los sistemas de producción dominantes.

Frente a la pregunta central que guía esta investigación: ¿De qué manera el cine experimental de las creadoras ecuatorianas Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta, configura sus políticas de la mirada a partir de sus prácticas creativas?, se puede concluir que las prácticas creativas, en el cine de las cuatro creadoras están profundamente imbricadas en la forma y materialidad de sus películas, y constituyen por ello, en sí mismas, una forma de acercarse a la realidad donde ésta se crea a la vez que se comprende y se cuestiona. Por ello, los mundos posibles que generan sus políticas del ver, sus miradas disidentes frente al régimen escópico, no serían posibles a partir de las prácticas recurrentes del sistema cinematográfico industrial.

Lista de referencias

- Acosta, Laura, y Alejandra Lara, eds. 2021. *Necropolítica en América Latina: Algunos debates alrededor de las políticas de control y muerte en la región*. 5ª ed. PIPEC_Uniandes.
- Alemán, Mariuxi. 2021. “Una fusión que pone en jaque al sector audiovisual ecuatoriano”. *Cultura en renglones, Observatorio de políticas y economía de la cultura*. 8 de diciembre. <http://observatorio.uartes.edu.ec/2021/08/12/una-fusion-que-pone-en-jaque-al-sector-audiovisual-ecuatoriano/>.
- Arte Actual. 2022. “Tawna, modos de resistir”. *Arte Actual Flacso*. Accedido 3 de octubre. <https://arteactual.ec/tawna-modos-de-resistir-2022/>.
- Bal, Mieke. 2020. *Tiempos Trastornados*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. Edición para Kindle.
- Barriandos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver, hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas (Col)* 35 (octubre): 13–29. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>.
- Benjamin, Walter, Andreas E Weikert, y Bolívar Echeverría. 2003. *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Colonia del Mar: Itaca.
- Bordwell, David, y Kristin Thompson. 2003. *El arte cinematográfico*. Madrid: Paidós Comunicación.
- Burch, Noël. 1999. *El Tragaluz del Infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Byrón, Silvestre. 2017. “MRO”. En *Ismo, Ismo, Ismo, Cine experimental en América Latina*, editado por Jesse Lerner y Luciano Piazza, 190–203. Los Ángeles: University of California Press.
- Cabrera, Marta. 2014. “Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9 (2): 9–20.
- Cámara Lúcida. 2022. *Cámara Lúcida, Festival Internacional de Cine*. Accedido 3 de noviembre. <https://www.ecamaralucida.com/>.
- Castro, Edgardo. 2005. *El vocabulario de Michel Foucault: Un recorrido por los temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad nacional de Quilmes.

- Castro Riaño, Luis Carlos. 2020. “La protesta social en América Latina: una aproximación a su fisonomía a propósito de los estallidos sociales de 2019”. *RUMBOS TS Un Espacio Crítico para la Reflexión en Ciencias Sociales*, n° 23 (diciembre): 159–84. <https://doi.org/10.51188/rrts.num23.418>.
- Contrapique. 2022. “VI Festival Internacional de Cine Documental Emergente Doc - Ket”. *Contrapique*. Accedido 8 de octubre. <https://contrapique.wixsite.com/contrapique/docket>.
- Crenshaw, Kimberle. 1989. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Legal Forum* 1: 139–67. <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>.
- Criollo, Fernando. 2021. “La memoria de octubre en una agenda cultural”. *El Comercio*, 11 de octubre. <https://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/memoria-octubre-agenda-cultural-arte.html>.
- Cuesta, Alexandra. 2020. *Notas, Encantaciones. Parte II, Carmela*. Estados Unidos/Ecuador: Alexandra Cuesta. 16 mm-Digital.
- . 2022a. “Notes, Imprints (On Love): Part II, Carmela/ Notas, encantaciones: parte II, Carmela”. *Alexandra Cuesta*. Accedido 3 de octubre. <https://cargocollective.com/alexandracuesta/Notes-Imprints-On-Love-Part-II>.
- . 2022b Entrevistada por Lucía Romero. Archivo Alquimia Audiovisual, Quito.
- De Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. Vol. 1. 2 vols. México: Universidad Iberoamericana.
- De la Vega, Paola. 2014. “Economía Naranja: ¿un modelo de oportunidad infinita para el sector cultural?” *El Telégrafo*, 12 de mayo, sec. Cartón piedra. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/economia-naranja-un-modelo-de-oportunidad-infinita-para-el-sector-cultural>.
- . 2016. *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006 Procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Fundación Gescultura.
- Delgado Viteri, Daniela. 2020. *Antonio Valencia*. Ecuador: Daniela Delgado. Digital.
- . 2022 Entrevistada por Lucía Romero. Archivo Alquimia Audiovisual, Quito.
- Derrida, Jacques, y Craig Owens. 1979. “The parergon”. *October* 9: 4–41. <https://www.jstor.org/stable/778319>.
- EC. 2006. *Ley de Fomento del Cine Nacional*. Registro Oficial 202, 3 de febrero.

