



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

Centro de las Artes y la Cultura
Departamento de Arte y Gestión Cultural

**Cine y Disidencias: Proyecto investicreativo sobre el habitar cuerpos cuir en Huanusco,
Zacatecas.**

TRABAJO PRÁCTICO QUE PRESENTA

Julieta Ponce Ruiz

PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ARTE

TUTORA

Dra. Brenda María Antonieta Rodríguez Rodríguez

INTEGRATES DEL COMITÉ TUTORAL

Mtro. César Gabriel Seañez Fernández

Mtra. Beatriz Betsabe Bautista Fletes

Aguascalientes, Aguascalientes, México.

Noviembre 2025

DRA. BLANCA ELENA SANZ MARTIN
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como **DIRECTORA** designada de la estudiante **JULIETA PONCE RUIZ** con ID 130038 quien realizó el trabajo práctico titulado: **CINE Y DISIDENCIAS: PROYECTO INVESTICREATIVO SOBRE EL HABITAR CUERPOS CUIR EN HUANUSCO, ZACATECAS**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 20 de noviembre de 2025.



Dra. Brenda María Antonieta Rodríguez Rodríguez
Directora de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

DRA. BLANCA ELENA SANZ MARTIN
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como **ASESOR** designado de la estudiante **JULIETA PONCE RUIZ** con ID 130038 quien realizó el trabajo práctico titulado: **CINE Y DISIDENCIAS: PROYECTO INVESTICREATIVO SOBRE EL HABITAR CUERPOS CUIR EN HUANUSCO, ZACATECAS**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 20 de noviembre de 2025.



Mtro. César Gabriel Seañez Fernández
Asesor de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

CARTA DE VOTO APROBATORIO

DRA. BLANCA ELENA SANZ MARTIN
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como **ASESORA** designada de la estudiante **JULIETA PONCE RUIZ** con ID 130038 quien realizó el trabajo práctico titulado: **CINE Y DISIDENCIAS: PROYECTO INVESTICREATIVO SOBRE EL HABITAR CUERPOS CUIR EN HUANUSCO, ZACATECAS**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 20 de noviembre de 2025.

Beatriz Betsabe Bautista Fletes

Mtra. Beatriz Betsabe Bautista Fletes
Asesora de trabajo práctico



DICTAMEN DE LIBERACION ACADEMICA
PARA INICIAR LOS TRÁMITES DEL EXAMEN DE GRADO



Fecha de dictaminación (dd/mm/aaaa): 21/10/2025

NOMBRE: Julieta Ponce Ruiz ID 130038

PROGRAMA: Maestría en Arte LGAC (del posgrado): Análisis del Arte y la Lengua, Procesos de Producción y Gestión Artísticas

MODALIDAD DEL PROYECTO DE GRADO: () *Tesis por artículos científicos () **Tesis por Patente () Trabajo Práctico (x)

TITULO: Cine y Disidencias: Proyecto investicreativo sobre el habilitar cuerpos cuir en Huanuusco, Zacatecas.

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): Desarrolló un aparato cinematográfico que aborda de manera horizontal las representaciones de las personas cuir en el cine y activó la realización comunitaria desde su territorio. De tal forma que el proyecto impacta construyendo una representación afectiva de las personas cuir en pantalla a la vez que permite la pluralidad de voces en el cine nacional a través del cine en comunidad.

INDICAR SEGÚN CORRESPONDA: SI, NO, NA (No Aplica)

Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:	
SI	El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
SI	La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
SI	Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
SI	Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
SI	Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
SI	El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
SI	Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
SI	Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
SI	Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
El egresado cumple con lo siguiente:	
SI	Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Posgrados
SI	Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc.)
SI	Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial
SI	Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario (En caso de que corresponda)
SI	Coincide con el título y objetivo registrado
SI	Tiene congruencia con cuerpos académicos
SI	Tiene el CVU de la SECHTI actualizado
NA	Tiene el o los artículos aceptados o publicados y cumple con los requisitos institucionales (en caso de que proceda)
*En caso de Tesis por artículos científicos publicados (completar solo si la tesis fue por artículos)	
NA	Aceptación o Publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto según el nivel del programa
NA	El (la) estudiante es el primer autor(a)
NA	El (la) autor(a) de correspondencia es el Director (a) del Núcleo Académico
NA	En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
NA	Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
**En caso de Tesis por Patente	
NA	Cuenta con la evidencia de solicitud de patente en el Departamento de Investigación (anexarla al presente formato)

Con base en estos criterios, se autoriza continuar con los trámites de titulación y programación del examen de grado: Sí x No

Elaboró: FIRMAS
*NOMBRE Y FIRMA DEL(LA) CONSEJERO(A) SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCION: Dr. Armando Andrade Zamarripa
*En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NA de la LGAC correspondiente distinto al director o miembro del comité tutorial, asignado por el Decano.
NOMBRE Y FIRMA DEL COORDINADOR DE POSGRADO: Dr. Juan Pablo Correa Ortega
Revisó:
NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO: Dr. Armando Andrade Zamarripa
Autorizó:
NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO: Dra. Blanca Elena Sanz Martin

Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado
En cumplimiento con el Art. 24 fracción V del Reglamento General de Posgrado, que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: Proponer criterios y mecanismos de selección, permanencia, egreso y titulación de estudiantes para asegurar la eficiencia terminal y la titulación y el Art. 28 fracción IX, atender, asesorar y dar el seguimiento del estudiantado desde su ingreso hasta su titulación.

AGRADECIMIENTOS

A SECIHTI por permitirme pensar en conjunto con personas interesadas en echar raíces en otras lógicas de razonamiento, ejercicio, pero, sobre todo, de vida. A la Universidad Autónoma de Aguascalientes y a la Coordinación de la Maestría en Arte por su apoyo en cada proceso de mi proyecto. A Brenda por su paciencia y guía, a César por su cariño y abrazo a este proyecto, a Betty por sus palabras de aliento. A Pablo Martínez-Zárate por ese pensamiento-creación en colectivo, a Eva Villaseñor por su guía tan cariñosa y su ejercicio profesional. A Diversx; Ali y Hened por recibirme en su espacio, reconozco ampliamente el cariño y valentía que le ponen a su labor.

A mis papás por ser mi refugio, por demostrarme que podemos crear senderos distintos a los que nos enseñaron. A mi madre por sembrar en mí la semillita del amor, a mi papá por todo su empeño y por ofrecernos siempre lo mejor. A mis hermanas por siempre apoyar mis proyectos, por su ejemplo de constancia y pasión en lo que hacen, por escuchar mis ideas y tratar de entenderlas.

A Jorge por su amor incondicional, por ser mi primer fan, por alentarme a hacer lo que me apasiona, por entregarse con tanta honestidad y amor a nuestra familia y por no normalizar la violencia en los diferentes espacios, por ser mi equipo al cuestionarlo todo, por imaginar un futuro distinto y construirlo desde ya.

A las mujeres de mi familia; abuela Aurora, abuela Josefa, tías, su historia y trabajo me sostiene y fortalece.

A Huanusco, mi pueblo, por su participación, asombro, interés y apoyo a mi proyecto documental. A Leo, María, Maury, Arturo y Barbi por creer en el proyecto, nuestro proyecto, y, sobre todo, por dejar parte de ustedes en *Crisálidas*. Sin su talento y creatividad esto no hubiera sido posible. A Caro y Sami por todo su cariño y por compartir su vida con nosotras.

A los pueblos que hacen cine comunitario y defienden su territorio e identidad, son mi inspiración.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Por su amor y compañía siempre, a Jorge, a mis padres y hermanas.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CINE Y DISIDENCIAS: PROYECTO INVESTICREATIVO SOBRE EL HABITAR CUERPOS CUIR EN HUANUSCO, ZACATECAS.

