

# DE LAS VISUALIDADES INSURRECTAS A LAS CONSTELACIONES TRANSLÚCIDAS. UNA PROPUESTA TEÓRICO METODOLÓGICA PARA ABORDAR PRÁCTICAS AUDIOVISUALES DISRUPTIVAS

From Insurgent Visualities to Translucent Constellations. A Theoretical Methodological Proposal to Approach Disruptive Audiovisual Practices

MAYRA MORENO\*

Fecha de recepción: 06 de diciembre de 2019 - Fecha de aprobación: 24 de mayo de 2020

## Resumen

Este artículo desarrolla la propuesta epistemológica de las visualidades insurrectas y los planteamientos metodológicos de las constelaciones translúcidas desde un enfoque descolonial. Ambos conceptos permiten reflexionar sobre los gestos micropolíticos que tienen lugar en las prácticas del audiovisual contemporáneo mexicano. El acercamiento micropolítico se constituye de miradas experimentales y formas de realización alternativas. En ellas se reconoce la reconfiguración y la apropiación de lo político a través de la singularidad que propician las formas sensibles al modelar estas el constante cambio cultural no necesariamente aprehensible, pero sí existente en un contexto y momento histórico determinado. Asimismo, se presenta la constelación translúcida de dos obras audiovisuales en las que se ejemplifica el funcionamiento de esta metodología de análisis contextual.

**Palabras clave:** visualidades insurrectas; constelaciones translúcidas; sensibilidad estética; descolonial; gesto micropolítico.

## Abstract

This article builds up on the concepts of insurgent visualities as an epistemological approach and translucent constellations as a methodological one, both through the lens of decoloniality. These concepts allow for reflection on micropolitical gestures that take place in contemporary Mexican audiovisual practices. The micropolitical approach consists of experimental and alternative filmmaking perspectives, where it is possible to recognize reconfigurations and political appropriations through singularities that enhance sensitive forms and configure constant cultural changes that are not necessarily tangible, but are extant in a certain context and a certain historical time. The article also includes translucent constellations for two audiovisual pieces that illustrate how methodology works in this contextual analysis.

**Keywords:** insurgent visualities; translucent constellations; aesthetic sensibility; decoloniality; micropolitical gesture.

\* Dra. en Estudios Culturales. Profesora en la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México.  
Correo-e: mayra.moreno.barajas@gmail.com

## Introducción

Este artículo plantea una propuesta teórica y metodológica para abordar las imágenes en movimiento y las prácticas de realización que subvierten la estética, los modos de hacer y las narrativas audiovisuales predominantes. Su intención es la de proponer otras formas de realización e imágenes desde una sensibilidad expandida que reconfigura lo que se considera político.

A estas obras y modos de hacer las denomino *visualidades insurrectas*. Se trata de prácticas del audiovisual contemporáneo que implican una liberación y/o sublevación a partir de la imaginación política que se muestra en las imágenes y hacen un llamado a un orden social sustancialmente diferente. Parten de una contextualización radical, en la que los productos culturales se sitúan históricamente en la articulación que surge de lo cultural y lo político. Al mismo tiempo, atienden a las relaciones de poder microdiferenciadas a las que responden como producto cultural (Richard, 2010), pero sin dejar de relacionarse con lo global contemporáneo. Estas visualidades insurrectas están constituidas por miradas experimentales y formas de realización alternativas que se encuentran en constante transformación y que interpelan a los espectadores a través de la sensibilidad estética para devenir en subjetividades críticas y plurales.

Lo que caracteriza a las visualidades insurrectas es el tratamiento que hacen de las temáticas y su articulación con la búsqueda de gestos micropolíticos, en la medida que estos plantean otras formas de existencia y de relacionarnos. Para dar cuenta de tales gestos, propongo una metodología de análisis audiovisual contextualizado denominada *constelaciones translúcidas*. En

ella la relación entre las narrativas, los contextos de producción y los elementos formales de la imagen brindarán la significación de las narrativas visuales en pantalla. Esta metodología es una apuesta para encontrar otras formas de entender las imágenes y su potencial de resistencia e insurrección. Surge, además, de la articulación entre distintas disciplinas, tales como la antropología visual y los estudios culturales, visuales y feministas.

La insurrección de estas visualidades se contrapone a la *gobernanza audiovisual*, concepto que propongo ante la insuficiencia existente para teorizar la visualidad hegemónica en la actualidad. Conceptos como el de regímenes escópicos, que han sido retomados por Jay (2003) o Brea (2010), los modos de ver de Berger (1972) o los procesos históricos de atención y percepción que han ido moldeando la subjetividad occidental, tal como lo propone Crary (2008), ayudan a reflexionar sobre cómo se instituyen los modos dominantes de mirar, pero no dimensionan la hegemonía de la visualidad espectacular, vacua y violenta en el momento histórico actual.

La gobernanza audiovisual es una lógica política, económica y administrativa que coopta la diversidad de prácticas visuales para enmarcarlas en el razonamiento del régimen neoliberal. Supone una visualidad que limita la imaginación y las formas de realización audiovisual en la generación de imágenes y narrativas adscritas a criterios capitalistas. Con ello, los modos de hacer de los realizadores y el trabajo intelectual del espectador se reducen. Este último, en específico, ha aprendido a ver bajo la lógica del consumo/gratificación y a partir del efecto de falsa libertad que crea el neoliberalismo en las subjetividades.

La gobernanza audiovisual se impone como el único modelo a seguir, lo que imposibilita la existencia de otros regímenes escópicos, ya sean predominantes o secundarios. Fomenta, además, las narrativas en las que se exalta el consumismo, la violencia y los discursos que el capitalismo neoliberal necesita para subsistir. No obstante, en este artículo no se profundizará en lo referente a este concepto, íntimamente relacionado con el tema a tratar, sino que se abundará en las visualidades insurrectas y las constelaciones translúcidas, así como en la aplicación de la metodología en dos obras audiovisuales.

### **La imagen como conocimiento y sensibilidad**

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

han intervenido en la producción de sentido, en las prácticas y la organización de las sociedades en la historia occidental.

Bajo ese reconocimiento de la producción de sentido que poseen las imágenes, suscribo, en consonancia con un enfoque descolonial, la violencia epistémica sobre la que se ha impuesto un tipo de visualidad hegemónica. En esta, el “otro” y la pluralidad de visualidades han sido inferiorizadas bajo el discurso civilizatorio y desarrollista del pensamiento europeo, en un primer momento, y el impulso imperialista estadounidense, en uno posterior. Esto ha conllevado una jerarquización ya no solo de las imágenes sino de las sociedades, lo que ha limitado la pluralidad de visualidades, cosmovisiones, formas de representar, sentir y accionar.

Para ejemplificar lo anterior y empezar a establecer las visualidades insurrectas a las que me refiero, propongo la obra *Paisaje desdoblado: paisaje* de Miguel Mesa (2018)<sup>1</sup>, artista de Guadalajara, México. Aunque este ejemplo es una imagen fija, posteriormente se aplicará la misma propuesta teórica a obras constituidas por imágenes en movimiento.

Imagen 1. *Paisaje desdoblado: paisaje* (2018). “Corte diagonal de un objeto paisaje de la Barranca de Huentitán, Jalisco. Material obtenido de 7 a.m. a 11 a.m., una mañana muy nublada. 5760 imágenes procesadas.” Imagen y texto de Miguel Mesa.



Mesa busca una imagen en la que sea posible observar la multitemporalidad. Dicha búsqueda está vinculada con la siguiente anécdota: Miguel conoció a una antropóloga que le contó que un chamán otomí permitió que ella documentara sus rituales para preservar y presentar al mundo cosas que nunca se habían registrado. La condición para hacerlo era que ella tomara fotografías y que el chamán decidiera si podían ser mostradas o no. Este validaba ciertas fotografías que ya habían terminado su proceso, descartaba otras en las que el proceso seguía vigente por lo que la antropóloga preguntaba en distintos momentos si ya habían finiquitado su transformación, por último el chamán eliminaba las fotografías que no debían mostrarse jamás porque nunca terminarían su proceso.

A partir de esa anécdota, Miguel reflexiona sobre su propia forma de ver y comprender

las imágenes —la occidental— como algo fijo y acabado, e interpreta el modo de ver del chamán como la posibilidad del transcurrir del tiempo en las imágenes fijas y se interroga cómo se visualiza la imagen multitemporal que este percibe en ellas. La forma en que Mesa resuelve la duda es intentando introducir el tiempo en la imagen, pero no desde la concepción lineal o progresiva del tiempo occidental, como lo hace la imagen en movimiento, sino como una dimensión constitutiva de la imagen misma.