- Echeverría, Bolívar. 1988. *La contradicción del valor y el valor de uso en El capital, de Karl Marx*. México: Itaca.
- Escobar, Cristóbal. 2017. “La imagen etnográfica Perspectivismo corpóreo en Eduardo Viveiros de Castro y el Sensory Ethnography Lab”. *La Fuga* 20. <https://lafuga.cl/la-imagen-etnografica/848>.
- Filmin Latino. 2022. “Antonio Valencia”. *Filmin Latino*. Accedido 3 de octubre. <https://www.filminlatino.mx/corto/antonio-valencia>.
- Flores, Silvana. 2014. “Mujeres emergentes en el cine político latinoamericano: los cortometrajes de Sara Gómez”. *Cinémas d’Amérique latine*, n° 22 (octubre): 48–56. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.703>.
- Gamba, Pablo. 2019. “El cine y video experimentales: un intento de definición y problematización con referencia al cine argentino”. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. 42: 248–53. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=815&id_articulo=16818.
- Gentile, Lucía. 2017. “Los estudios visuales en perspectiva latinoamericana. Entrevista a María Elena Lucero”. *Octante* 2: 77–84. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante>.
- Getino, Octavio. 1995. “Economía, Cultura y Comunicación”. *Chasqui* 50: 75–74. <http://hdl.handle.net/10469/13160>.
- . 2002. “Las industrias culturales en los países del Mercosur”. *Revista TELOS* 53: 1–3. <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero053/las-industrias-culturales-en-los-paises-del-mercosur/?output=pdf>.
- Gills, Libertad. 2020. *E unum pluribus*. Ecuador: Libertad Gills. Digital.
- . 2022a. *Libertad Gills*. Accedido 3 de octubre. <http://www.libertadgills.com/>.
- . 2022b Entrevistada por Lucía Romero. Archivo Alquimia Audiovisual, Quito.
- Gómez-Barris, Macarena. 2017. *La zona extractiva: Ecologías sociales y perspectivas descoloniales*. Traducido por Catalina Arango Correa. Metales Pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1wgvbf0>.
- González Zarandona, José. 2012. *Breve historia del cine experimental: ¿Qué es el cine experimental?* Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Incarbone, Florencia, y Sebastian Wiedemann. 2016. “Prólogo: La radicalidad de la imagen”. En *La radicalidad de la imagen: des-bordando latitudes latinoamericanas: sobre algunos modos del cine experimental*, editado por

- Florencia Incarbone y Sebastián Widemann, 9–12. Buenos Aires:]Hambre[Espacio Cine Experimental.
- . 2019. “Pensamientos migrantes. la imagen como gesto de resistencia”. En *Pensamientos migrantes: Intersecciones cinematográficas*, editado por Florencia Incarbone y Sebastián Widemann, 1ª ed., 9–16. Buenos Aires:]Hambre[Espacio Cine Experimental.
- Jiménez del Val, Nasheli. 2017. “Los Estudios Visuales ‘en español’. Un estado de la cuestión”. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales* 6: 9–22. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/9284>.
- La Vanguardia. 2022a. “Alexandra Cuesta”. *La Vanguardia*. Accedido 3 de octubre. <https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/personas/alexandra-cuesta-1685216>.
- . 2022b. “Daniela Delgado Viteri”. *La Vanguardia*. Accedido 3 de octubre. <https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/personas/daniela-delgado-viteri-2559269>.
- León, Christian. 2015. “Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales”. *post(s)* 1 (agosto): 32–57. <https://doi.org/10.18272/posts.v1i1.236>.
- Lerner, Jesse, y Luciano Piazza, eds. 2017. *Ismo, Ismo, Ismo: Cine Experimental En América Latina = Ism, Ism, Ism: Experimental Cinema in Latin America*. Los Angeles: University of California Press.
- López Ruiz, Ángela. 2017. “Relatos refractarios”. En *Ismo, Ismo, Ismo, Cine experimental en América Latina*, editado por Jesse Lerner y Luciano Piazza, 241–63. Los Angeles: University of California Press.
- Losada, Alejandro. 1976. *Creación y Práxis: La producción literaria como praxis social en hispanoamérica y en el Perú*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- Lugones, María. 2008. “Colonialidad y Género”. *Tabula Rasa* 9 (julio): 73–101. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892008000200006.
- Miranda, Boloh. 2022. “Tuku”. *Boloh Miranda Izquierdo*. Accedido 3 de octubre. <https://bolohmiranda.com/TUKU>.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. “El derecho a mirar”. *Revista Científica de Información y Comunicación* 13: 29–65. <http://dx.doi.org/10.12795/IC.2016.i01.01>.

- Mitchell, W. J. T. 2014. “¿Qué quieren realmente las imágenes?” Traducido por Javier Fresneda. *COCOM press*, 32. http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2017/04/WJT-Mitchell_Que-quieren_realmente_las-_imagenescocompress.pdf.
- Montahuano, Sani. 2021. *Tuku*. Ecuador: Tawna, Cine desde el Territorio, Digital.
- . 2022 Entrevistada por Lucía Romero. Archivo Alquimia Audiovisual, Quito.
- Mubi. 2022. “Daniela Delgado Viteri”. *Mubi*. Accedido 3 de octubre. <https://mubi.com/es/cast/daniela-delgado-viteri>.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pérez, María Dolores. 2013. “El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas”. *Boletín Americanista* 66: 81–99. <https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/271821>.
- Piotrowska, Agnieszka, y ProQuest, eds. 2020. *Creative Practice Research in the Age of Neoliberal Hopelessness*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. <https://go.openathens.net/redirector/umoncton.ca?url=https%3A%2F%2Fbookcentral.proquest.com%2Flib%2Fumoncton-ebooks%2Fdetail.action%3FdocID%3D6265430>.
- Pratt, Matthew. 2015. “Frederick Douglass’s Faith in Photography, how the former slave and abolitionist became the most photographed man in America”. *The new republic*. 11 de febrero. <https://newrepublic.com/article/123191/frederick-douglasss-faith-in-photography>.
- Prochwicz, Katarzyna, y Judyta Żuchowicz. 2013. “The role of non-semantic factors in semantic satiation effect in schizophrenia”. *The European Journal of Psychiatry* 27 (2) (junio): 81–88. <https://dx.doi.org/10.4321/S0213-61632013000200001>.
- Quijano, Aníbal. 2000. “Colonialidad del poder y clasificación social”. *Journal of World-Systems Research* 1 (2): 342–86. <http://www.ramwan.net/restrepo/poscolonial/9.2.colonialidad%20del%20poder%20y%20clasificacion%20social-quijano.pdf>.
- Rancière, Jacques. 2015. “Las razones del desacuerdo”. En *Cine y Filosofía, las entrevistas de Fata Morgana*, editado por Edgardo Russo y Pablo Marín. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