ÍNDICE GENERAL

Índice General.....	1
Índice de tablas	3
Índice de figuras	4
Índice de Anexos	6
Resumen	7
Abstract	8
Introducción	9
1. Planteamiento del problema.....	13
1.1 Antecedentes.....	17
1.2 Diagnóstico	23
1.3 Justificación.....	23
1.4 Grupo afectado por la problemática.....	25
2. Objetivos de la intervención.....	25
2.1 Objetivo General.....	25
2.2 Objetivos específicos.....	25
2.3 Preguntas de intervención.....	26
3. Fundamentación teórica.....	26
3.1 Marco teórico.....	26
3.1.1 Sexo y género	26
3.1.2 LGBTIQ+	28
3.1.3 Disidencias.....	29
3.1.4 Cuir.....	30
3.1.5 Identidades Trans.....	31

3.1.6	Identidades Travesti	32
3.1.7	El clóset	33
3.1.8	El cuerpo.....	33
3.1.9	El cine documental	34
3.2	CAPÍTULO I: La violencia de género en el cine mexicano.....	40
3.2.1	El lugar sin límites.....	43
3.3	CAPITULO II: La construcción de una mirada.....	48
3.3.1	<i>Las Flores de la Noche</i>	49
3.4	CAPITULO III: Habitar la grieta: Contravisualidades.....	58
3.4.1	El cine feminista y los afectos.....	58
3.4.2	Visualidades y Contravisualidades	70
3.4.3	Un cine posible; el cine desde nuestros territorios.....	83
4.	Metodología de la intervención: La Investicreación	84
a.	Planeación de un proyecto de investicreación.....	86
b.	Etapas de creación – Investigación	88
c.	Actividades de documentación e información	89
d.	Registro de proceso práctico creativo – investigativo.....	93
e.	Presentación de la obra artística.....	105
f.	Evaluación de la pertinencia y viabilidad de la intervención.....	106
5.	Resultados de la intervención	106
6.	Evaluación de la intervención	110
7.	Conclusiones	111
8.	Bibliografía	114
9.	Anexos	119

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 *Casos gemelos* 18

Tabla 2 Ficha técnica *Las flores de la noche* 50

Tabla 3 Ficha técnica *Tierra en movimiento* 63

Tabla 4 Ficha técnica *Crisálidas* 111



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Fotograma de Las flores de la noche <i>Uriel</i>	50
Figura 2 Fotograma de Las flores de la noche <i>Violeta</i>	51
Figura 3 Fotograma de Las flores de la noche <i>Plano general y plano detalle</i>	52
Figura 4 Fotograma de Las flores de la noche <i>Texturas</i>	53
Figura 5 Fotograma de Las flores de la noche <i>Primeros Planos</i>	54
Figura 6 Fotograma de Las flores de la noche <i>Planos generales</i>	54
Figura 7 Fotograma de Las flores de la noche <i>Escena final</i>	55
Figura 8 Fotograma de Las flores de la noche <i>El lago como personaje</i>	56
Figura 9 Fotograma de La carta <i>Acercamiento al espacio</i>	62
Figura 10 <i>Tierra en movimiento</i>	64
Figura 11 Fotograma Tierra en movimiento <i>De lo particular a lo general</i>	65
Figura 12 Fotograma Tierra en movimiento <i>De lo particular a lo general 2</i>	65
Figura 13 Fotograma Tierra en movimiento <i>De lo particular a lo general 3</i>	66
Figura 14 Fotograma Tierra en movimiento <i>Mostrar la ausencia</i>	66
Figura 15 Fotograma Tierra en movimiento <i>De lo general a lo particular 1</i>	67
Figura 16 Fotograma Tierra en movimiento <i>De lo general a lo particular 2</i>	67
Figura 17 Fotograma Tierra en movimiento <i>Detalles</i>	68
Figura 18 Fotogramas Brainwashed <i>Sujeto – Objeto</i>	74
Figura 19 Fotogramas Brainwashed <i>Espectadores masculinos</i>	75
Figura 20 Fotograma Brainwashed <i>Mecanismos del cine dominante</i>	77
Figura 21 Fotogramas Brainwashed <i>Point of view</i>	77
Figura 22 Fotogramas Brainwashed <i>Fragmentación del cuerpo femenino en pantalla</i>	78
Figura 23 Fotogramas Brainwashed <i>Una mirada de regreso</i>	79
Figura 24 Gráfica <i>Violencia hacia las personas disidentes</i>	91

Figura 25 <i>Gráfica Discriminación hacia las disidencias</i>	92
Figura 26 <i>Bitácora 1</i>	94
Figura 27 <i>Bitácora 2</i>	94
Figura 28 <i>Bitácora 3</i>	95
Figura 29 <i>Bitácora 4</i>	96
Figura 30 <i>Bitácora 5</i>	97
Figura 31 <i>Bitácora 6</i>	98
Figura 32 <i>Bitácora 7</i>	99
Figura 33 <i>Bitácora 8</i>	100
Figura 34 <i>Bitácora 9</i>	101
Figura 35 <i>Bitácora 10</i>	102
Figura 36 <i>Bitácora 11</i>	103
Figura 37 <i>Bitácora 12</i>	104

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo A Bitácora Investicreativa..... 119



RESUMEN

A lo largo de la historia del cine, las representaciones de personajes femeninos y disidentes han sido contruidos con base en estereotipos de género y de manera general, por una percepción hegemónica y heteropatriarcal, por lo que a través del cine se han perpetuado dinámicas que violentan a estos sujetos dentro y fuera de la pantalla.

Por ello, desde el cine posible, el cine cuir y el cine feminista, se explora la posibilidad de miradas y narrativas que se adhieren al proyecto histórico de los vínculos activando la creación comunitaria y el cuidado de los cuerpos, a diferencia del cine dominante que se alinea a los objetivos del proyecto histórico de las cosas, caracterizado por el consumo, la producción en serie y la desvinculación, por lo que, el documental de creación se explora como una alternativa que acepta la creación multidisciplinaria y al mismo tiempo, reconoce la importancia de priorizar la ética y los afectos, antes que la estética.

A través del presente trabajo la autora cuestiona tanto las representaciones dominantes en el cine, como los procesos de producción y las dinámicas en el set que suelen ser patriarcales, desde la conformación de equipos para rodar la película, las relaciones que se generan en el set y el valor de los cuerpos frente y detrás de las cámaras, por lo que las mujeres y disidencias tienen un papel fundamental al crear bajo otras lógicas de producción y representación, activando así las voces y miradas que históricamente han sido silenciadas.

ABSTRACT

Throughout the history of cinema, the representation of female and dissident characters has been constructed based on gender stereotypes and, in general, on a hegemonic and heteropatriarchal perception. Therefore, cinema has perpetuated dynamics that violate these subjects both on and off screen.

For this reason, from the perspectives of alternative cinema, queer cinema, and feminist cinema, the possibility of perspectives and narratives that adhere to the historical project of relationships is explored, activating community creation and the care of bodies. This contrasts with dominant cinema, which aligns itself with the objectives of the historical project of things, characterized by consumption, mass production, and disengagement. Thus, creative documentary is explored as an alternative that embraces multidisciplinary creation and, at the same time, recognizes the importance of prioritizing ethics and emotions over aesthetics.

Through this work, the author questions both the dominant representations in cinema, as well as the production processes and the dynamics on set that are usually patriarchal, from the formation of teams to shoot the film, the relationships that are generated on set and the value of bodies in front of and behind the cameras, so that women and dissidents have a fundamental role in creating under other logics of production and representation, thus activating the voices and perspectives that have historically been silenced.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es el proceso de investicreación para la realización de un cortometraje documental con perspectiva de género y de diversidad, para obtener el grado de Maestra en Arte por la Universidad Autónoma de Aguascalientes; *Cine y Disidencias: proyecto investicreativo sobre el habitar cuerpos cuir en Huanusco, Zacatecas* es un proyecto documental que busca abordar de forma horizontal y afectiva la problemática que constantemente enfrentan las personas de la población LGBTIQ+ en entornos rurales, a través de la vida de Caro y Sami; dos personas disidentes que crecieron en Huanusco, Zacatecas; municipio a 139 km al sur de la capital del estado, donde la mayoría de las dinámicas de convivencia en la sociedad giran en torno a las actividades que se generan desde instituciones gubernamentales y/o religiosas, por lo que no hay una activación que nazca desde sus habitantes.