Para integrar distintos tiempos sin que estos se superpongan, Mesa sacrifica la profundidad de la imagen y la sustituye por la temporalidad. En términos técnicos, este lo explica de la siguiente forma: las imágenes cuentan solo con dos dimensiones, la horizontal (largo) y la vertical (alto); los objetos, por su parte, tienen tres dimensiones: largo, alto y ancho (profun-

didad). Si a las tres dimensiones de los objetos se le agrega la multitemporalidad que observa el chamán en las fotos fijas, entonces se hace necesario agregar la dimensión temporal, pero no como desarrollo evolutivo del tiempo lineal, sino como un transcurso que incluye el pasado, el presente y el futuro al mismo tiempo.

De acuerdo con esta explicación, Mesa entiende la imagen como un objeto tridimensional constituido no solo de materia, sino de distintos tiempos. De ahí que sugiera pensar la imagen como un objeto al que se le puede hacer un corte perpendicular para ver los distintos tiempos, y no solo el presente al que estamos acostumbrados en la concepción occidental.

El gesto micropolítico que propone la obra de Mesa al buscar la multitemporalidad como un continuo en las imágenes se torna descolonial cuando la cosmovisión otomí trastoca en Mesa las certezas sobre la imagen y el tiempo que la cultura occidental y la modernidad han impuesto en el mundo. Al igual como los cuestionamientos y la incesante transformación de la sensibilidad que la imagen resultante genera, el acto de exponer la posibilidad de la multitemporalidad en la materialidad de las propias imágenes deviene en la creación de visiones imposibles para la concepción occidental, más no inexistentes necesariamente.

Lo que me interesa resaltar del trabajo de Mesa en relación con las visualidades insurrectas es cómo estas contribuyen a reconocer a la imagen como un conocimiento desbordado en el que la sensibilidad juega un importante papel y lo racional no es lo único valorable. Se establece así una *sensibilidad estética* que implica una mezcla de sensibilidad y racionalidad en conjunto con otras dimensiones: política, social, cultural, técnica, moral,

ética o económica, entre otras. Es decir, la imagen puede ser un todo holístico que va más allá del gusto y que acciona lecturas críticas que detectan el discurso binario, civilizatorio, progresista y homogenizador que constriñe a las prácticas audiovisuales, a la vez que subvierte o propone otras formas de configurar la imagen.

La producción de sentido que las imágenes generan no se establece solo a partir de las características técnicas o formales que los distintos medios y dispositivos permiten en relación con el contexto/momento histórico. Se vincula, en concordancia con Rancière (2011), Berardi (2017) y Eagleton (2006), con la aprehensión sensible que el arte suscita. Es decir, con un *sensorium* en el que la forma intelectual no es superior a la materia sensible. Con ello la potencia crítica o emancipadora que las imágenes pueden proporcionar por sí mismas se exalta. De esta manera, las imágenes insurrectas no están ligadas a narrativas hegemónicas o a un régimen técnico instaurado por las instituciones dominantes, por el contrario, se estructuran en una reconfiguración contingente que permite la experiencia estética sensible.

### **Lo político en la visualidad**

La decisión de realizar una obra audiovisual con ciertas temáticas o decisiones estéticas tiene premisas y consecuencias políticas, no solo en las imágenes sino en la producción misma de sentido. Así, es imprescindible entender que las imágenes o las narrativas visuales que circulan no responden a un sistema de arte, entretenimiento, cine o documental de forma aislada, pueden representar también; procesos de singularización subjetiva (Guattari

& Rolnik, 2006), que implican la construcción de referentes y procesos de liberación propios, que devienen en una creación autónoma en la que se mezclan elementos individuales y sociales.

Por tanto, cualquier obra audiovisual insurrecta está constituida del cuestionamiento, la crítica o la transformación proveniente de la singularización. De esa manera puede provocar cambios micros a partir de la instauración de dispositivos particulares que crean y expresan dicha singularidad, por un lado, y que disuelven la integración y la normalización de los valores que el sistema neoliberal implanta a través de la falsa libertad que se expresa en el individualismo, por el otro.

*Lo político*, por su parte, surge de la necesidad de reconfiguración, apropiación y expropiación del término respecto a la política institucional, así como de un reconocimiento de las prácticas micropolíticas en las que *lo político* nos atraviesa en todas las dimensiones y actos que nos constituyen como seres humanos. Lo cotidiano adquiere, así, el sentido trascendente que nos configura día a día. Y en ese accionar encontramos una visualidad crítica y desafiante sin que signifique un acto de resistencia en los términos más convencionales de la teoría política, pero sí en el constante cuestionamiento a las instituciones, los campos disciplinarios, las narrativas dominantes y las formas hegemónicas sensibles.

Entonces, *lo político*, en un tipo de visualidad que escapa de los estándares hegemónicos de realización audiovisual y/o de las narrativas visuales institucionales y mediáticas, se relaciona con un enfoque crítico y micropolítico. Este agencia las acciones cotidianas que se transforman en procesos de singularización

conformados por una sensibilidad que propone una serie de cuestionamientos y reflexiones críticas tanto al espectador como a las propias imágenes. Con ello se aproxima a procesos colaborativos y colectivos que plantean otras formas de existencia más acordes con las diversas necesidades, sueños y deseos de las personas.

Existen entonces visualidades que irrumpen en las formas de realizar y que cuestionan lo que podría ser considerado antropológico, artístico, cinematográfico o documental, además de estar cargadas de un sentido político que no se restringe a los asuntos institucionales, electorales o de gobernanza, ni a los militantes o de resistencia activista o social evidente. Más bien, como plantea Rancière (1996, 2009, 2011), lo político tiene que ver con un cuestionamiento al orden establecido en el que se altera la significación dominante. Con ello, sectores expulsados de la esfera pública pueden hacerse ver y escuchar. Así, lo que es cuestionado desde una perspectiva descolonial, en la que nuestros referentes, necesidades audiovisuales y geopolítica definen lo que es político, es tanto la visualidad como el proyecto político que ha implantado la modernidad.

### **Visualidades insurrectas: otras formas de lo visual**

Las *visualidades insurrectas* aprovechan los avances tecnológicos, las prácticas desterritorializadas y autogestivas y las estéticas experimentales que posibilitan otro *sensorium*. Ello las enmarca dentro de un enfoque descolonial en combinación con perspectivas teóricas occidentales, como el aceleracionismo.



De la perspectiva descolonial interesa señalar, en consonancia con Barriendos (2011), el hecho de que la violencia epistémica occidental no cuestiona el lugar de enunciación desde el que se produce la visualidad, debate necesario para generar el reconocimiento de otras visualidades y epistemologías que no se distancian propiamente de lo hegemónico, sino que lo subvierten o en su utilización le dan una vuelta de tuerca. León (2012), por su parte, enfatiza lo geopolítico en dicho lugar de enunciación y en las estéticas o visualidades que escapan a la homogenización del poder colonial, pues la conciencia de la colonialidad interiorizada se da bajo ciertas condiciones geopolíticas que nos permiten el desarrollo de estéticas, éticas, lugares políticos, saberes e imágenes propias.

Interesa también la sociología de la imagen de Rivera Cusicanqui (2015) por su planteamiento de una descolonización de la mirada que se aleje del lenguaje e incluya los demás sentidos corporales, además del visual. Así, la mirada descolonizada sale del plano teórico y valora la experiencia como un elemento constitutivo en el que la acción y la práctica tienen un papel fundamental en la creación artística y la reflexión política en las que se combinan lo teórico, lo estético y lo ético.

Respecto de la propuesta teórica del aceleracionismo, interesa el planteamiento que busca:

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

Para redireccionar la infraestructura neoliberal en conjunto con un enfoque descolonial es necesario que las *visualidades insurrectas* se consoliden a partir de una ética en la que se cuestione la desigualdad, la violencia epistémica, las narrativas y la mirada hegemónica occidental. Una ética en la que se propongan otras formas de relacionarse desde el reconocimiento del otro ya no como un otro, sino como parte integrante, generando así una transformación en las formas de estar en comunidad y proceder ante los demás, asumiéndolos como sujetos liberados (Dussel, 1998).