- Ricard, Colas. 2012. “Algunos problemas del cine experimental”. *Taller de Expresión Cátedra Bailo*. 21 de marzo. <https://taller-de-expresion-2.blogspot.com/2012/03/algunos-problemas-del-cine-experimental.html>.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. 1ª ed. Arte y pensamiento. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Rifesser, Judith, y Cristina Ros i Solé. 2022. “Film-Making as Creative Praxis: Capturing the Intimate Side of Interculturality”. *Language and Intercultural Communication*, enero, 1–14. <https://doi.org/10.1080/14708477.2021.2021224>.
- Romero, Lucía. 2021a. “De uno, muchos: el gesto de la re-inversión”. *Ensayo Inédito presentado en Universidad Andina Simón Bolívar*, 2021.
- . 2021b. “El diálogo cómo desafío: una idea en cine experimental autorreflexiva en la película Antonio Valencia de Daniela Delgado”. *Ensayo Inédito presentado en Universidad Andina Simón Bolívar*, 2021.
- Romeu Aldaya, Vivian. 2012. “Capítulo IV. Diálogo y sujeto. Apuntes para una discusión sobre la teleología de la comunicación humana”. En *Filosofía y Comunicación, Diálogos, encuentros y posibilidades*, editado por Marta Rizo García, 85–101. Monterrey: Centro de Altos Estudios y Educación Pedagógica (CAEIP). <http://www.caeip.org/docs/altos-estudios/filosofiycomunicacion.pdf>.
- Rose, Gillian. 2019. *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*. Madrid: Centro de Estudios Avanzados y Arte Contemporáneo / CENDEAC.
- Salama, Brenda. 2014. “El Cine Experimental: entre en experimento y la experiencia. Las películas de Sergio Subero, Sergio Brauer y Mario Bocchicchio”. *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios en Cine y Audiovisual* 9: 1–11. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/549>.
- Salvador, Marina. 2021. “La aliteración como elemento rítmico de cohesión, refuerzo, resemantización y selección en la Psychomachia de Prudencio”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 41 (2) (noviembre): 281–301. <https://dx.doi.org/10.5209/cfcl.79139>.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1980. *Filosofía de la Práxis*. México, Barcelona, Buenos Aires: Editorial Grijalbo S.A.
- Sanjinés, Jorge. 2017. “Los misterios del acto creador”. En *Ismo, Ismo, Ismo, Cine experimental en América Latina*, editado por Jesse Lerner y Luciano Piazza. Los Angeles: University of California Press.

- Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Tabakalera. 2022. “Daniela Delgado”. *Tabakalera*. Accedido 3 de octubre. <https://www.tabakalera.eus/es/daniela-delgado/>.
- Tawna Cine Desde El Territorio. 2022. “Tuku”. *Tawna Cine Desde el territorio*. Accedido 3 de octubre. <https://tawna.org/peliculas/tuku/>.
- The Spruce Crafts. 2022. “The Meaning of ‘E Pluribus Unum’”. *The Spruce crafts*. 21 de septiembre. <https://www.thesprucecrafts.com/e-pluribus-unum-meaning-768856>.
- Torres, Alejandra, y Clara Garavelli. 2014. “¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?” *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios en Cine y Audiovisual* 9: 1–29. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/556>.
- Uartes. 2022. “Alexandra Cuesta”. *Interactos. Encuentros Públicos de Artes*. Accedido 3 de octubre. <http://www.uartes.edu.ec/sitio/interactos/hestia-front/participantes/alexandra-cuesta-ecu/>.
- Verdier, Thierry. 2013. “Comercio Inteligente, el flujo internacional de la propiedad intelectual examinado a la luz de la economía del siglo XXI”. *Finanzas y Desarrollo* 50 (4): 18–21. <https://www.imf.org/external/pubs/ft/fandd/spa/2013/12/pdf/verdier.pdf>.
- Villaneda Vásquez, Alejandro, y Elsa María Beltrán. 2020. “La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: perspectivas, debates y definiciones”. *Index, revista de arte contemporáneo*, n° 10 (diciembre): 247–67. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.339>.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2016. “El Nativo Relativo”. *Avá. Revista de Antropología* 29: 29–69. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169053775002>.
- Wiedemann, Sebastian. 2020. La verdadera revolución nunca acaba: memoria, imagen y disidencia *Frontera-Sur, Festival Internacional de Cine de No Ficción*. <https://www.facebook.com/festivalfronterasur/videos/319911949100458>.