Para el recorrido que estamos por emprender, es importante comentar que a lo largo del documento se hace uso del lenguaje inclusivo, pues así como

para la teoría feminista, el desarrollo de un lenguaje que presente de manera adecuada y completa a las mujeres ha sido necesario para promover su visibilidad política. Evidentemente esto ha sido de gran importancia teniendo en cuenta la situación cultural subsistente, en la que la vida de las mujeres se representaba inadecuadamente o no se representaba en absoluto. (Butler, 2007, p. 46)

Por lo que, más allá de una gramática considerada correcta o incorrecta, se trata de una consciencia humana para visibilizar distintas identidades que no están representadas en nuestro lenguaje binario donde son escasos los conceptos para enunciar las identidades cuir, desde la disidencia se ha propuesto la *e* y la *x* para nombrarse y así, implementar “estrategias que buscan visibilizar sectores de la sociedad que de manera regular e histórica han sido vulnerados” (García, 2022). Construyendo así, un lenguaje donde las personas LGBTIQ+ se encuentren representadxs.

El lenguaje es el medio con el que una sociedad comunica quién es, por lo que el uso de nuevas palabras o la modificación de algunas de ellas, es necesario, pues se trata de herramientas para conseguir una comunicación efectiva, ya que si el lenguaje no comunica, entonces no está cumpliendo su función, es así, que mutar es una de sus características inherentes, dicho esto, se elige usar la x con la intención de evidenciar “una categorización más acorde con la visibilización de las diferencias y con la necesidad de expresar género como no binario” (Martínez, 2019, p. 191). Y “dado que los cambios se suceden en la sociedad antes que en el lenguaje” (Martínez, 2019, p.197). Resulta primordial que los trabajos académicos sean también una evidencia de la necesidad de su sociedad, de comunicar bajo la consciencia de la visibilización.

Así como en el lenguaje, en la historia del cine, los personajes han estado regidos por el sistema binario, esto se puede ver en el desarrollo de personajes disidentes, quienes han sido espacio para perpetuar estereotipos, se les ha representado como la persona que no paga la renta como en *La casa del ogro* (1938, Dir. Fernando de Fuentes) o personas que deben esconderse para que sean aceptadxs, como en *Secreto en la montaña* (2006, Dir. Ang Lee) o *Doña Herlinda y su hijo* (1985, Dir. Jaime Humberto Hermosillo) o como la vestida del pueblo que trabaja en la cantina y tiene un final trágico, como lo vimos en *El lugar sin límites* (1978, Dir. Arturo Ripstein), cediéndoles así atributos específicos que mantienen vigente la idea de que toda aquella persona que se identifica como trans o cuir, es o puede ser acreedora de violencia en sus diferentes formas; desde relegar el personaje a lo privado, hasta pensar que merece un final trágico, manteniendo así una relación de poder entre la persona cisgénero quien mantiene más privilegios y características aceptadas que no vemos en lxs personajes disidentes. Mostrar personajes sin una profundidad en la historia, solo personajes secundarios, objeto de burla, violentados e incluso asesinados, personajes vistos y creados desde la heteronorma, en donde los créditos finales abundan de hombres cisgénero, es una práctica muy común del cine dominante (el cine de Hollywood) donde el entretenimiento y el capital, es el fin.

El objetivo del documental es reiterar la presencia de personas disidentes en Huanusco, Zacatecas y mostrar cómo resistir y acompañarse de amigxs y familia es primordial en su día a día y de esta manera sumarnos a la labor de otros proyectos cinematográficos, de presentar personas que no obedecen a las expectativas heteropatriarcales, entendiendo que dentro de la población LGBTIQ+ a cada persona le atraviesan diferentes historias y culturas, mismas que generan subjetividades distintas, es decir, aunque en el concepto *cuir* se incluya a todas las personas que no se identifican con el sexo/género que se les impuso al nacer, se debe entender que en dicha población hay un sin número de experiencias y senti-pensares distintos y válidos. Por lo anterior, es importante insertar el documental como herramienta de difusión, consciencia y visibilización en la sociedad actual.

Como mujer heterosexual/cisgénero¹, en un proceso de consciencia en el feminismo antirracista, descolonial y transincluyente, piel morena, habitante de una sociedad machista², hay una necesidad de hablar sobre diversidad sexual y de género, así como de estereotipos de género, que si bien no soy una persona cuir, el movimiento no me es ajeno, pues los estereotipos que trae consigo el patriarcado me atraviesan a la vez que se imprime en las nuevas generaciones, así pues, considero fundamental mantener la conversación de dichos temas tanto en mi entorno más cercano: Huanusco, el pueblo en el que nací y viví hasta mis 18 años de edad, como en la ciudad de Aguascalientes, lugar donde actualmente radico.

El presente proceso de investicreación tiene como objetivo la elaboración de un cortometraje documental caracterizado por ser una producción audiovisual que se alimenta de diferentes áreas, un documental de creación que busca abordar el día a día de dos personas disidentes en el municipio arriba mencionado, todo esto reconociendo que una práctica cinematográfica afectiva y horizontal es posible. Entendiendo que los afectos son vínculos que nos sitúan en el lugar de la otra persona, tales como, la empatía, el cariño y el respeto, se trata de sentimientos y acciones que “blindan los lazos de reciprocidad y el arraigo comunal” (Segato, 2016, p. 30). En cuanto al concepto *horizontal*, es esencial

¹ Que se identifica con el sexo/género que se le asignó al nacer.

² Forma de discriminación sexista caracterizada por la prevalencia del varón (RAE).

entender que no hay horizontalidad sin afectos, pues, ante una sociedad regida por dinámicas verticales de poder, el ver y tratar a lxs demás mediante relaciones de iguales, se vuelve una política, pues declara la inconformidad de relaciones de poder, características de la sociedad actual.



1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El cine ha sido utilizado como herramienta con la cual se cuestiona al mundo, siendo en la mayoría de esas ocasiones desde el género documental y es que, como lo han dicho Solanas & Guetino “Todo cine al ser vehículos de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social es en primer término un hecho ideológico, y de consecuencia también un hecho político” (1973, p. 25). Así pues, el documental, como se ha calificado antes, al igual que muchos razonamientos de la realidad, es responsable de presentar y expresar la experiencia personal y colectiva y por ello, es también un espacio donde se disputa el sentido de los cuerpos y las identidades. En este contexto, las violencias contra las personas LGBTIQ+, no solo ocurren en la vida social, sino que también se reproducen y legitiman en las pantallas.

En 1992 el cuerpo de la conocida activista por los derechos de las personas LGBTIQ+; Marsha P. Johnson, mujer transgénero, fue encontrado sin vida en el río Hudson en Estados Unidos de América (EUA). En México, en el estado de Aguascalientes, en 2023 justo en el proceso de investigación de este proyecto de investigación, se dio a conocer que, le magistrade³ Ociel Baena y su pareja Dorian Daniel Nieves, habían sido encontradxs sin vida en su domicilio y en menos de 24 horas, el Fiscal del estado declaró que se trató de un “crimen pasional”, declarando que no se encontraron en la vivienda indicios de puertas forzadas o de que una tercera persona hubiera estado en el lugar, pero la sociedad mexicana no estuvo de acuerdo con dicho dictamen, a lo que colectivos locales y nacionales emitieron un comunicado donde expresaban su disconformidad con los protocolos para llevar a cabo el caso y, además, solicitaban que se investigara con perspectiva de género y diversidad y pedían “que reconozca el impacto simbólico del asesinato de Ociel y el mensaje de terror generalizado que ha afectado a todas las personas que se identifican como parte de la comunidad, así como a nuestras familias”⁴. Meses antes de este hecho, el 15 de julio del 2023 el joven académico y activista LGBTIQ+ de la Universidad Autónoma de Guerrero (UAGro), Ulises Nava, fue asesinado a balazos en las afueras del Museo Descubre de la ciudad de Aguascalientes, tras haber participado en el Congreso Nacional de Litigio Estratégico para Cuotas Arcoíris y de igual forma, los colectivos siguen exigiendo la resolución del caso. Un par de años

³ Se utiliza el lenguaje inclusivo con el motivo de nombrar y respetar la identidad no binaria de las personas mencionadas.