El que las visualidades insurrectas no busquen la novedad sino otras formas de sociabilidad y abordaje de las temáticas desde la singularización no quiere decir que siguen fórmulas o dan por sentado que todo está hecho. Al contrario, exploran nuevas mezclas para propiciar imágenes que anticipen las insurrecciones estética, técnica, discursiva, conceptual, política, económica o cultural. Por tanto, deben ser anticapitalistas, así como proponer nuevas lógicas de colaboración, autogestión y distribución que contribuyan a un acercamiento y un diálogo con sectores más amplios de la población. Obligan a pensar, quebrar y reconfigurar los discursos oficiales en las imágenes en movimiento, pero también en las mismas creaciones que están proponiendo las visualidades alternativas, pues nada se da por concluido. Estas muestran la realidad contemporánea desde un constante cuestionamiento, expansión y creación de las posibilidades materiales y conceptuales.

Los realizadores audiovisuales nos dan una buena dosis de ejemplos de la imaginación radical en la que se desarrolla la creación dentro de *lo político* y en la que surgen situa-

ciones impensables para las lógicas hegemónicas occidentales. Esto permite ir encontrando otras formas de existir más cercanas a nuestras necesidades y vivencias. La propuesta es la de imaginar un futuro distinto a través de la cultura visual contemporánea.

Las visualidades insurrectas tienen que ver tanto con el lugar geográfico desde el que se generan como con la revisión de privilegios que implica el lugar de enunciación desde donde se producen. Varias de las obras pertenecientes al audiovisual contemporáneo circulan en espacios más bien elitistas, ya sea por cuestiones económicas o intelectuales. Sin embargo, como señala Pérez (2015, p. 10), es necesario contar con una perspectiva de universalidad/singularidad, es decir, trabajar para que la obra sea universal, accesible para todos, a la vez que singular —que no signifique lo mismo para todos—, de tal forma que la diversidad de opinión no devenga en desigualdad, sino en la búsqueda de lo común.

La multiplicidad que provocan los diversos modos de hacer y los enfoques para tratar una misma temática, antes de ser contraproducentes, articulan conexiones que impulsan nuevas estructuras que pueden convertirse en líneas de fuga o fisuras de la estructura hegemónica no solo respecto de la temática que se aborda, sino de la visualidad misma. Así, las visualidades insurrectas se reconfiguran a sí mismas y se escabullen de la categorización, pues el objetivo no es llegar a formas de realización que se conviertan en fórmulas de una visualidad determinada, ni a temáticas que constriñan lo que se debe abordar, sino a procesos de producción que busquen el gesto micropolítico.

La cuestión es que no es posible seguir pensando estas líneas de fuga en términos de subculturas que cohabitan con un régimen escópico dominante, o sea, marginadas. Hay que apostar por prácticas que se sientan incómodas en un esquema de clasificación jerárquico que las relega a ser una subcultura, pero que aprovechen la tecnología y los saberes desarrollados hasta el momento para su realización. La propuesta no es derrocar la visualidad hegemónica para imponer otra dominante, sino contribuir a lograr sociedades en las que cohabiten tantos tipos de visualidades como sea posible para conformar un ecosistema audiovisual que no esté basado en la violencia epistémica occidental. El objetivo es la consecución de un ecosistema en el que las visualidades insurrectas no sean realizaciones relegadas como piezas raras, difíciles de entender y sin distribución, sino uno en el que la constante radicalización del cuestionamiento a todos los sistemas de valores propicie el gesto micropolítico.

Las visualidades insurrectas, en cuanto liberación o sublevación, buscan “combinarse para producir sueños: sugestivos flashes de mundos radicalmente diferentes al orden social existente” (Fisher, 2017, p. 156). Esta intención es impulsada por medio de la imaginación política radicalmente contextualizada, pero siempre en relación con el contexto global. Es decir, se trata de miradas experimentales y modos de hacer alternativos que interpelan a los espectadores y proponen una libertad estética sensorial encaminada a despertar una nueva imaginación política que nos impulse a convertirnos en sujetos pensantes, sensibles, plurales y críticos a la vez. Las visualidades insurrectas tienen la potencialidad de ser herramientas de liberación social.



### **Constelaciones translúcidas, metodología de análisis visual contextualizado**

El objetivo de las constelaciones translúcidas no es generar un manual de instrucciones sobre cómo deben realizarse, categorizarse o estudiarse las visualidades insurrectas, pues esto contravendría a su carácter plural e implicaría un desdibujamiento del gesto micropolítico que cada obra aporta desde su singularidad en pos de una estandarización de la insurrección. Aunque se acepta que surgirán categorías derivadas del análisis visual y narrativo, la intención no es encasillar de forma determinante las imágenes en una clasificación para siempre, sino dar cuenta de la manera como en un contexto histórico determinado aportan un gesto micropolítico desde narrativas en las que se resignifica e imagina otro futuro.

La no determinación no quiere decir que todo se vale, por el contrario, se articula con la multiplicidad de significaciones e interpretaciones que hace el espectador desde su particular estar en el mundo. Quizá en un futuro, o desde otras perspectivas, estas obras podrán ser interpretadas de formas muy distintas pues las constelaciones translúcidas no buscan establecer verdades universales permanentes, sino formas de percibir la sensibilidad estética de manera crítica, así como formas de vivir más deseables.

A través de la articulación entre la escucha planteada por Borzacchiello (2016), la estrategia translúcida de Barcenilla (2016) y el acercamiento singular al gesto micropolítico desde la noción de constelación que sugiere Draper (2018) es posible establecer un análisis audiovisual contextual que no se limita a las imágenes. En este acercamiento los elementos formales de

la imagen no son lo único que aportan la significación de las narrativas visuales en pantalla, también lo hace la relación entre las imágenes, las narrativas y los contextos de producción.

La *escucha* que propone Borzacchiello (2016) plantea cómo pensar otros usos metodológicos para herramientas altamente utilizadas, como la entrevista. La autora sugiere la posibilidad de convertir la escucha inmaterial en un archivo. Para lograrlo brinda algunos elementos, como las repeticiones, los detalles y los expedientes. En nuestro caso, estos aspectos nos sirven para el análisis visual y consisten en lo siguiente:

- Las repeticiones: la idea es estudiarlas como mecanismos que investigan y descubren articulaciones complejas en las formas de mapear el territorio más que pensarlas como un punto de saturación o como una homologación.
- Los detalles: la propuesta es tenerlos en cuenta, no perderlos, resignificarlos. Ellos permiten reflexionar sobre las anomalías y la norma, sobre lo que cambia su situación de objeto o lugar por una cualidad existencial. También sirven para entender el funcionamiento y la maquinaria del poder. Seguir los detalles, en un análisis visual, está relacionado con entender el funcionamiento del poder en la visualidad y desentrañar cómo algunas narrativas e imágenes pueden trascender su forma para entablar una relación política que cuestiona la normalidad.
- Los expedientes: Borzacchiello pone énfasis no solo en los expedientes oficiales sino en los que conforman las organizaciones no gubernamentales o la sociedad civil. En el caso de las visualidades insurrectas, tales expedientes son las obras audiovisuales que no entran en el archivo de la visualidad dominante.

En el caso de la visualidad crítica que se estudia aquí, la propuesta de Borzacchiello es la de pensar en la articulación entre herramientas como el mapeo, la resignificación de la norma, la anomalía o la utilización política y el funcionamiento de los procesos sociales que se ha recabado en la información. Hacerlo ayuda a sistematizar y establecer cuáles son las repeticiones, los detalles y las obras que dan forma a la significación de las visualidades insurrectas. Así, parte importante de las herramientas de la escucha es el proceso político y el lugar de enunciación que el investigador denota en el corpus de la muestra.

En la *estrategia translúcida* que propone Barcenilla (2016), la visibilización y la ocultación son utilizadas para esquivar y proteger a los personajes en pantalla de la posibilidad de control, pero también para sugerir “entramados secretos a los que no podemos acceder” (p. 498) entre las imágenes en pantalla y las imágenes mentales que estas provocan. Esta aproximación está relacionada con las visualidades insurrectas, pues al no seguir patrones establecidos para su conformación, aportan elementos vinculados con la detección de la visibilidad y el control, que la translucidez permite en dos niveles: *el aparecer de lo invisible* y el *exponer: ¿ver, clasificar y controlar?*

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

- Ante esta doble posibilidad: la visibilidad que se hace cargo de su propia representación y aquella que se expone al riesgo de vigilancia y control, la autora advierte que la visibilización puede implicar un proceso de absorción, es decir, “cuando la imagen deviene pública, entra dentro de un sistema de ordenación y control en que puede ser etiquetada, vigilada e incluso vaciada de contenido y anulada” (Barcenilla, 2016, p. 501). Es ahí que la translucidez se vuelve clave para tomar el control de lo que se quiere visibilizar y de la forma en que se pretende hacerlo para evitar los procesos de absorción a los que se enfrentarán las imágenes una vez en la esfera pública.