Anexos

Anexo 1: Ficha de análisis filmico utilizada

Título

Nombre de la creadora

Duración

Año

Composición temporal (unidad de sonoridades y visualidades)	Plano	Imagen	Sonido	Reflexividad y Desborde	Visualidad (y Sonoridad) Disidente	Subjetivación Alternativa
1. Nombre de la unidad 00:00-01:08	Plano 1.1	Descripción	Descripción	Interpretación	Interpretación	Interpretación
	Plano 1.2	Descripción	Descripción			
2. Nombre de la unidad 01:08-04:15	Plano 2.2	Descripción	Descripción	Interpretación	Interpretación	Interpretación
	Plano 2.2	Descripción	Descripción			

Anexo 2: Preguntas guía para entrevistas a profundidad

1. ¿Cuáles son tus formas de producir imágenes y sonidos, de ensamblarlos?
2. ¿Cuáles son tus formas de crear con respecto a otras personas, delante y tras cámara?
3. ¿Cuáles son tus formas de proyectar y difundir tu trabajo?
4. ¿Cómo fue creada, en específico, la película de tu creación que elegí para mi tesis?
5. ¿Cuál es tu posición con respecto a la industria del cine, sus instituciones en general?
6. ¿Cómo se relacionan tus formas de hacer con el contexto de Ecuador?
7. ¿Es relevante quién eres como creadora, tu experiencia de vida, en aquello que haces?
8. ¿Cómo concibes tú las relaciones entre el hacer y el pensar?
9. ¿Cómo concibes las relaciones entre el hacer y el saber?
10. ¿Cómo influye tu manera de trabajar en la forma en que miras, tu propuesta, discurso, forma de tus películas?
11. ¿Cómo influye lo que haces en el contexto general?
12. ¿Cómo te sientes con que tu trabajo se relacione o defina con el término *cine experimental*?

Anexo 3: Resumen descriptivo de cada película

1. Tuku

Es una película del 2021, de 11:18 minutos de duración. Su creadora es Sani Montahuano. En la *introducción* (Montahuano 2021, 00:00-01:58) una niña junto a un perro blanco, con camiseta turquesa, short y botas de agua rosadas, se abre paso, machete en mano, por la selva frondosa y llega a donde otros dos niños, un poco más grandes, machetean un árbol de palma. Ella carga una cesta tejida a la espalda, una *ashanga* vacía, con el cordel sostenido en su frente. Se escucha la voz de la realizadora, y la de otra persona con voz masculina, que interactúan con los niños desde detrás de la cámara, normalmente en sápara, pero a veces hay palabras en español. Entre diversión y gritos, la palma cae estruendosamente. La cámara, generalmente con lentes angulares, juega entre estar muy cerca de las acciones, siguiendo los movimientos, y a una distancia prudente, fija, pero con el movimiento de cámara en mano. Los cortes son abruptos, con saltos de imagen, o en medio de una palabra. Los subtítulos blancos traducen al español las voces en el sonido. Una mano arranca una corteza revelando, en el interior del tronco, aserrín húmedo dentro del cual se ve un gusano grande, blanco- amarillento, que trata de huir. La mano lo atrapa y lo saca fuera de cuadro. La imagen se oscurece, el movimiento se ralentiza, el sonido desaparece por corte directo. Aparecen cuatro letras mayúsculas, rosado claro, una en cada cuadrante de la pantalla, escriben *Tuku*. La cámara se aleja rápido y en medio movimiento hay un corte a blanco y luego a negro.

El segundo segmento, que denominé *momento atemporal* (01:59-02:35), muestra a la niña en interacción con la cámara. Se ve su rostro y sus manos alternadamente, por movimiento de cámara o por corte. El sonido ambiente desaparece. Se escucha una voz femenina, que viene de un espacio indefinido, y relata en sápara que su madre le recomendó buscar *tukus* cuando su hijo tuvo una afección bucal. Ya no es un seguimiento observacional de las acciones con un montaje evidente y elipsis de todo tipo, ahora es un momento sin tiempo, un juego entre los elementos: el sol naranja a contraluz que brilla en la mejilla de la niña, su mirada a cámara, sus manos que sacan un gusano de un capullo de aserrín, su boca que muerde su cabeza y su manera de mostrarlo ante el lente, iluminado por el sol. El único elemento nuevo es la voz que relata sobre los *tukus*: éstos son medicinales, son larvas de escarabajo, el conocimiento pasa de madre a hija. Los

planos no son convencionales, cortan los ojos, muestran el movimiento de la cámara para re-encuadrar, o seguir de formas distintas un movimiento.

En el tercer momento, *Búsqueda de Tukus* (02:36-04:48), los planos son muchos, once en dos minutos. Vuelve el sonido ambiente de la escena. La voz en off del momento anterior aún dice, refiriéndose a su madre: “-Ella me enseñó que Tuku era medicina para la neumonía. Y que curaba cuando la tos estaba muy avanzada-” (02:36-04:48), luego desaparece. Los tres niños están parados alrededor del tronco cortado. Dentro, el tronco está compuesto de un aserrín rojizo y húmedo. Los niños entierran las manos en este material. Sacan de ahí gusanos y se los llevan a la boca, les muerden la cabeza y los echan en la *ashanga* que carga la niña. Se escuchan palabras de la realizadora que no están subtituladas. La cámara entra y sale de la acción por corte, a veces cerca de las manos, a veces, con distancia, mira la escena completa. El sonido corta abruptamente desde el detalle de las manos chapoteando en el aserrín hasta los sonidos de toda la escena, con los insectos de la selva de fondo. Un niño da hachazos al tronco, de frente, de lado, más lejos. Los planos cortan con saltos de imagen, pero el sonido y el ritmo de los golpes son fluidos y constantes. El niño extrae un pedazo de corteza y todos buscan gusanos en él, la cámara cambia, empieza a seguir los movimientos de manera rápida, a veces los alcanza a veces llega tarde, las manos, los rostros, con cortes en movimiento.