⁴ Fragmento del comunicado que compartieron distintos colectivos en México a través de sus redes sociales.

después, a inicios del 2025, en Colombia, Sara Millerey, mujer trans, fue encontrada con las piernas y brazos rotos en un riachuelo de aguas turbulentas a las orillas de Medellín, muriendo horas después a causa de las agresiones que recibió.

Tanto Marsha P. Johnson, Ulises Nava y Ociel Baena eran personas públicas y activistas que luchaban por abrir espacios y conseguir que personas disidentes tuvieran los mismos derechos que cualquier otra persona, además de que estaban preocupadxs en que los espacios públicos, académicos e incluso, privados, fueran también ocupados por identidades disidentes. Ociel Baena, por su parte había logrado que el Estado respetara su identidad consiguiendo que su INE, pasaporte y título de maestría le reconociera con el pronombre “elle”, creando así, un precedente para las personas no binarias y cuir, no sólo de México, sino de toda Latinoamérica, además de que fue la primera persona no binaria en ocupar el cargo de Magistrade del tribunal electoral del estado de Aguascalientes.

En los últimos años, México ha sido el segundo lugar en número de crímenes de odio con actos violentos hacia las personas LGBTIQ+, sólo después de Brasil⁵, y también es el segundo país con más asesinatos a personas trans en el mundo⁶. Sólo de 2021 a 2022, los asesinatos de odio a personas de la comunidad LGBTIQ+ aumentaron 11.57%, siendo mujeres trans la mayoría de las víctimas. Según el Centro de Apoyo a las Identidades Trans (CAIT) del 2007 al 2022, se registraron 509 asesinatos a personas trans y ante estas cifras es importante recalcar que los números son formalismos, que cada unx de ellxs son personas, pues sus muertes además de que conmocionaron por la brutalidad con que fueron perpetradas, lo hicieron también por su carácter simbólico, afectando directamente a comunidades enteras que vieron en ellas un mensaje de advertencia, un recordatorio del riesgo constante que enfrentan quienes encarnan identidades no normativas. La violencia hacia los cuerpos cuir es estructural, sí, pero también profundamente personal y emocional, por eso la muerte de Marsha scandalizó a sus amigas, por eso la muerte de Ociel y la de Sara hicieron eco a lo largo de Latinoamérica, porque tenemos características que se cruzan, porque representamos lo femenino, lo débil, lo dominado, porque

⁵ Según el Centro de Apoyo a las Identidades Trans (CAIT).

⁶ Según el Centro de Apoyo a las identidades Trans, 2023

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

vivimos bajo un mandato que nos obliga a encajar y cada vez comprobamos que no hacerlo, puede traer consecuencias mortales.

Con base en lo expuesto anteriormente, surgen las siguientes preguntas: ¿Quién tiene el control de nuestros cuerpos? ¿Qué de nuestras sociedades se ve reflejado en el cine y qué no? ¿Cómo han sido representados los cuerpos cuir en el cine? ¿Cuál sería entonces una forma otra? Una episteme otra para subvertir todas aquellas violencias ejercidas desde el cine y que también encontramos en nuestras sociedades.

Esta investicreación se posiciona ante la persistencia de representaciones violentas de las corporalidades cuir en el cine mexicano, así como las consecuencias simbólicas y materiales que dicha representación tiene en la vida social, en este entramado, el cine no es un mero reflejo de la realidad, sino un agente capaz de reproducir o subvertir estas violencias. Cuando las representaciones cinematográficas insisten en mostrar a las disidencias desde la marginalidad, la tragedia o la caricatura, refuerzan la idea de que estos cuerpos son “lo otro”, lo desechable, lo que no merece ser entendido en su humanidad completa, esta estetización del dolor contribuye a normalizar la violencia y limita la posibilidad de imaginar identidades cuir que sean plenas, autónomas y complejas. Por ello, la relación entre representación y violencia es directa, la forma en que se nos imagina es también la forma en que se nos trata.

Ante dicha situación y ante la centralización de la producción cinematográfica en México, desde el cine posible, los territorios descentralizados proponen vías de oportunidad para crear fuera del cine regido por intereses de una industria. Si bien, es cierto que las voces desde las comunidades se encuentran lejos, literal y simbólicamente, de los espacios de legitimación cinematográfica, para el cine posible esta situación más que una barrera, ha sido una oportunidad tanto de narrativa, como en los modos de producción.

En este sentido, ¿Qué hacer desde nuestros territorios descentralizados para fomentar más respeto y empatía hacia los cuerpos no hegemónicos?, ¿De dónde viene nuestro ejercicio?, e incluso, ¿Qué estructuras perpetúan?

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Las consecuencias de esta falta de representación localizada son profundas. Por un lado, la población LGBTIQ+ no encuentra en las pantallas referentes significativos que hablen desde sus cuerpos y territorios, desde su experiencia situada. Por otro, la sociedad mayoritaria continúa reproduciendo imaginarios estereotipados sobre la diversidad, lo que alimenta la discriminación, el miedo y la violencia. Atender esta problemática es relevante porque afecta directamente a los cuerpos cuir, a sus familias, a las juventudes disidentes que están construyendo su identidad y a las audiencias que desconocen la pluralidad de las experiencias de género.

El proyecto no busca generar una narrativa universal de las identidades no normativas, sino producir una obra que dialogue con la realidad de los cuerpos no hegemónicos desde un territorio situado, aportando desde lo local una propuesta estética y política que eche sus raíces lejos de las representaciones violentas y dominantes, para así, imaginar otras formas de existencia.

1.1 Antecedentes

Abordar la diversidad sexual y de género en el segundo país más violento para las personas disidentes a nivel mundial, no solo es de suma importancia, sino que debe ser prioritario en la agenda pública, pues no se trata de cifras anuales, se trata de priorizar la vida. Por lo que, la realización de una obra documental sobre disidencias sexuales y de género en México contribuye a la construcción de una sociedad más respetuosa y empática donde se reconoce a lxs otrxs con dignidad y no solo como sujeto de violencia. Al presentar las experiencias y vivencias de personas de la comunidad LGBTIQ+, se busca normalizar en pantalla y en la vida diaria, lxs cuerpxs e identidades de personas cuir, para así, abrir diálogos en donde se cuestionen los estereotipos a fin de una mayor aceptación de la disidencia.

Bill Nichols declaró sobre el documental que “ha de esforzarse en convencer o predisponer a la audiencia de una forma concreta sobre algún aspecto del mundo y ha de hacerlo a través de una representación creíble, convincente y atractiva” (1997, p.164). Pero, conceptos como *convencer*, *predisponer a la audiencia*, *creíble* y *atractiva*, son situaciones que no interesa conseguir cuando de una representación digna y respetuosa se trata, pues los conceptos de Nichols hablan de un documental que antepone el producto audiovisual final a las subjetividades que lo hacen posible.

En este sentido, el documental de creación, consigue ser una fuerte herramienta para cuestionar aquellos conceptos, ya que, a través de distintas disciplinas, como el performance, la filosofía, la poesía, la danza y la antropología, se propone representar y cuestionar al mundo – con ello al cine – desde otras raíces que se alimentan de distintas visiones.