- *Exponer: ¿ver, clasificar y controlar?* Este punto está vinculado con el reconocimiento de que lo visible responde a sistemas de ordenación influenciados por lo hegemónico debido a la naturalización del contexto en el que la visualidad es producida. Al respecto, es necesario asumir la responsabilidad de mostrar desde una postura reflexiva, que articule el complejo contexto del que surgen las imágenes y su exhibición.

Para las constelaciones translúcidas, interesa la reflexión que realiza Barcenilla (2016) sobre la forma de mostrar. Esta autora plantea la existencia de formas de exhibir que intentan “escapar por los intersticios de los sistemas de conocimiento prefijados, estableciendo nuevas estrategias de visibilidad no completamente alcanzables” (p. 503), a las cuales llama *estrategias translúcidas*. Estas tienen que ver con el juego de visibilización/ocultación, dado que esta maniobra muestra sin desvelar, obstruye el sistema de clasificación y control y permite diferentes formas de significar lo mostrado e imaginar o reconfigurar lo no develado.

En el caso de las visualidades insurrectas, lo translúcido se vincula con la utilización del mostrar/ocultar de *lo político* que hacen los realizadores a través de las narrativas visuales que proponen. Las construcciones formales y narrativas de las imágenes que crean las visualidades insurrectas serán cuestionadas, pero dejando entrever al mismo tiempo la subversión o reconfiguración del contexto social, económico, cultural, político y estético que abordan las obras audiovisuales.

Reflexionar sobre qué es lo legítimo y qué lo infravalorado a partir de la visualidad posibilita tener plena conciencia de qué es lo que se desea exponer. Permite también complejizar, sin transparentar, otras formas de ordenamiento que no pueden ser absorbidas por los sistemas hegemónicos disciplinares, mercantiles o de representación.

Finalmente, el acercamiento singular al gesto micropolítico desde una perspectiva interdisciplinaria propuesto por Draper (2018) abre la posibilidad de establecer metodológicamente lo micropolítico. Si el acercamiento se implementa solo a través de las grandes narrativas que son susceptibles de ser documentadas, se pierde la singularidad o la especificidad de los procesos sociales en pos de una historia que determina, desde parámetros grandilocuentes, lo que merece ser contado. Entonces, lo que se propone desde esta perspectiva es abordar las imágenes que la visualidad crítica pone sobre

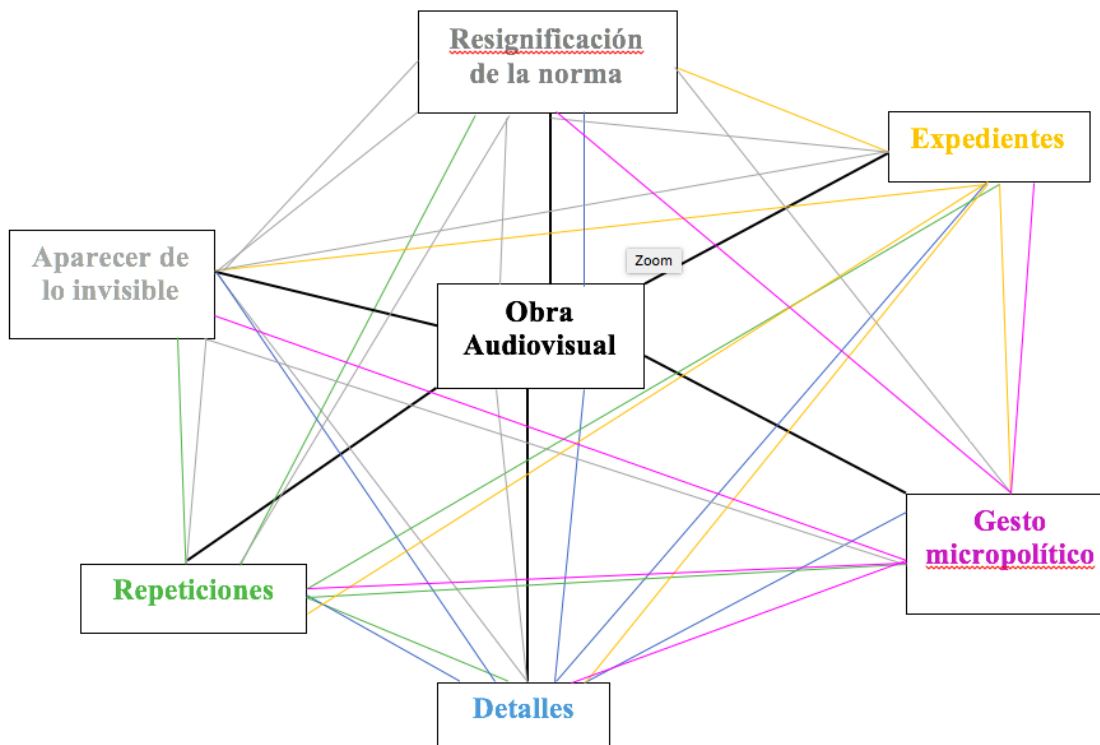
la mesa a partir de la singularidad más que de la clasificación extenuante. Para lograr dicho abordaje, Draper propone la noción de constelación, la cual permite:

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

La noción de constelación resulta interesante por la imagen mental que genera al no clausurar la sistematización/clasificación de la información en una definición unívoca. La escucha, la recolección de gestos inmateriales, el abordaje desde la singularidad basado en la imagen de las constelaciones y la estrategia translúcida con el juego de visibilización/ocultación configuran una metodología para el análisis de las visualidades insurrectas que no se restringe a lo visual, sino que se expande a la contextualización radical de los modos de hacer audiovisual. A esta metodología la llamo *constelaciones translúcidas* y sirve para analizar las prácticas audiovisuales insurrectas.

El siguiente esquema permite entender, en términos visuales, el funcionamiento de las constelaciones translúcidas:

Esquema 1. Constelaciones translúcidas.



Elaboración propia.

Las *repeticiones* son los elementos, ya sean visuales o discursivos, que encontramos continuamente a lo largo de una obra y que se articulan a un contexto más amplio que el de la historia u creación particular. No son un punto de saturación, sino una estrategia para establecer un punto de vista o lugar de enunciación específico.

Los *detalles* pueden o no estar contenidos en las repeticiones. Ellos proporcionan particularidades que permiten entender tanto las repeticiones como la narrativa con mayor profundidad. Es en estos donde encontramos varios de los gestos críticos.

En el *aparecer de lo invisible*, el gesto micropolítico empieza a ser visible. Por ejemplo, no basta con que se hagan visibles poblaciones que no tienen un lugar en la esfera pública sino cómo las visuales insurrectas disponen tal exposición. Además, no interesa ser mostrado si esto posteriormente significará mayor vulnerabilidad. Se trata, entonces, de aprovechar la translucidez, ser más opacos o transparentes de acuerdo con las necesidades no solo de la narrativa sino del lugar de enunciación y el gesto micropolítico que se está planteando.

La *resignificación de la norma* surge de la articulación de la narrativa audiovisual con un contexto más amplio. Es decir, el lugar de enunciación

de los realizadores muestra particularidades que se alejan de los discursos hegemónicos y revela otras formas narrativas para reconfigurar *lo político*. Lo anterior construye otras significaciones, formas de hacer, subvertir o resistir tanto contra la gobernanza audiovisual o la visualidad hegemónica como respecto de lo que sucede en la cotidianidad.

*El expediente* es tan simple y sencillo como la obra audiovisual misma. Por tanto, hay que poner especial atención en el gesto micropolítico que esta propone, pues será determinante para generar un expediente alternativo que sea posible mapear en la constelación translúcida.

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

Lo fundamental de esta metodología es comprender la manera como los elementos del análisis audiovisual contextualizado interactúan unos con otros, cómo se influyen para resignificarse y proponer otras lecturas de las temáticas planteadas. Este tipo de análisis se puede llevar a cabo con cualquier obra audiovisual; la cuestión será que, en obras no pertenecientes a las visualidades insurrectas, la resignificación de la norma y el gesto micropolítico no tendrán cabida. Por ello, debemos detectar las visualidades que se alinean a la gobernanza audiovisual o visualidad hegemónica y las obras que contienen elementos críticos pero que no se adscriben realmente a las visualidades insurrectas.

Para dar cuenta del funcionamiento de esta metodología de análisis audiovisual se presenta a continuación su uso en el estudio de dos obras audiovisuales.