Luego llega el *momento atemporal 2* (04:49-07:09), los planos en este segmento son aún más, durando apenas segundos. Una voz masculina tras cámara dice en español: -Otra vez-. Luego el sonido ambiente desaparece. Se superpone la voz en off de la mujer que relata y cuenta que una vez estaba empezando a enfermarse de neumonía y su mamá le dio *Tukus*, pero al tercero no pudo comer más, se sintió mal, que los *tukus* avisan cuando no son recomendables, en principios apenas de la enfermedad. Cuenta, de manera un tanto cómica, que el *Tuku* ennegrece los dientes y eso se ve en los niños de algunas comunidades. En la imagen un gusano es retirado de su agujero, se ve la cesta desde arriba, con los gusanos sobre una cama de hojas verdes. Los niños, alternadamente, muestran un escarabajo y gusanos a cámara, estos quedan en primer plano y ellos detrás, desenfocados, se los comen. Luego se ve la cesta, un poco más llena. Los niños siguen sacando gusanos del aserrín, los muestran a cámara. Sonríen.

En el segmento *fin de la cosecha* (07:10-09:00), vuelve el sonido ambiente con las voces de la escena, de los niños que conversan entre sí sobre lo que están haciendo y las que están fuera de cuadro, insectos, ladridos del perro. La cámara vuelve a su juego entre la cercanía a las acciones y la mirada más distante de la escena completa, con

muchos cortes en acción, pero sin continuidad. Los niños siguen recolectando gusanos de entre el tronco. La niña, parada con la cesta a la espalda colgada de su frente recibe los gusanos, los lanza hacia atrás y estos caen dentro. Por un momento, ella juega con una gran hoja de palma que se coloca sobre la cabeza a modo de paraguas, regresa a la escena donde el niño de azul sigue recolectando. La cámara muestra un detalle de muchos gusanos, uno sobre el otro que se retuercen y colman el cuadro.

En el último fragmento, *regreso a casa* (09:01-11:18), los niños emprenden camino, cruzando el cuadro en diagonal. Luego la imagen sigue a la niña con la *ashanga* a la espalda, por entre las hojas, al divisar una casa de dos pisos, de madera, con estructuras descubiertas en el primer piso, y tratar de trepar al primer piso. Camina hacia una mujer de pie con camiseta rosada y falda, su pelo negro recogido. Todos los cortes interrumpen las acciones. La cámara, por primera vez, está sobre trípode. La niña entrega la cesta a la mujer que está sentada. Ella se come un gusano y ríe, se levanta y toma un puñado de palos delgados y largos. Varios planos fijos se suceden, cenitales, de una plataforma con leña, ollas humeando y una parrilla sobre la que la mujer está sentada. Las manos atraviesan varios gusanos con un palo y los ponen a asar. Hay varias mujeres en la escena que conversan y ríen, sin subtítulo. La mujer le da un pincho a un niño muy chico. Él se lo ofrece a otros cinco niños pequeños que están sentados juntos, en una hamaca roja. En el centro está la niña. Los otros dos niños que fueron a la cosecha están sentados en el suelo, así como el perro blanco. Una perra café camina alrededor. Se escuchan las risas de los niños y una canción cantada en idioma sápara por la voz de una mujer de edad. Hay un rápido fundido a un fondo blanco. Aparece en grande, de color negro, el logotipo que dice Tawna – Cine desde el territorio.

2. E Unum Pluribus

Esta película de Libertad Gills tiene una duración de 14:53 minutos. En la primera unidad que denominé *establecimiento de la acción* (Gills 2020, 00:00-04:51), la imagen aparece por corte directo mostrando una superficie clara, como de mármol donde reposa una moneda de 50 centavos de dólar. La luz es suave, color del día. La moneda de metal plateado muestra en relieve a un hombre elegante que escribe sentado, y tras él una casa enorme. En el filo exterior y circular están inscritas las palabras *Frederick Douglass, District of Columbia, E Pluribus Unum, 2017*. Unos dedos de piel clara colocan una hoja blanca de papel sobre la moneda y la sostienen fija. Luego calcan la imagen de la moneda

sobre el papel repasándola con un carboncillo negro muy grueso. Los dedos deslizan el papel, colocan otro pedazo blanco sobre la moneda y la vuelven a calcar dejando una mancha negra con la imagen del hombre que no aparece demasiado nítida. La moneda permanece en el centro de la imagen, los dedos sostienen el papel a su alrededor y los dedos calcan de nuevo con el carboncillo. La hoja se va colmando con círculos negros pues la acción de calcar se repite, una y otra vez, durante casi 5 minutos. La luz, en alternancia, ilumina suavemente el papel y luego es interrumpida por los dedos que hacen sombra. Suenan muchos autos lejanos, bocinas, como si afuera pasara una calle concurrida de la ciudad. Suena en primer plano, de forma detallada, el roce del papel con la superficie que parece de una mesa, también los trazos del carboncillo calcando la moneda, sobre el papel, con el metal debajo.