Aunque el arte y el cine, han sido fundamentales para representar las diferentes subjetividades impuestas, tal como comenta Teresa de Lauretis, al decir

El cine es una tecnología del género, es decir, un medio desde el cuál se establece, por un lado, el comportamiento que se espera de un hombre y una mujer, y por el otro lado, un modelo hegemónico de pareja cuyos miembros cubren roles específicos para el hombre y para la mujer. (Lauretis, 2000)

Resulta importante releer este acontecimiento y usarlo a favor de nuestro entorno, es decir, si el primer cine, ha ayudado a perpetuar dinámicas patriarcales en la sociedad, es importante destacar que el uso de la misma herramienta es fundamental para ahora, abonar a la presentación de mensajes más cercanos a lo que realmente somos, mostrando personas diversas que muestren la multiplicidad de identidades y las profundidades de sus subjetividades, sin dejarnos llevar por estrategias de realización dictadas desde un territorio distante.

A continuación, se presentan obras audiovisuales cuyos personajes resisten fuera del binarismo de género (Tabla 1), aunque existen muchos trabajos muy valiosos que abordan la temática, a continuación, se presenta una selección que luego del visionado de muchas películas relacionadas con el tema, se eligen al ser historias narradas desde los afectos, historias cercanas que consiguen que el espectador viaje al lugar mostrando la vida de lxs personajes.

Tabla 1
Casos Gemelos

<i>Quebranto</i> Dirección de Roberto Fiesco
Sinopsis: Evoca la memoria y el testimonio de dos personajes: Fernando García, conocido como Pinolito, durante su desempeño como actor infantil en la década de los años setenta; y doña Lilia Ortega, su madre, también actriz. Fernando se asumió como mujer transexual hace algunos años y ahora se hace llamar Coral Bonelli. Ambos viven en Garibaldi añorando su pasado fílmico, mientras Coral asume con valor su identidad genérica. Siguen actuando ⁷ .
Tipo de documental: Reflexivo
Entorno: Urbano
Año: 2013
Observaciones: Destacar la escena final en la que Coral interpreta a Lucha Villa (elemento que se encuentra en varios trabajos documentales sobre personas trans) apropiándose de su identidad y su gran capacidad artística.
Análisis Crítico:

⁷ Sinopsis que acompaña el documental en la plataforma de Filminlatino

Quebranto reconstruye la memoria de Coral Bonelli, antes conocido como *Pinolito*. Desde un dispositivo documental, la película propone un acercamiento afectivo y melancólico hacia aquella realidad que ya no le acompaña a la protagonista. Fiesco utiliza primeros planos prolongados y una iluminación teatral que enfatiza la fragilidad y la exposición del rostro de Coral, recursos que dignifican el cuerpo e identidad de la protagonista.

El filme reafirma la importancia de las redes de apoyo en un país en donde las disidencias enfrentan violencias constantemente. Es importante resaltar que *Quebranto* otorga a Coral y a su madre una agencia, al tiempo que el cuerpo cuir se sostiene en el duelo por lo que ya no es (la promesa artística del niño actor).

Kenya
Dirección de Gisela Delgadillo

Sinopsis:

Esta ópera prima registra la lucha de Kenya para procurar justicia, visibilización y formas de apoyo a la comunidad trans de la Ciudad de México. Aunque el documental tiene en su centro la denuncia, también da cuenta de las formas de convivencia de esta comunidad⁸.

Tipo de documental: Observación

Entorno: Urbano

Año: 2023

Observaciones: Prioriza el mostrar a Kenya tal como es, un día exigiendo los derechos de su comunidad y el otro, en la calle bebiendo y fumando, no busca romantizar la vida de la activista, sino ser coherente con su personalidad y su registro.

Análisis Crítico:

El documental *Kenya* construye un retrato íntimo de su protagonista desde una cámara que se acerca con cuidado, sin invadir, permitiendo que la fuerza política del cuerpo de Kenya aparezca por sí misma. Delgadillo opta por una observación prolongada que acompaña más que dirigir, lo cual rompe con la tradición de representar a las mujeres trans a partir del morbo

⁸ Abstracción de sinopsis de Filminlatino.

o la tragedia. La película permite situarnos en la lucha de Kenya y la constante violencia social e institucional de la activista. El relato se sostiene entre la vida cotidiana y la amenaza estructural que atraviesa a las identidades trans en México.

La puesta en escena apuesta por los planos medios y las conversaciones casuales son herramientas que permiten que Kenya hable desde sí, sin intermediarios. Enmarcando el relato en el discurso de denuncia que permite la construcción completa del personaje. Delgadillo logra momentos donde Kenya aparece más humanizada; riendo, caminando, trabajando y es ahí donde la película abre posibilidades políticas más amplias, pues no idealiza, ni revictimiza a la protagonista. *Kenya* es un aporte valioso al cine documental mexicano porque reconoce la urgencia de visibilizar estas historias, donde más allá de la herida, la valentía y la resistencia, son posibles.

Cosas que no hacemos
Dirección de Bruno Santamaría

Sinopsis:

Arturo es un adolescente que baila, corre y juega con el espíritu libre de un niño chiquitito, como con los que hace vagancias en su pequeño pueblo de la costa del Pacífico. Cuando una situación violenta irrumpe la aparente idílica atmósfera, en el marco de unos tintes de un machismo corrosivo, Arturo se llena de valor para salir del armario con sus padres, pidiéndoles permiso para vestirse de mujer.

Tipo de documental: Observación

Entorno: Rural

Año: 2020

Observaciones: El documental destaca de forma muy sensible las características de los pueblos como Huanusco, la tierra, el agua, las medias luces en algunas calles, las diferentes actividades que se desarrollan en las canchas, los caballos o el ganado. Estructura narrativa afectiva.

Análisis Crítico:

Cosas que no hacemos propone una mirada sensible hacia la vida cotidiana de un pueblo costero, y es en esa aparente cotidianidad donde Santamaría despliega la relación entre identidad y deseo que acompaña a las identidades no normativas. La cámara observa con planos largos, silencios y una luz natural que envuelve a Arturo, este gesto de calma es valioso, pues evita caer en la demanda de “explicar” la identidad cuir del joven y al mismo tiempo que se mueve entre la ternura y la violencia estructural que atraviesa los espacios rurales en México.

La comunidad aparece como un territorio vivo y afectivo, pero también como un límite que condiciona lo que podemos decir y desear. *Cosas que no hacemos* es un retrato honesto que se construye a través del día a día del personaje. El documental abre un espacio significativo para pensar las infancias y adolescencias cuir en los pueblos.

Flores de la noche
Dirección de Eduardo Esquivel y Omar Robles

Sinopsis:

En un pequeño pueblo a orillas del lago más grande de México viven "Las flores de la noche" (Uriel Ramos, Violeta Nicole Seballos Sandoval, Alexa Moreno y Dulce Gardenia), la disidencia sexual de la comunidad. Uriel se une a una agrupación religiosa y decide abandonar su identidad femenina.

Tipo de documental: Observación

Entorno: Rural

Año: 2020

Observaciones: Es en gran parte lo que me gustaría lograr en *Crisálidas*. Destacar los aspectos naturales del entorno y a la par contar la vida de Caro y Sami, sin necesidad de que la línea narrativa esté marcada por un clímax o un drama.

Análisis Crítico:

Las flores de la noche permite que el entorno y las protagonistas respiren a su propio ritmo, sin imponer una ruta dramática que ordene sus vidas según la lógica del conflicto. Robles y Esquivel construyen una mirada que se detiene ante el agua, el viento, la luz del lago. El lago se convierte en un personaje central que acompaña a las protagonistas, generando una relación afectiva entre paisaje y personajes, lo cual evita representar a las identidades cuir desde la carencia o el dolor, permitiendo que las protagonistas aparezcan desde su deseo, su tiempo cotidiano, sus bromas y su manera de habitar Mezcala. En estas cualidades, la película construye una forma de narración que no se centra en la tragedia o el dolor, sino en la existencia situada.