### **“Con todo respeto, yo no necesito papeles pa’ cruzar”**

*Félix: Autoficciones de un traficante* (2011) es un documental de Adriana Trujillo, artista audiovisual tijuanaense, que muestra una dinámica social cotidiana en Tijuana, la del cruce voluntario e ilegal de personas desde Tijuana a San Diego, a través de Félix, un pollero<sup>2</sup> con treinta años de antigüedad, que habla abiertamente de su profesión ilegal.

A partir de la visión de este personaje se plantea el masivo problema migratorio contemporáneo que acontece en la frontera Tijuana/San Diego, aunque Adriana no cae en la trampa de mostrarnos una apología del tráfico de personas o quedarse solo con ese punto de vista. Por el contrario, muestra una compleja red que permiten entender que el tráfico de personas está relacionado con la falta de oportunidades laborales y el precario bienestar social existente en México y Estados Unidos, las políticas de seguridad migratoria de este último país, además de los imaginarios culturales prevalecientes, como el del sueño americano. Félix es crítico con tal imaginario, sabe de primera mano que no es más que un sueño, no obstante, es una de las narrativas hegemónicas que más utiliza para justificar su oficio.

Félix permite que Adriana lo siga en una diversidad de actividades, que incluyen las ilegales. Él está convencido de que, a estas alturas, no le afecta que su actividad e identidad

sean públicas; además, es su deseo explícito que Adriana muestre la “realidad” –su visión– de cómo funciona el tráfico de personas. Este es concebido por Félix como una empresa con un arduo funcionamiento que implica un

gran sentido de responsabilidad, pues él es el cerebro a cargo de todas las decisiones del trabajo a realizar y del diseño de las estrategias que su equipo seguirá.

Imagen 2. “Somos más astutos que ellos, todo el tiempo, son ellos inteligentes, pero uno es más... Lo de la lámina esa no sirve para nada”. Fotograma de *Félix: Autoficciones de un tráficoante*, 2011.



En esta complejidad que Félix deja a descubierto se establece cómo las estrategias para cruzar a las personas van cambiando según lo

hacen los obstáculos tecnológicos y legales que Estados Unidos erige tanto en el territorio como en sus políticas migratorias<sup>3</sup>.

Imagen 3. “Secretario General de la Unión de Polleros y Cruzadores de la República y de Baja California”. Fotograma de *Félix: autoficciones de un tráficoante*, 2011.





Por otro lado, Félix tiene claro que un esquema como el de Estados Unidos no da lugar a la libertad. En cierto momento decidió trabajar legalmente en Estados Unidos para tener un buen expediente y lograr arreglar sus papeles en ese país, sin embargo, se encontró con una vida que lo mantenía cansado y que no le permitía vivir de forma cómoda. Además, tenía que cumplir con reglas y rutinas para demostrar que era un hombre decente, es decir, estar bajo una vigilancia que en teoría no lo es pero que en la práctica induce a hábitos que se repiten diariamente y mantienen a las personas en un régimen de obediencia.

De esta forma, Félix y Adriana muestran una narrativa en la que el tráfico de personas es un proceso que se desprende de la migración y de las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales a las que los distintos gobiernos

someten a su población.

Respecto a la visualidad que Adriana Trujillo genera en este documental, esta está en concordancia con lo planteado en la experimentación, es decir, se basa en la mezcla de imágenes de distinto tipo: las que el seguimiento documental o la observación participante permiten, pues ella misma sale a cuadro; imágenes de archivo de la televisión y el cine mexicano realizado en el centro del país y otras provenientes de *videohomes*<sup>4</sup> en los que ha trabajado Félix; e imágenes más próximas al cine paisajista, en las que el paisaje, ya sea urbano o natural, adquiere gran relevancia y que van acompañadas, por lo general, de un cuidado diseño sonoro, técnica que remite al videoclip y al videoensayo. De esta forma el documental no se construye sobre un tipo de imágenes único ni sobre una sola forma de obtenerlas.

Imagen 4. Fotograma de *Félix: autoficciones de un tráficoante*, 2011.



A continuación, se muestran los elementos que constituyen la constelación translúcida de *Félix: Autoficciones de un tráficoante*.

### *Las repeticiones*

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

Por otro lado, hay una constante en las imágenes de la frontera física: la garita del Chaparral o San Ysidro, el muro tanto en los cerros como en el mar y las patrullas que deambulan por el lado estadounidense de la frontera. La visión de estos espacios le posibilitan al espectador materializar las políticas de seguridad que se implementan en Estados Unidos para intentar frenar la migración.

### *Los detalles*

Félix es bastante descriptivo con su actividad. Cuenta cómo, a lo largo de su trayectoria, se han vuelto cada vez más sofisticadas las estrategias de cruce que los polleros utilizan. Esto, en consonancia con la lógica capitalista, ha generado una diversidad de servicios y tarifas diferenciadas relacionadas con la comodidad —cruzar escondido en un auto por la línea— o el riesgo —cruzar por el cerro— que el migrante esté dispuesto a pagar o asumir.

En el documental se detalla el proceso que implica traficar personas en la frontera Tijuana/San Diego: reclutadores tanto en México como en Estados Unidos para los conductores, espacios de enganche para las personas que quieren cruzar, gente que modifica los coches o guías en los cerros, aquella que falsifica documentos o la que recibe a los migrantes en San Diego.

Por otro lado, las personas involucradas en la industria del *videohome* describen cómo se hace una película de este tipo. Las condiciones para su realización (el bajo presupuesto, la ayuda de la comunidad, los aportes de ideas de los propios personajes para el desarrollo del guion), así como el gusto y la demanda del público, que definen el tipo de películas que se producen.

### *Resignificación de la norma*

En cuanto al tráfico de personas, se resignifica la norma al mostrar los diversos factores que se han articulado para hacer de este un negocio rentable y demandado. Con ello, el discurso policial e institucional sobre las causas

de la migración y las estrategias de contención por parte de los Estados-nación queda reducido a un elemento bastante cuestionable.

Sobre la producción audiovisual, el espectador accede a procesos de producción distintos a los hollywoodenses, que son los que rondan en el imaginario hegemónico. Estos procesos ponen en evidencia formas de realización que, aunque escapan de las lógicas del *mainstream*, consiguen ganancias y una distribución considerable, como los *videohomes*, o de producción, como las del documental, que expanden la cultura visual al mezclar los recursos del lenguaje cinematográfico y el arte.

Asimismo, una de las escenas de este documental muestra a tres deportados que están a punto de utilizar los servicios de Félix para regresar a San Diego. Ellos relatan que llevan más de siete años viviendo allá y que quieren regresar pues ahí se encuentran sus familias, trabajos, amigos, su vida. Este testimonio deja constancia de que la norma, para una gran parte de la población estadounidense, es la ilegalidad o el estar indocumentado.

También queda claro cómo el sueño americano –introyección del sistema capitalista y la vida de derechas (Schwarzböck, 2016)–, al que tanto hace referencia Félix al hablar de la parte noble de su actividad, se reconfigura para descubrir que más que sueño es un padecimiento en el que se pierde la libertad, no solo por la condición de ser indocumentado, sino por la de estar encadenado a un estilo de vida en la que el consumo y la banalidad son el objetivo. Ello obliga a seguir una serie de hábitos y reglas que terminan por ejercer una vigilancia constante sobre el sujeto, además de quitarle la adrenalina y el gusto a la vida, como bien señala Félix, basándose en su propia experiencia.

### *Aparecer de lo invisible*

El documental hace patente que el capitalismo y los Estados son los promotores del tráfico de personas. Estas están dispuestas a migrar ilegalmente, ya sea para lograr el sueño americano y el nivel de consumo que este conlleva, o como una estrategia de sobrevivencia, para encontrar una mejor forma de vida.

Lo anterior deviene en rentables negocios legales originados por el cierre de fronteras, como el resguardo del espacio fronterizo, y en negocios ilegales, como el tráfico de personas. Este comercio se nutre no solo de las personas que buscan una mejor vida, sino de los deportados que quedan desvalidos en el lado mexicano y de los ciudadanos americanos precarizados que genera el gobierno estadounidense. Para el mantenimiento de su empresa, Félix aprovecha la mano de obra barata disponible para ser explotada como cualquier empresa capitalista de corte legal. De esta forma, la precariedad laboral que genera el exceso de mano de obra es visible en todos los ámbitos, lo cual reitera la necesidad de pensar otras formas de estructurar las relaciones laborales en general.