En el segundo fragmento, *superposición de la acción y desborde* (04:52-14:01), los calcos empiezan a realizarse ahora con un crayón blanco. Al plano se le superpone uno igual, por transparencia, donde aparece un lápiz con esmalte azul cuyo trazo es de grafito gris oscuro y empieza a reiterar también la acción de reproducir en papel la imagen de la moneda, produciendo calcos que, al superponerse con exactitud, aunando los contornos del círculo que forma la moneda, se tornan de color gris por las esferas blancas sobre las negras. Ya que unas imágenes se funden con otras en esta acción de calcar, pareciera que son muchos dedos los que performan la reproducción de la moneda. Nueve minutos más transcurren con esta acción repetitiva que varía de colores negros, blancos, grises, el papel se va llenando de círculos, ahora unos sobre otros. Las manos deslizan el papel buscando un espacio vacío para calcar nuevamente. En el sonido los trazos se escuchan intensos y luego paran, se escucha el movimiento del papel y luego los trazos regresan, creando un ritmo que se acelera porque esta acción se escucha superpuesta una sobre otra, como en la imagen. Afuera continúa el sonido del tráfico ciudadano. Una voz ininteligible, por un momento, suena en el exterior amplificadas por un parlante. Luego siguen sonando los autos.

En el momento *final* (14:02-14:12), sorpresivamente, la imagen corta a un plano negro y se ven letras pequeñas y blancas en el centro del cuadro: “E Unum Pluribus / *Out of one, many*” (14:02-14:12). El sonido del calco prosigue.

El fragmento *epílogo* (14:13-14:40) es el único momento en que la película cambia de plano. Se ve el canto de la mano que ha realizado la acción de calcar, cuya textura de células de la piel luce exagerada por manchas de los colores negros, blancos y

grises utilizados. La mano se mueve mostrando a la cámara estos colores, los dedos desenfocados. Corte a negro. El sonido del acto de calcar no desaparece.

Sobre negro, en la unidad llamada *créditos* (14:41-14:53), aparecen letras pequeñas y blancas en la parte inferior del cuadro. Se lee: *Libertad Gills, 2020*. Desaparecen. La película termina. El sonido continúa aún después del corte a negro, durante unos segundos se escucha el sonido ambiente sobre las letras, cuando estas desaparecen, se reanuda el sonido de la acción de calcar en primer plano, cuando éste para, termina la película.

3. Antonio Valencia

La película dura 5:50 minutos y fue creada por Daniela Delgado Viteri. En la primera parte, *inicio* (Delgado Viteri 2020, 00:00-00:08), aparecen puntos blancos que centellean sobre un fondo azul, son raspaduras que, junto con la textura granulada hacen evidente que se trata de película analógica, posiblemente súper 8 mm. En letras blancas, pequeñas, en el centro de la pantalla se lee *Antonio Valencia*. En los filos de la imagen, se ven pelusas, suciedades del visor de cámara o proyección. Suena agua torrencial, una ola rompiendo fuerte, un burbujeo.

En el segundo fragmento, que he llamado *fútbol* (00:09-02:22), la imagen muestra varios hombres jóvenes, mujeres y niños caminando o corriendo en cámara lenta, en diferentes direcciones, cruzando cuadro, todos descalzos y con pantaloneta, sobre la arena, a la orilla del mar. Persiguen una pelota, la lanzan o patean. Ésta varias veces sale de cuadro y los jugadores la siguen, pero la cámara no se dirige hacia estas acciones, se queda con los que esperan. Los cortes son por salto de imagen, lo cual genera una no correspondencia entre las acciones, que muchas veces comienzan y no terminan. El material fílmico se quema en varias ocasiones con tonos naranja y lila intenso. Los planos cambian su exposición, algunos están oscuros y azulados. Se escuchan pájaros y el sonido de las olas al romper, pero no las acciones que se ven en cuadro. Una conversación aparece en subtítulos blancos, pero no en el sonido, y dice: “-Eres la única persona en el mundo que es lenta y rápida a la vez-” (00:09-02:22). Un hombre camina por un sendero terroso, de espaldas. Sombras de aves pasan por el suelo. Pasa un camión, lento y silencioso. Los subtítulos siguen: “Y tú me dirás- ¿Cómo que lenta y rápida a la vez? -Y yo te diré: - Eso no se explica, las cosas son así y punto-. Y tú me dirás que quizás se deba al clima. Y yo te diré que no lo creo. Y tú me dirás que claro que sí, que el mar es

cosa seria, y que el mar hace mucho ruido y que eso a uno le afecta, - ¿sabes?-” (00:09-02:22). Suenan lejanos e ininteligibles los gritos de algún vendedor, su voz como ahogada por el sonido del mar. También las olas rompiendo un poco más fuerte. Los subtítulos siguen: *“Y yo te diré que te entiendo, pero solo porque te conozco, los demás no lo entenderán. Y tú me gritarás –jódete-. Y yo te diré que eres de naturaleza ruidosa”* (00:09-02:22).

En el tercer fragmento llamado *playa* (02:23-02:53), un vendedor camina por la orilla del mar con una canasta en la cabeza, de espaldas, en cámara lenta. Dos mujeres se acercan en dirección contraria. Un hombre y una mujer conversan parados sobre la arena. La película se vela. Sobre una silla de madera del salvavidas, un hombre con gorra mira el agua, el viento mueve su la camiseta blanca sin mangas. La cámara panea hacia el mar. De pronto incrementa el sonido del océano y se escucha romper una ola. Dicen los subtítulos: *“Y tú me dirás: - ¿naturaleza ruidosa de alzar mucho la voz o de hablar mucho? - Y yo te diré que las dos. Y tú me dirás que porqué. Y yo te diré que debe ser por el ruido del mar...”* (02:23-02:53).