La apuesta formal del documental al renunciar a un arco narrativo tradicional es política, la película se opone a las estructuras que exigen un clímax para legitimar las historias cuir, en cambio, Robles y Esquivel permiten que la vida tenga su rumbo y se convierta en memoria.

1.2 Diagnóstico

El cine con perspectiva de género y diversidad creado desde los afectos es capaz de detonar diálogos en torno a la situación actual que enfrentan las personas disidentes, pues con la creación de este documental, reconocemos la importancia de la creación cinematográfica desde nuestro territorio y en colaboración, creando historias más empáticas y positivas.

Se espera que el documental nos saque de la zona de confort del cine de entretenimiento de las miradas dominantes que nos propone contenidos vacíos y que más allá de que las violencias se vuelvan las protagonistas de la historia, los momentos del día a día sean la prioridad a mostrar.

1.3 Justificación

El interés por desarrollar dicho proyecto nace de la necesidad de mover la práctica del cine desde Huanusco, pueblo natal de la autora, y sobre todo de crear comunidad con las, los y lxs cineastas de la región, demostrándonos que juntxs el cine posible puede encarnar nuestras historias.

En repetidas ocasiones escuché que le decían a mi pueblo “el pueblo fantasma” por lo que pensar el documental como un grito que evidencia presencia, que somos pocos, sí, pero también auténticos, que habitamos un cuerpo y no solo un alma que deambula, que aunque nuestras calles no se vean repletas de personas, los pobladores de Huanusco seguimos aquí con toda la intención de quedarnos, y no, no somos fantasmas, somos personas reales capaces de reconocer y articular nuestras propias historias.

Ser esposa, tía, hermana y amiga me ha motivado a tocar temas que son señalados por diferentes entornos y niveles socioeconómicos, posiciones desde donde habla el paradigma, el odio y no la información, cuestionarme ¿Qué puedo hacer yo desde mi práctica para acompañar

los procesos de la persona que caminan a mi lado? Aunque los resultados no sean para una, sino que, como lo dijo Lemebel en alguna ocasión,

“[...] Y no es por mí
Yo estoy viejo
Y su utopía es para las generaciones futuras
Hay tantos niños que van a nacer
Con una alita rota
Y yo quiero que vuelen compañero
Que su revolución
Les dé un pedazo de cielo rojo
Para que puedan volar.”⁹

Es verdad que soy una persona soñadora, que cree en los afectos que habitan en cada una de las personas, que gracias a mi madre a menudo intento verme en el prójimo, creer que podemos ser el soporte de la otra y la otra, el soporte de nosotras, es parte de hacer estas uniones, Huanusco está repleto de historias por contar, historias que día a día se enfrentan a diferentes luchas, personas dignas a las que nos atraviesan diferentes situaciones, por el momento y en este caso, el proyecto incide en uno de los problemas más latentes en nuestro país; la violencia hacia la población LGBTIQ+, que, al estar en constante crecimiento, se convierte en una situación que nos obliga al diálogo.

Considero primordial estudiar los alcances al proyectar el cortometraje en diferentes entornos rurales circundantes a Huanusco, por medio de herramientas como el compartir de experiencias de cada persona después del visionado del documental, así pues, compartir se vuelve fundamental, pues el diálogo es una forma de crearnos desde lo cercano, desde los vínculos y desde el acompañamiento entre iguales, detonando según Rita Segato “[...] la compasión, la empatía, el arraigo local y comunitario, y todas las devociones a formas de lo sagrado capaces de sustentar vínculos colectivos sólidos” (2016, p.99). Para de esta manera, echar raíces en terrenos que no obedezcan a un sistema que nos oprime, sino que nos acompaña.

⁹ Pedro Lemebel, Manifiesto (hablo por mi diferencia), 1986 rescatado de
[<http://colectivozerkalo.blogspot.com/2016/04/manifiesto-hablo-por-mi-diferencia-1986.html>]

1.4 Grupo afectado por la problemática

Dado que el presente trabajo práctico opera en una doble vía, el grupo afectado incluye, por un lado, a las personas que se identifican fuera del código binario de sexo-género (personas cuir y LGBTIQ+) cuyas identidades, corporalidades, subjetividades y experiencias siguen siendo negadas, omitidas y/o violentadas en los regímenes de representación dominantes, y, por otro lado, a las, los y lxs cineastas, profesionales o no, que ejercen el cine desde sus pueblos y que enfrentan desigualdades estructurales derivadas de la centralización cultural y de los modelos hegemónicos de producción.

Ambos grupos comparten una misma disputa: el derecho a la imagen, a la palabra y a la presencia digna dentro de un campo cinematográfico que históricamente ha reforzado jerarquías de género, clase, raza y territorio. Por ello, la problemática no sólo afecta a quienes son o no representadxs, sino también a quienes buscan construir otras formas de mirar y narrar desde los márgenes geográficos, una afectación que se expresa tanto en lo simbólico, como en las limitaciones materiales para producir imágenes.

2. OBJETIVOS DE LA INTERVENCIÓN

2.1 Objetivo general:

Realizar un cortometraje documental con perspectiva de género y de diversidad a través de una narrativa afectiva, comunitaria y horizontal.

2.2 Objetivos específicos

- 2.2.1 Explorar las situaciones que atraviesan a las personas cuir de Huanusco
- 2.2.2 Crear un equipo creativo dispuesto a trabajar de manera comunitaria y afectiva a lo largo de la producción cinematográfica.
- 2.2.3 Generar diálogos en torno a la importancia de las redes que sostienen a las personas disidentes.

2.3 PREGUNTAS DE LA INTERVENCIÓN

2.3.1 Pregunta general:

¿Cómo propiciar a través del documental afectivo y horizontal de las personas con cuerpos cuir en Huanusco, Zacatecas, México?

2.3.2 Preguntas particulares:

¿Cuáles son las situaciones que atraviesan a las personas que habitan un cuerpo cuir en Huanusco, Zacatecas, México?

¿Cómo reconfiguran las violencias/heridas las personas que habitan cuerpos cuir en Huanusco, Zacatecas, México?

¿Cuál es el impacto del documental como herramienta artística para generar diálogos en un entorno como Huanusco, Zacatecas, México?

3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

3.1 Marco teórico

3.1.1 Sexo y Género

El tema de las disidencias sexogenéricas ha sido explorado y abordado desde hace ya muchas generaciones atrás por filósofas y activistas, una de las más importantes ha sido Simone de Beauvoir quien en 1949 argumentó en su libro *El segundo sexo* que “no se nace mujer: llega una a serlo” (p. 15). La autora argumenta que el género es una construcción social y cultural, que una no nace mujer u hombre, sino que se construye y reconoce a lo largo de nuestra vida, la autora defiende la idea de que tanto hombres como mujeres tienen la capacidad de trascender el determinismo biológico y de definirse a sí mismos más allá de las normas de género preestablecidas.

Beauvoir también planteó el concepto de *mujer en sí* y *mujer para sí*, que se refiere a la diferencia entre cómo una mujer es vista por los demás y cómo se ve a sí misma. Abonando así, a la percepción de que el género es una idea impuesta por un sistema y no con lo que una nace.

Por otra parte, Judith Butler aborda un aspecto importante para este proyecto en específico,

Cuando la condición construida del género teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y *mujer* y *femenino* tanto uno de hombre como uno de mujer. (2007, p. 55)

De esta forma, el género se construye de manera personal y no social, se trata entonces de un género consciente que nos constituye como subjetividades, reconociendo que la identidad no solo depende del género, sino también de la etnia, clase, raza y más ejes de relaciones de poder (Buttler, 2007, p. 49). La autora exploró también el concepto de género performativo, argumentando “El hecho de que el género con cuerpo sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad” (2007, p. 266). A lo que, si nuestra forma de identificarnos y relacionarnos con el mundo que nos rodea, puede mutar con el tiempo, por qué socialmente se nos exige identidades fijas, así pues, el género no es una característica esencial, sino que es un conjunto de actos y comportamientos que realizamos en muchas ocasiones de manera impuesta, obedeciendo cómo debe ser una mujer y/o cómo debe ser un hombre, pero ¿no es esto contradictorio?