Por otra parte, Trujillo (2011) señala que “el gobierno americano incluyó a los inmigrantes indocumentados junto al terrorismo, el tráfico de drogas y los crímenes cibernéticos entre las preocupaciones que plantea controlar el gobierno en un futuro próximo”. Así, aunque este no equipara directamente a los indocumentados con terroristas, esta designación es la que funciona en términos simbólicos y prácticos. Este prejuicio se ha ido arraigando en la opinión pública y se ha reforzado con la llegada de Trump a la presidencia estadounidense<sup>5</sup>.

### *Expediente*

El expediente que propone la visualidad de la obra de Trujillo tiene que ver con la logística y el mecanismo que suscita el tráfico de personas. Quizá esto puede servir a las autoridades, pero en realidad es información que ya circulaba en el imaginario previamente. Lo interesante es que se muestra cómo sucede el proceso y que se complejiza tal imaginario, como cuando se registra la precariedad a la que son sometidos los veteranos de guerra estadounidenses, misma que los lleva a cometer actos ilegales para sobrevivir.

Por otro lado, queda un expediente visual de las formas de realización del *videohome*, género audiovisual denostado por los cánones de la visualidad hegemónica. Estos productos audiovisuales, no obstante, como señalan los realizadores de este género, no solo responden al gusto de los espectadores, sino que están en constante correspondencia con las problemáticas sociales que aquejan a la sociedad desde el margen de la ilegalidad, por lo que se convierten en expedientes de una mirada fuera de la ley.

### *Gesto micropolítico*

Como gesto micropolítico, *Félix: Autoficciones de un traficante*, pone sobre la mesa el hecho de que el neoliberalismo y sus políticas fascistas de exterminio contra los inmigrantes, los deportados y la población precarizada mantienen un ejército de personas dispuestas a arriesgar la vida para sobrevivir en condiciones un poco más dignas, aunque estas no signifiquen propiamente la libertad o impliquen mayor justicia. Así, la urgencia de sobrevivencia invisibiliza las políticas y las estrategias que aniquilan a una buena parte de los migrantes.

biliza las políticas y las estrategias que aniquilan a una buena parte de los migrantes.

A través de la autoficción o la romantización que hace Félix de su práctica se devela cómo una gran mayoría de personas cree que la gente que decide migrar, arriesgando la vida y perdiendo contacto con sus seres queridos y estilos de vida, lo hace por la narrativa hegemónica del sueño americano cuando en realidad esta práctica está relacionada con estrategias fascistas de aniquilamiento de amplios sectores de la sociedad, considerados desechables por el capitalismo.

### **Saicología: el escrache videográfico**

*Saicología* (2017) es uno de los trabajos audiovisuales más recientes de Sergio Brown, cineasta y artista tijuaneño con alrededor de veinte años de trayectoria. Brown describe esta obra como un “autorretrato documental [...] desde una mirada subjetiva [...] [que] se adentra en un viaje por la mente profunda del ser y la sociedad [...] con una cámara ojo al pecho” (Brown, 2017). *Saicología* expone la perspectiva de Brown sobre una serie de situaciones personales desencadenadas por un caso de pederastia en su familia, el cual no es posible denunciar ante la justicia debido a que prescribió según las leyes actuales del estado de Baja California. Ante esta situación, Brown elabora un *escrache*<sup>6</sup> videográfico, en el que denuncia públicamente a los culpables de la transgresión, además de funcionar como un proceso de catarsis y sanación personal.

Esta utilización del audiovisual como escrache difiere de la tradición de denuncia que caracteriza a una fuerte línea del documental relacio-

nada, principalmente, con la denuncia política a niveles macro. En esta obra la denuncia es específica contra los transgresores, lo que supone un ejercicio de justicia alternativa que nunca llega a ser restitución del daño o justicia plenamente. Sin embargo, este escrache también funciona a nivel macro, al evidenciar el sistema de justicia penal y el sesgo de género<sup>7</sup> que presentan las leyes, pues es difícil entender que el abuso sexual a un menor pueda prescribir y quedar la víctima sin derecho a la justicia.

Respecto a los recursos tecnológicos que determinan *Saicología*, Brown, con una cámara GoPro en el pecho, plantea la mirada subjetiva y autobiográfica de manera literal. Lo técnico le permite realizar su autorretrato desde una narrativa no lineal, que puede parecer incoherente debido a la fragmentación y los saltos en las distintas historias que nos cuenta, pero que en conjunto permiten entender y adentrarnos en la mirada subjetiva sobre el hecho que transgredió la dinámica familiar, el momento actual en el que se encuentran los protagonistas y las lógicas de poder que configuran a la sociedad.

Brown construye su autorretrato de forma abigarrada, pero contundente, a partir de fragmentos intercalados que presentan tres narrativas principales: 1) el autorretrato del autor en conjunto con la autobiografía familiar; 2) el trabajo conceptual que implica hacer un

documental, lo que denota un enfoque reflexivo, y 3) denuncias de las problemáticas sociales.

Esta combinación de reflexividad, autobiografía y autorretrato produce una narrativa que potencia la historia particular de un sujeto cualquiera dentro de un entramado social más amplio. Uno de los aportes que este documental logra es disputar la espectacularización de los protagonistas dignos de ser documentados o llevados a pantalla prefiriendo sujetos cotidianos que, bajo otros regímenes de visualidad, como la gobernanza audiovisual, no serían contemplados. A continuación se desarrolla la constelación translúcida de *Saicología*.

### *Repeticiones*

Podemos encontrar repeticiones de traslados, interacciones entre amigos, imágenes del archivo familiar, la casa de Brown y las de sus amigos, fragmentos de poesía, explicaciones sobre la producción cinematográfica. Estas repeticiones ayudan a entender que las imágenes en pantalla son el autorretrato de un hombre común, que podría ser nuestro vecino, amigo o compañero de trabajo. Se despliega la autobiografía de una familia de clase media: la cotidianidad de sus actividades y los espacios en los que circula permiten al espectador sentirse identificado.



### Imágenes 5,6,7,8. Fotogramas de *Saicología*, 2018.



De esta forma, como propone Lebow (2012),

[...] el 'yo' siempre es social, [...] y cuando este habla, como hacen estos cineastas, en la primera persona, puede parecer que lo están haciendo en la primera persona del singular 'yo' pero, ontológicamente hablando, es siempre, en efecto, la primera persona plural 'nosotros' (p. 3).

Así, se va mapeando no solo el autorretrato de un individuo, sino el engranaje que permite entender las problemáticas de una familia común y las repercusiones individuales, que son sociales finalmente y que nos compete a todos pensar. En este caso serían los mecanismos para entender y replantear la justicia de una manera que realmente restituya el daño hecho a las víctimas.

Brown apuesta por la sensibilidad estética que, si bien no es justicia, al menos contribuye a la singularización micropolítica de una familia que decide dejar de guardar silencio y denunciar tanto a los transgresores como a los sistemas de justicia institucional.

### *Detalles*

En los detalles se hace alusión a la situación social, económica y política del país. Aparecen: la desaparición de los 43 estudiantes en Ayotzina; una de las tantas marchas que se dieron en 2017 en contra de la reforma energética (apertura del sector energético a la iniciativa privada) y el muro entre México y Estados Unidos como recuerdo de la guerra de 1847, pero también como recordatorio de una barrera física y de la condición fronteriza o transfronteriza del contexto y del autor.

De esta forma, los detalles nos llevan a pensar en la "normalidad", que no es tal, de lo que sucede a nuestro alrededor. Porque si lo que vemos en pantalla son manifestaciones políticas, el mismo documental funciona como tal al plantear el escrache como un ejercicio de imaginación política que reconfigura las formas de resistir.



### *El aparecer de lo invisible*

Aparecen: la amistad, como una forma de colaborar que se materializa en proyectos artísticos de diversa índole que dan cuenta de la situación político-social del entorno del realizador; un discurso paralelo y general sobre el documental: su función, historia, objetivos y algunas formas de generar narrativas en la pantalla; y la preocupación por la privacidad y las formas de control que surgen por medio de los dispositivos tecnológicos. Lo anterior, obviamente, es parte de la narrativa, pero no es sino hasta que abordamos de una forma sistemática y/o específica las repeticiones y los detalles que se entiende cómo la narrativa audiovisual fragmentada que propone Brown está presentando eso que parece evidente pero que, paradójicamente, es, a la vez, invisible.

*Saicológia* muestra cómo tío y sobrina desarrollan otras formas de convivencia que derivan en una cotidianidad en la que *lo político* termina por subvertir las formas de enfrentar el abuso sexual. En esta narrativa no se deja espacio a la revictimización, por el contrario, se enfrenta el silencio en el que este tipo de transgresiones suelen refugiarse.