En la tercera parte, *mar* (02:54-04:08), sigue el texto: *“... que te hace hablar alto y mucho”* (02:54-04:08). Por salto de imagen, aparece el océano. Las olas enormes rompen con fuerza y la espuma luce revuelta. La imagen se quema entre lilas, amarillos y luego a blanco. El sonido de las olas se hace tan fuerte que se satura, ahora el mar aparece subexpuesto y, por salto de imagen, aparece mucha gente bañándose en la orilla. Después, el sonido del océano regresa a la normalidad. Vuelven a escucharse pájaros. Empieza un rumor que se torna cada vez más alto, se trata de un comentarista deportivo que grita un gol, como si se escuchara a lo lejos. Los subtítulos dicen: *“Y yo te diré que también por eso metemos los pies en el mar, como para desafiarlo, y que por eso lo miramos tanto, y que por eso le sacamos fotos, como desafiándolo”* (02:54-04:08).

En el cuarto fragmento, llamado *fútbol y mar* (04:09-05:33), los subtítulos prosiguen: *“Porque el mar es muy ruidoso e hijueputa, y a nosotros nos gusta desafiar a los hijueputas ruidosos y decirles: -Mírame, mírame, mira cómo grito-”* (04:09-05:33). Aparecen nuevamente los futbolistas con la pelota, algunos salen de cuadro. La imagen se queda con quienes no llevan la bola y se quema. Ahora solo suenan las olas a un volumen moderado. En la imagen subexpuesta y azul una niña desaparece tras una roca. Un hombre, a orillas del mar, hace cascaritas con una pelota de fútbol. Se repite parte del plano anterior. Se ven personas a contraluz trepadas sobre una piedra frente al océano, una camina. Vuelve el sonido muy alto y saturado del mar, sobre el que un comentarista

grita, con el típico tono de narrador de deportes, de forma que se vuelve cada vez más alta y exagerada: “¡Gol! ¡Gol! ¡Gol! ¡Antonio Valencia! Claro, cuando la cosa se viene más dura, cuando está lo más difícil, ahí aparecen los grandes, para darnos alegrías, es Antonio Valencia, ese que ha nacido aquí, cerquita nuestro, el que nos hace sentir orgullosos. Gooooool” (04:09-05:33). El sonido del mar se hace aún más fuerte y ruidoso. Los subtítulos replican las palabras del comentarista. Cuatro siluetas a contraluz caminan sobre las rocas frente al mar. Por salto de imagen, desde un velado a blanco, aparece la misma roca, pero ahora está a contraluz una figura de pie, sola, caminando. La cámara en mano panea y aparecen el resto de siluetas. La película se vela con tonos lila, naranja, luego amarillo. El sonido del comentarista desaparece. Permanece, a un volumen alto, el sonido de las olas.

En el fragmento final, *créditos* (05:34-05:50), la imagen se quema y funde a blanco. En letras negras y pequeñas aparecen textos: “*Filmado en San Jacinto, Ecuador. Texto, Imagen y Sonido: Daniela Delgado Viteri. Narración de Alfonso Lasso*” (Delgado Viteri 2020). Sobre los créditos, el sonido de las olas, fuerte, suena cada vez más alto hasta que desaparece por corte directo y la película termina.

4. Notas, Encantaciones. Parte II

Esta película de Alexandra Cuesta dura 5:34 minutos. Inicia con el primer fragmento, *título* (Cuesta 2020, 00:00-00:08). Sobre negro, en letras pequeñas y blancas con serifa aparecen las palabras: *Notas, encantaciones II*. Luego desaparecen.

En la segunda unidad, *Recorridos de luz* (00:09-01:01), aún sobre negro, entra el sonido de autos pasando lejanos, de cantos de pájaros de distintos tipos, unos agudos, otros graves, a distintas distancias. Aparece la imagen por corte directo. La cámara en mano muestra, picada, un piso de concreto pintado de rojo ladrillo, una grada cubierta de baldosas rojas, recorre las formas de las ramas alargadas de una palma, los juegos de luz del sol y sombras de hojas de un árbol sobre una suculenta. Tras un salto de imagen se ve varias macetas con plantas, una vacía. Visto desde abajo, el sol se filtra por entre las hojas translúcidas de un árbol. El plano recorre más hojas, atravesadas o iluminadas por el sol, otras ensombrecidas. El pelo muy claro de una persona sentada en una silla tejida de mimbre se ve de espaldas. Motas de sol hacen brillar partes del cabello, así como zonas del espaldar. Bailan luces y sombras sobre una estructura cuadrada y terrosa, de la que crece una planta, también a través de un musgo blancuzco. Corte a negro.

El siguiente fragmento, *receta I* (01:02-01:32), dura medio minuto, permitiendo la lectura completa de letras amarillas sobre negro, simples y sin serifa, que ponen:

Sopa de harina de arveja amarilla (receta de la María Juana): 1 ½ libras de costilla de cerdo, cortada en trozos, ¾ cebolla perla picada, ¾ de col picada, 2 dientes de ajo, picados, 1 libra de arveja verde enjuagada, 2 hojas de laurel, 1 ½ tazas de papas cortadas en cuadrados, 2 cucharadas de sal. Primero, haces el sofrito con la cebolla y el ajo. Después calientas el agua, y pones el refrito y las arvejas. Pones los pedazos de cerdo, las papitas y col (01:02-01:32).