Así pues, tanto para Butler, como para Beauvoir, el género es una construcción social y no algo dado de antemano, lo que permite comprender mejor las distintas identidades, ya que desafía la noción de que solo existen dos formas de ser y expresarse; hombre o mujer, y proponen incluso que el género puede ser fluido y multifacético.

Usamos el término de *disidencias sexuales y de género* para referirnos a las identidades y orientaciones sexuales y de género que “salen” de las normas y expectativas sociales establecidas. Estas disidencias incluyen a personas lesbianas, gays, bisexuales, transgéneros,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

intersexuales y queer (LGBTIQ+). En lugar de encajar en los roles y expresiones tradicionales de género y orientación sexual, desafían y cuestionan la hegemonía cultural, expresando su propia forma de reconocerse e identificarse.

Estas disidencias sexuales y de género representan una valiosa manifestación de la diversidad humana y constantemente luchan por la igualdad y el respeto de los derechos de todxs, sin importar su orientación o identidad sexual, más allá del sistema heterosexual que es opresivo y excluye a las personas que no se ajustan a su norma, tal como Stephen Whittle, declaró hace unos años,

Nosotros y nosotras simplemente no estamos en un mundo que meramente permite dos sexos, solo autoriza dos formas de rol, identidad, o expresión de género. Cayendo siempre fuera de la norma, nuestras vidas se vuelven menos, nuestra humanidad se cuestiona y nuestra opresión se legitima. (Citado en Cabral, 2008)

Así, la heterosexualidad se impone como una norma limitando la libertad de las personas de género diverso, pues se trata de un sistema coercitivo que busca mantener el poder y el control del patriarcado, por lo que las disidencias sexuales y de género representan una forma de resistencia y desafío a las normas sociales y culturales. Y aunque parezca absurdo comentarlo, aún resulta importante señalar que las disidencias no son “patologías” ni “desviaciones”, sino expresiones verdaderas y válidas de la diversidad humana.

3.1.2 LGBTIQ+

El término LGBTIQ+ es un acrónimo que se utiliza para referirse a la población de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales y *queer*. El símbolo "+" al final del acrónimo indica la diversidad y multiplicidad de identidades de género y sexuales que existen, reconociendo que el espectro es amplio, se trata pues de un término *paraguas* debido a que al mencionarse, abarca y trae consigo muchas otras identidades.

Al nombrar a diferentes orientaciones sexuales e identidades de género, se reconoce la existencia de una variedad de formas de amar y de ser, y se promueve el respeto hacia ellxs.

Además, el término proporciona una plataforma desde la cual se pueden abordar las desigualdades y los problemas específicos que enfrenta cada grupo de la población LGBTIQ+.

Es importante reconocer que el gran aporte del término radica en la lucha por los derechos y el reconocimiento de todas las personas que no se “ajustan” a las normas tradicionales de género y sexualidad, personas que históricamente han sido estigmatizadas con un sin número de calificativos que violentan su integridad, han sido vistas como anormales, enfermas y locas, de tal manera que el término ha sido esencial para conseguir nombrarse a unísono y visibilizar su existencia desde la dignidad y desde el orgullo de ser quienes son.

3.1.3 Disidencias

El concepto disidencias sexogenéricas abarca justamente el identificarse fuera del sistema de sexo (mujer-hombre) y de género (femenino - masculino), habitar la disidencia es reconocer(se) entre un espectro amplio de identidades que no se limitan al binarismo. Podemos decir que en dicho concepto habitan las identidades que el acrónimo LGBTIQ+ abarca y que definirles sería caer en la práctica hegemónica de limitar, por lo que más que una definición, se trata de entender que muchas más identidades existen y resisten día a día ante la creencia del absoluto hombre-mujer.

Usaremos disidencia desde la acepción de disidir, no de disentir. Disentir es una acepción relativa a no ajustarse al sentir o parecer de alguien, mientras disidir según la Real Academia de la Lengua es separarse de la común doctrina, creencia o conducta. Esto implica que no se trata de un simple desacuerdo sino de la intención de tomar distancia de lo establecido para buscar construir relaciones diversas. Se ha preferido utilizar el término disidencia sexual sobre el de homosexualidad para dar cuenta de un espectro más amplio de preferencias o conductas sexuales respecto a la heterosexualidad normativa. De la misma forma, nos parece que es una forma de no invisibilizar a la homosexualidad femenina o lesbianismo, ya que la palabra homosexual en muchas ocasiones hace referencia únicamente a la homosexualidad masculina. (Ortuño, 2016, p. 181)

Así pues, se le conoce como disidencias sexogenéricas o solo disidencias a todas aquellas personas que disiden de la heteronorma, que buscan construir realidades y relaciones, alejadas de las dinámicas de poder establecidas.

3.1.4 Cuir

El concepto cuir tiene su origen en el vocablo inglés *Queer*, que fue utilizado desde el siglo XIX, como insulto hacia las personas que se identificaban fuera de la heteronorma, una forma de decirles “raros”, “enfermos” o “anormales”, fue en los movimientos y marchas en Estados Unidos de América (EUA) que la misma población LGBTIQ+ se reapropió del concepto y lo comenzó a adoptar como reafirmación y orgullo de su “diferencia”. El término ha ido mutando a lo largo de los años y ha sido una muestra de resistencia de identidades que desafían las normas impuestas por la sociedad y las categorías convencionales de sexo-género.

En sus primeros registros escritos en lengua escocesa, que datan de 1500, *queer* hace referencia a lo extraño, peculiar y excéntrico. Aunque, diversos desplazamientos semánticos y temporales harán que el término signifique también lo chocante, lo ridículo, lo tramposo (1790), así como estropear, arruinar (1812). Lo queer está marcado por una sospecha de perversión moral. (Valencia, 2025, p. 4)

Decidir el uso del concepto Cuir y no *Queer* es reconocernos desde la diferencia no solo de género, sino también histórica y geográfica, la propuesta de Cuir tiene una dimensión decolonial por ello la adaptación del término anglosajón, pues como lo establece Mieke Bal,

[...] los conceptos no están fijos, sino que viajan entre disciplinas, entre estudios/as individuales, entre periodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas [...] Entre los periodos históricos, el significado y el uso de los conceptos cambia radicalmente. [...] la historia de los conceptos y sus sucesivos circuitos puede convertirse en un peso inerte si se le apoya de forma no crítica en el nombre de la tradición. Pero también puede ser una fuerza extremadamente potente que activa los conceptos interactivos en lugar de constreñirlos. (2009, pp. 5-6) (Citado en Valencia, 2025, pp.11-12)

Históticamente se nos ha limitado a moldear nuestro lenguaje, a definirnos por nosotrxs mismxs a apropiarnos de la fonética y la gamática, de las formas que nos definen y en ese sentido, si los conceptos con los que se nos define están en otro idioma ¿Acaso no es

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

necesario apropiarnoslo?, reconfigurarlo a fin de que tenga mayor significado para su
significante.

El uso de Cuir es posicionarnos cultural y políticamente desde nuestros propios
lenguajes, sonidos y posibilidades, remarcando que estamos conscientes de la
interseccionalidad de una persona *Queer* del norte global y de una en Latinoamérica,

El desplazamiento cuir nos habla también de un contenido geopolítico y una crítica radical
no sólo desde las periferias sexuales sino también desde las periferias económicas, raciales,
del género, de la diversidad corporal y funcional, que ya no resultan premisas desplazadas
sino enclaves fundamentales en la conformación de políticas de resistencia interseccional.
(Valencia, 2025, p. 14)

Hablar de cuerpos cuir, es hablar de aquellas identidades que fluyen, se transforma sin
encasillarse en una expresión de género impuesta, explora su feminidad, masculinidad, su
fluidez de ser, pero, sobre todo, de aquella que reconoce que su cuerpo-territorio son geografías
colonizadas y por ello, se apropia más profundamente de su identidad, por lo que para el
presente proyecto es fundamental evidenciar con dicho concepto, cuáles son los cuerpos que
hablamos y dónde estamos situados.