### *Resignificación de la norma*

La mirada subjetiva emanada de las condiciones materiales que el dispositivo tecnológico propicia, la cámara GoPro en el pecho, propone la reconfiguración si no del plano subjetivo sí de tal mirada. Esto nos permite adentrarnos en el mundo del realizador desde una intimidad que, como propone Juhasz (2012), es lo que brinda una historia significativa.

Por otro lado, se reconfiguran las normas de colaboración metodológicamente hablando. Los ojos colectivos que se muestran en los créditos construyen, en cierta medida, el guion de *Saicológia*. A esta propuesta metodológica Brown la denomina *cine vivo*.

En el *cine vivo*, el realizador presenta diferentes cortes de su película a personas que la retroalimentan, ya sea en cuestiones técnicas, conceptuales, narrativas o de la experiencia audiovisual como espectador. Por tanto, es un cine vivo que está en constante cambio y construcción dependiendo de las recomendaciones que la mirada colectiva va sugiriendo. El realizador, no obstante, es el que toma las decisiones, por lo que la última versión será responsabilidad del director, además de convertirse en un *cine muerto* que ya no cambia.

Otros documentalistas han utilizado métodos parecidos, por ejemplo, Jean Rouch y su *cinéma vérité*, o el recurrido *tallereo* que se hace con los colegas. No obstante, en el *cine vivo*, la película, en diferentes fases o cortes, es mostrada a una serie de personas distintas que se relacionan con Brown, que van desde amigos que no tienen relación con el campo cinematográfico hasta realizadores audiovisuales o teóricos de diferentes campos disciplinares. Las diversas opiniones, en diferentes momentos, hacen que se generen varias versiones de la película hasta llegar a la final. Así, se configura un documental con una mirada colectiva desde la amplitud de la cultura visual que los ojos colectivos implican. Ya no solo se trata de una perspectiva individual cinematográfica o documentalista, sino de una mirada ontológicamente social que da el salto del género cinematográfico a la cultura visual.

El *cine vivo* de Brown es un aporte metodológico al documental y a la cultura visual, ya que propone otras formas de reflexión al expandir las maneras de colaborar y realizar el trabajo

audiovisual, pero también de convivir y existir de maneras críticas y alternativas. Se reconfigura así la forma de pensar la colaboración, la visualidad y su potencialidad política.

Imagen 9. Fotograma de *Saicología*, 2018.



#### *El expediente*

El expediente que se conforma en *Saicología* está relacionado con el trágico incidente de pederastia en la historia de una familia de clase media a nivel micro, lo que a nivel macro se termina vinculando con las injusticias que el Estado no quiere reconocer, tales como las deficiencias del sistema de justicia institucional, el registro de protestas sociales referentes al precio de la gasolina o la desaparición de estudiantes por parte del Estado. Al mismo tiempo también es un expediente sobre las formas de resistencia que propicia el arte y la reflexividad en la realización audiovisual. Ello conforma un expediente sobre un tipo de visualidad que confronta a los espectadores a otras formas de imaginación política y de accionar, en este caso el escrache videográfico.

#### *El gesto micropolítico*

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

[...] lo que une lo posible con lo que es, el lugar en el que el discurso o el estilo indirecto se dan hasta que hallan una razón política, dirigida y con propósito para pasar a una reconfiguración de unidades-de-poder en aras de su distribución igualitaria [...] produce un tipo

distinto de negociación, pues intercambia sistemas de sentidos al usar habilidades que han sido logradas por un nuevo tipo de colectividad que crea compromisos, exige, impone condiciones y negocia términos (Sandoval, 2015, p. 299).

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

Para él es necesario hacer un proceso catártico y de sanación, en el que se busca justicia no en los términos institucionales que los sistemas judiciales imponen y bajo los cuales los transgresores se pueden sentir cobijados. Su acercamiento crítico desafía las lógicas de dominación para mostrarnos que un delito de pederastia no caduca porque lo establezca la ley. Esto, a la vez, expone la potencia de la acción micropolítica audiovisual que permite el *escrache* videográfico.

No queda claro el proceso que recorre la sobrina de Brown para su propia sanación, pero ella es parte activa de este autorretrato al denunciar ante la cámara lo que le ha sucedido. Obtener mayor información podría hacer caer la película en el morbo. Se asume que la denuncia y el *escracheo* audiovisual implican una postura y una decisión compartida, en la que se decide no guardar secretos ni silencio. Ello permite entender que esquivar y acallar este tipo de delito no es la vía más sana para detenerlo, sino que, por el contrario, es necesario visibilizarlo o *escracharlo* lo más posible para que los transgresores sepan que, de alguna forma, su accionar siempre saldrá a la luz, aunque la justicia patriarcal los proteja.

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

## Conclusiones

Las visualidades insurrectas potencializan la dimensión sensible que la experiencia estética propicia al exponer las modificaciones incesantes e imperceptibles del cambio cultural, así como nuevas formas de entendimiento y sociabilidad. Estas visualidades utilizan la forma sensible para disputar las categorías binarias y

universalizantes de la racionalidad moderna, colonial y neoliberal al generar procesos de singularización subjetiva que configuran la existencia desde *lo micropolítico*. A través del cuestionamiento de los valores capitalistas y el fomento de posturas críticas, la búsqueda de lo común y lo colaborativo basado en la igualdad permite otras formas de convivir y sentir en el presente para reimaginar y resignificar el futuro. Un futuro que debe ser radicalmente opuesto al dominante contemporáneo.

El aporte de las visualidades insurrectas es la pluralización de perspectivas visuales de cara a la homogenización que el dominante occidental ha implantado en el orden global. Estas visualidades invitan a rescatar otras formas de ver, entender e imaginar desde perspectivas fragmentadas, pero significativas, tomadas de la vida cotidiana y que rompen con el entendimiento certero y lineal, posibilitando y develando una realidad sensible, disidente, que se encuentra en proceso de conformación y pasa desapercibida, pero existe y trastoca. La experiencia estética es una herramienta de las visualidades insurrectas que permite, a través de la sensibilidad, transgredir los límites de la visualidad hegemónica y torcer los aspectos formales de las imágenes para establecer subjetividades disidentes a partir de los procesos de singularización que devienen en gestos micropolíticos.

La importancia de lo micropolítico está relacionada con la potencialidad de desestabilización del orden dominante. En el caso de las visualidades insurrectas presentadas aquí se observa que abordar cualquier temática desde parámetros disidentes se convierte en una práctica que altera lo establecido. Por ejemplo, las imágenes multitemporales de Miguel Mesa

posibilitan imaginar otras formas de crear ya no solo imágenes inexistentes, sino otras realidades. Por su parte, Adriana Trujillo, con su entramado de visiones, logra poner a descubierto la contribución de los Estados-nación en el fomento del tráfico de personas. Sergio Brown, por su lado, nos acerca, a través del escracheo vidográfico surgido del afecto a la búsqueda de justicia alternativa.

Reapropiarnos de lo sensible es fundamental para imaginar y llevar a cabo otras formas de existencia y no solo para su uso en el análisis audiovisual en términos teóricos y metodológicos. Desde esa mirada lo estético no solo se vincula con aspectos formales de la técnica sino con las experiencias entendidas como procesos de singularización subjetivos, en los que la expresión de la singularización rompe con lo establecido por la norma y expropia *lo político* a la política institucional.

Las visualidades insurrectas demuestran que para lograr el cambio político no debemos esperar que la gobernanza audiovisual o la visualidad dominante se modifique. Por el contrario, la transformación de las prácticas cotidianas, en este caso, de las conceptualizaciones y los modos de hacer, es lo que fomenta que la estructura se transforme.

Las constelaciones translúcidas, por su parte, favorecen el estudio de las obras desde una contextualización radical que responde a elementos geopolíticos y culturales específicos y que se no constriñe al sentido visual. Ellas permiten detectar el gesto micropolítico que proponen los realizadores en las obras audiovisuales, que es la principal característica de las visualidades insurrectas.

A partir de elementos concretos, como los detalles y las repeticiones, en articulación con la contextualización radical de las obras, las constelaciones translúcidas desarrollan un proceso sistemático para revelar el gesto micropolítico. Con ellas se descubre una realidad sensible que todavía no es nombrable, pero que surge con el aparecer de lo invisible y el juego translúcido de visibilidad/invisibilidad para permitir la comprensión y la revelación de dicho gesto micropolítico que resignifica la norma. Es un ejercicio hermenéutico, fundamentado en elementos concretos, dirigido a exponer esa realidad sensible, más no aprehensible, que denotan las visualidades insurrectas.