En la unidad *objetos y formas* (01:33-02:20), de una maceta nace una planta de trébol, una palma de hojas moradas y el tronco de un arbusto. Un dragón negro con panza blanca y lengua roja, de juguete, está metido entre las hojas. Hay varias flores rosadas, hojas puntiagudas. La imagen recorre unos troncos finos, morados y espinosos, que salen de una maceta con piedras. Una persona con pantalón azul y camisa de cuadros celestes está sentada. Solo se ven sus manos claras sobre el regazo, un tanto arrugadas, con un reloj y un anillo dorado, que sostienen un sombrero de paja. La cámara hace un recorrido circular por el sombrero, por la mano, el brazo, la tierra del jardín. En el alféizar interior de una ventana hay un mortero de piedra y adornos blancos, como de porcelana, muestran diferentes representaciones de cocineros y una vaca. La cámara repasa sombras en el jardín, las formas de una silla jardinera con las patas oxidadas. Sobre el sonido de los pájaros de fondo, una canción empieza a sonar cada vez más alto. Es un vals, con sonido electrónico, como tocado en un órgano eléctrico casero, con la percusión pregrabada.

En la parte llamada *riego* (02:21-02:37), frente a una estantería exterior, con macetas y plantas, una señora de edad sostiene una manguera de la que sale agua, no se ve su cabeza. La cámara sube siguiendo la manguera y revela el rostro de la señora, su pelo blanco y gafas. Ella gira para regar las macetas, corte. De espaldas, la señora avanza regando el césped con la manguera, una mano arriba de la otra. La película fotográfica se vela con un tono naranja, la imagen se sigue vislumbrando. Mientras, desaparece el sonido del agua y la música, quedan solamente, lejanos, los cantos de los pájaros.

Al siguiente fragmento lo llamo *interior* (02:38-03:08). Desde dentro de una habitación se ve el alféizar de mármol de una ventana a contraluz. Sobre el hay un espejo de recámara. Las cortinas blancas de encaje están algo abiertas. La imagen es oscura y afuera se ve el jardín. La cámara está fija, sobre trípode. Una sombra humana cruza el lente y hay un corte. Sobre los cantos de pájaros, una voz de mujer mayor, en off, dice: “Ya va”. Luego una nueva canción del mismo estilo de la anterior se superpone al sonido del ambiente y los pájaros desaparecen. En el interior de una habitación oscura, hay una

ventana desde donde se ve el jardín soleado. Sobre una cama grande pegada a la ventana casi saliendo de plano está la señora, descansando con los ojos cerrados y abrazando un peluche. Nada se mueve. Solo las hojas danzan afuera en el jardín. Aparece un brillo impregnado en la película. Corte a negro, luego a gris.

En el fragmento *sentarse* (03:09-03:36) aparece la imagen velada de color naranja intenso. La señora está sentada en las gradas de baldosa roja del jardín frente a la puerta blanca de casa. Se ven las macetas y plantas que antes recorrió la cámara. El plano es fijo, la señora sostiene con sus dedos cruzados su rodilla. Mira a lo lejos. Mientras se ve la veladura de la película, además de la música, vuelve el sonido de los pájaros. De repente la música se detiene. Suena algo parecido al botón de un aparato mecánico. La voz de la mujer de edad dice: “*Ya, se acabó el chiste*” (03:09-03:36). La señora mira a cámara, la imagen salta. Sus manos, apoyadas sobre sus muslos, sostienen un cepillo de pelo. Una chica joven, Alexandra, con pantalón floreado, entra a cuadro y empieza a sentarse frente a ella. Por salto de imagen, Alexandra desaparece, las manos de la señora quitan las hojas secas de una de las plantas y se sacuden. En off, suenan hojas de papel, sillas arrastradas en el suelo de madera. La voz de la mujer tararea una canción. Los pájaros intensifican su canto y luego se callan, queda un plácido sonido ambiente.

Sobre negro, en letras amarillas, sin serifa, aparece la *receta II* (03:37-03:59): “*Hierbas: -Toronjil para la pena -Albahaca para el estómago - Manzanilla para el estómago -Hierba Luisa para los nervios -Agüita de lechuga para dormir bien*”. Sobre el fondo sonoro de autos, los pájaros vuelven a cantar con intensidad.

En la unidad llamada *peinado* (04:00-04:29). Alexandra está sentada, con su pelo lacio y claro, iluminado por el sol, frente a la señora que lo cepilla lentamente, y de quien solo se ven las manos, no su cabeza. Los mechones que caen sobre el rostro son peinados hacia atrás. Ella mira hacia abajo, luego levanta la mirada hacia el frente. Corte a negro.

En el segmento *Jardín* (04:30-05:09), la señora está sentada en una silla de madera bajo un árbol. Las ramas son movidas por el viento, así como el musgo blanquecino que cuelga de ellas. Detrás se ve la casa, blanca, con escaleras rojas que dan al jardín. La imagen se vela con color naranja intenso. Sobre el fondo sonoro de autos y pájaros, comienza de nuevo a sonar la misma música, la voz de la mujer en off dice: “*guitarra hawaiana no suena*” (04:30-05:09). Algunas notas musicales se suceden, sin orden, jugando. Se ve la entrada de la casa, con las escaleras, las macetas y sus plantas, baldes de plástico. La imagen es fija. La luz se mueve sobre las hojas. Corte a negro. Cambia el

acompañamiento rítmico y suena de nuevo la canción, sobre los pájaros cantando. La música desaparece en un *fade out*.

Aparecen los *créditos* (05:10-05:34), en letras blancas con serifa dice: “*Carmela Cuesta Delgado, Miami, Florida 2017, Notas, encantaciones: Parte II, Carmela, Un film de Alexandra Cuesta*”. Cantan los pájaros sobre las letras. Luego desaparecen.