El gesto micropolítico puede estar contenido en diversas dimensiones de la imagen, como pueden ser: su materialidad, la narrativa que se crea en el montaje, la elección y el abordaje de las temáticas, la utilización del lenguaje cinematográfico o las prácticas y los modos de hacer de los realizadores. Sin embargo, si esta metodología se articula con una estrategia dialógica entre el investi-

gador y el creador, el análisis se complejiza y enriquece. De esa manera fue posible llegar al cine vivo de Brown o entender el interés de Miguel Mesa por crear imágenes inexistentes en su búsqueda por comprender cosmovisiones no occidentales. Queda demostrado así que las constelaciones translúcidas son una metodología que facilita el análisis audiovisual sin necesidad de adscribirse al análisis cinematográfico o semiótico propiamente.

Las visualidades insurrectas terminan siendo una propuesta para la redefinición o la liberación de los márgenes de la acción política que nos permiten resistir y transformar nuestra existencia actual a partir del gesto micropolítico, en la medida en que este devela y materializa *lo político* en nuestra cotidianidad. Por medio de él el realizador disputa las existencias y posibilita intersticios para imaginar formas de vida que fomenten una comunidad menos desigual. Son una forma de nombrar la transformación incesante que se encuentra en la realidad sensible.

## Notas

<sup>1</sup> Para revisar el trabajo de Miguel Mesa remitirse a la siguiente página web: [http://www.miguelmesa.info/principal.php?id\\_opcionmenu=2&nivel=0](http://www.miguelmesa.info/principal.php?id_opcionmenu=2&nivel=0)

<sup>1</sup> El pollero se dedica a cruzar personas de manera ilegal de México a Estados Unidos y cobra una cuota por sus servicios. Las personas cruzan de forma voluntaria, aunque eso no las exime de sufrir abusos por parte de los polleros y asumir altos riesgos, como la muerte.

<sup>2</sup> Para más información ver: "De 2009 a julio de 2016, la administración de Obama sacó de su país a dos millones 858 mil 980 personas que no acreditaron su estancia legal en Estados Unidos", *El Financiero*, 15 de noviembre de 2016, recuperado de <http://www.elfinanciero.com.mx/nacional/con-millones-obama-es-el-que-mas-ha-deportado-indocumentados.html>. Por su parte, en el mandato actual del presidente Donald Trump las deportaciones van a la alza y han incrementado las leyes que prohíben el acceso al país. Revisar

<https://www.excelsior.com.mx/global/estados-unidos-rompe-record-de-deportaciones-en-la-frontera/1283243> Para mayor información véase: "Obama es el presidente que más ha deportado en los últimos 30 años", recuperado de <http://www.univision.com/noticias/deportaciones/obama-es-el-presidente-que-mas-ha-deportado-en-los-ultimos-30-anos>; "Los deportados de Obama y Trump", recuperado de <http://www.animalpolitico.com/blogueros-lo-que-quiso-decir/2017/01/24/los-deportados-obama-trump/>.

<sup>3</sup> Los *videohome* son películas de bajo costo relacionadas principalmente con temáticas de narcotráfico o violencia: "implica una forma de trabajo fuera de los límites de la industria cinematográfica convencional, fuera de los límites impuestos por toda escuela de cine [...] La industria del *videohome* trabaja a la inversa: cine en masa con poco presupuesto, cuyo producto, muchas de las veces, está vendido incluso antes de existir, es decir, es producido por

encargo. Si un director de cine *mainstream* logra, si bien le va, una o dos películas al año (cosa muy rara en nuestro país), un director *videohomero* puede cristalizar entre 5 y 10 películas en un año (cosa muy común en nuestro país)” (Apodaca, 2017).

<sup>4</sup> Para mayor información, revisar: <https://www.lavanguardia.com/internacional/20181023/452521051728/trump-insinua-terroristas-migrantes-caravana.html>; <http://www.scielo.org.mx/pdf/pyg/v24n2/1665-2037-pyg-24-02-00333.pdf>; <https://cnnespanol.cnn.com/2018/10/24/no-somos-terroristas-migrantes-de-la-caravana->

## Referencias bibliográficas

**Apodaca, J.** (2017). El videohome contemporáneo: Un modelo para armar. *Iconica, Pensamiento Fílmico*. Recuperado de <http://revistaiconica.com/videohome-mexicano/>.

**Brown, S.** (2017). *Saicológia*. Archivo del realizador. Recuperado de <https://sergiobrown.org/peliculas/>.

**Barcenilla, H.** (2016). Rompe la ventana: Exposición y ocultación en *Exhibition 19* de Señora Polariska. En Peyraga, P., Gautreau, M., Peña Ardid, C. & Sojo Gil, K. (eds.), *La imagen translúcida en los mundos hispánicos* (pp. 491-512). Bruselas: Orbis Tertius.

**Barriandos, J.** (2011). La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35, 13-29.

**Berardi, F.** (2017). *Fenomenología del fin: Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.

**Berger, J.** (1972). *Modos de ver*. Recuperado de [https://academicaenpeg.files.wordpress.com/2017/03/berger\\_modos-de-ver\\_texto-completo.pdf](https://academicaenpeg.files.wordpress.com/2017/03/berger_modos-de-ver_texto-completo.pdf).

**Borzacchiello, E.** (2016). Pensando en la construcción de archivos feministas en tiempos de violencia: Elementos para el análisis. En Blazquez, N. & Castañeda, M. (Coords.), *Lecturas críticas en investigación feminista* (pp. 345-370). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

**Brea, J. L.** (2010). *Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

**Crary, J.** (2008). *Suspensiones de la percepción: Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, Estudios Visuales.

**Draper, S.** (2018). *México 1968: Experimentos de la libertad: Constelaciones de la democracia*. México: Siglo XXI.

**Dussel, E.** (1998). *La ética de la liberación: Ante el desafío de Apel, Taylor y Vattimo con respuesta crítica inédita de K.O. Apel*. México: Universidad Autónoma del Estado de México. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120507093648/etica.pdf>

**Eagleton, T.** (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

**Fisher, M.** (2017). “Una revolución social y psíquica de magnitud casi inconcebible”: los interrumpidos sueños aceleracionistas de la cultura popular. En Avanesian, A. & Reis, M. (Comps.), *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (pp. 153-166). Buenos Aires: Caja Negra.

rechazan-los-ataques-de-trump/.

<sup>5</sup> El escrache es una práctica activista que denuncia públicamente las transgresiones o faltas cometidas por alguien. La idea es hacerlo en el entorno más cercano al transgresor.

<sup>6</sup> Con sesgo de género me refiero al hecho de que la mayoría de los abusadores sexuales son hombres, al igual que los que han redactado las leyes en México, así como al hecho de que la mayor parte de las víctimas de delitos sexuales son mujeres, las cuales no denuncian debido a que son revictimizadas al momento de hacerlo.

**Guattari, F. & Rolnik, S.** (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

**Jay, M.** (2003). *Campos de fuerza: Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.

**Juhasz, A.** (2012). The me and the we: A first person meditation on media translation in three acts. En Lebow, A. (Ed.), *The cinema of me: The self and subjectivity in First Person Documentary* (pp. 250-267). Nueva York: Columbia University Press.

**Lebow, A.** (Ed) (2012). Introduction. En Lebow, A. (Ed.), *The cinema of me: The self and subjectivity in First Person Documentary* (pp. 1-10). Nueva York: Columbia University Press.

**León, C.** (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, 51, 109-123.

**Pérez, A.** (2015). Subversión feminista de la economía. *Sociología del Trabajo*, 83, 7-15.

**Rancière, J.** (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión. \_\_\_\_\_ (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago: LOM.

\_\_\_\_\_ (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

**Richard, N.** (2010). *En torno a los estudios culturales: Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago: Arcis, CLACSO.

**Rivera Cusicanqui, S.** (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

**Sandoval, Ch.** (2015). *Metodología de la emancipación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

**Schwarzböck, S.** (2016). *Los espantos: Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

**Trujillo, A.** (2011). *Félix: Autoficciones de un traficante*. Recuperado de <https://www.filminlatino.mx/pelicula/felix-autoficciones-de-un-traficante>

**Williams, A. & Srnicek, N.** (2017). Manifiesto por una política aceleracionista. En Avanesian, A. & Reis, M. (Comps.), *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (pp. 33-48). Buenos Aires: Caja Negra.