3.1.5 Identidades Trans

El término *trans* originalmente se debía a que las personas atravesaban un proceso para
cambiar de un sexo a otro, este proceso suele ser identificado como “transición”, mismo que la
persona trans puede decidir realizar o no, desde cambiar su nombre y su expresión de género,
hasta realizar cambios físicos mediante el suministro de hormonas o intervenciones quirúrgicas,
actualmente, “hablamos de personas trans, de manera amplia para incluir a personas cuya
identidad no coincide con el sexo/género asignado al momento de nacer” (Andre, 2022). Las
personas que se identifican como trans son aquellas que suelen no sentirse “en sintonía” con el
género que se les asigna al momento de su nacimiento, y

Aunque los sexos parezcan ser claramente binarios en su morfología y constitución (lo que
tendrá que ponerse en duda), no hay ningún motivo para creer que también los géneros

seguirán siendo solo dos. La hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él. Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto como un cuerpo de mujer, como uno de hombre, y *mujer* y *femenino* tanto uno de hombre, como uno de mujer. (Butler, 2007, p. 54)

De tal modo que el término *trans* ha sido también adoptado como un término paraguas en el que muchas expresiones de género se identifican y que no necesariamente han atravesado por una transición física, sino que disiden del género impuesto al nacer, en ese sentido, Trans, es también un término que engloba distintas identidades como, género fluido, no binario y más.

De manera muy acertada, Gloria Anzaldúa especifica que “Nada sucede en el mundo *real* a menos que antes suceda en las imágenes dentro de nuestra mente” (Anzaldúa, 2015, p. 146) con ello, la autora señala que los significados que imponemos a los cuerpos, obedecen a imaginarios sociales (también impuestos) y no a realidades que observan y escuchan.

3.1.6 Identidades Travesti

Butler divide “tres dimensiones contingentes de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género” (2007, p. 268). Haciendo presente así que, aunque se ha naturalizado la relación entre sexo y género, el travestismo

Se presenta como una imitación. Este desplazamiento permanente conforma una fluidez de identidades que propone abrirse a la re significación y la recontextualización; la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas. Si bien los significados de género adoptados en estos estilos paródicos obviamente pertenecen a la cultura hegemónica misógina, de todas formas, se desnaturalizan y movilizan a través de su recontextualización de la parodia. (Butler, 2007, p. 269)

Es así que, desde esa fluidez de expresiones, las identidades travestis cuestionan la idea de que solo hay dos expresiones de género distintas y complementarias, pues

presentan la idea de que independientemente de la anatomía del cuerpo, la exploración y la expresión de género no se limitan a ello.

3.1.7 El clóset

El término *clóset* ha sido usado en expresiones como “salir del clóset” o “está en el clóset”, comunmente usadas para referirse a que alguien aún no hace pública su identidad no binaria, el término

Tiene su origen en la expresión *to have skeletons in the closet* (tener esqueletos en el armario) y hace referencia guardar en ese espacio algo que se quiere mantener en secreto. Esta metáfora ha sido adoptada por la comunidad LGBTIQ+ para referirse a la acción de ocultar la propia orientación sexual. (Seañez Fernández, 2022, p. 29)

Actualmente incluso, entre la población disidente, el clóset ha sido visto también como aquel espacio en el que se puede ser unx mismx, un espacio de confianza plena, esto incluye espacios físicos o no, personas o dinámicas, un terreno propio de la libertad del ser en el que la persona se permite ser y mostrarse tal cual es.

3.1.8 El cuerpo

Judith Butler reconoce que “los cuerpos con género son otros tantos *estilos de la carne*. Estos estilos nunca se producen completamente por sí solos porque tienen una historia, y esas historias determinan y restringen las opciones” (2007, p. 271). De modo que, el cuerpo como “un límite variable, una superficie cuya permeabilidad está políticamente regulada, una práctica significativa” (2007, p. 271). En la que el género “interno” cobra significado, así pues, el cuerpo es visto – y sentido– como una cartografía en la que se revelan nuestras subjetividades, acercándonos y conectándonos de manera sensible a través del reconocimiento de una geografía en la que trazamos físicamente lo que sentimos y queremos proyectar hacia nuestro entorno

Dichos actos, gestos y realizaciones – por lo general interpretados– son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cuerpo con género, sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los distintos actos que conforman su realidad. (Butler, 2007, p. 266)

De esta manera, es que los cuerpos de las mujeres y disidencias, está en disputa, como apunta Butler, pues a pesar de que nos pertenecen, son etiquetados al momento de nuestro nacimiento, así, nuestra subjetividad termina no siendo nuestra, sino público-social. Pierre Bourdieu apuntó que,

El cuerpo en sí, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres. (2000, p. 24)

El cuerpo es entonces, el espacio-territorio que nos permite las experiencias con el entorno en el que crecemos, es la primera geografía con la que nos relacionamos y también, la primera geografía que tenemos por defender.

3.1.9 El cine documental

El cine en México ha tenido un papel muy importante a lo largo de la historia, desde aquella primera proyección el 6 de agosto de 1896 en el Castillo de Chapultepec, pasando por la época de oro reconocida internacionalmente, así como el auge de producciones en los setentas, hasta la actualidad donde nuevos lenguajes y narrativas reposan y encuentran calma en una época en donde la poética está a flor de piel, tal es el caso de cineastas como; Astrid Rondero, Fernanda Valadez, Eva Villaseñor, Ángeles Cruz, Lila Avilés, Natalia Bermúdez, Luna Marán y Tatiana Huevo, por mencionar algunxs.

A lo largo de la historia el documental ha sido definido de múltiples maneras, lo cual habla de un constante cambio y adaptación del lenguaje cinematográfico. La investigadora mexicana María Guadalupe Ochoa Ávila establece que en un documental es necesario un refuerzo comunicativo para informar plenamente a detalle la realidad en ese momento comunicada (Culturas22, 2014).

Por su parte, Lucía León Brandi dice que el “principal objetivo del documental es informar sobre los hechos” (Brandi, 2021, p. 44). La misma autora recuerda que Jaime Goded, afirmó que,

Los filmes documentales son todos aquellos que constituyen documentos o testimonios acerca de la estructura y el desarrollo sociales... El cine documental presenta al público un hecho que tiene su originalidad concreta en la realidad. La película documental informa de un determinado fenómeno (hecho, proceso) que se presenta o presentó en la realidad objetiva. (citado en Brandi, 2021, p. 44)

En una entrevista sobre su película *La moindre de chose* (La más mínima de las cosas) en 1996, Nicolas Philibert hizo una aclaración necesaria sobre el eterno debate sobre qué es documental y qué es ficción al decir que “Ficción o no, una película es siempre una interpretación, una reescritura del mundo”. Así pues, y aunque a lo largo de documento se denomine como documental, cortometraje, realización audiovisual, el cine es construcción, es archivo e historia y, sobre todo, es memoria.

Categorización del documental

Una de las categorizaciones más conocida por realizadores y académicos sobre el género documental es la propuesta por Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad*, la categorización es realizada en seis tipos, mismos que han permeado en la teorización y análisis de dicho formato, estos son; expositivo, poético, observacional, reflexivo, participativo y performativo, de los cuales haremos un repaso.

En el documental expositivo por ejemplo, su principio es una voz exterior al mundo representado en la obra, que se dirige al espectador con una gran carga de autoridad, por tal situación se le ha llamado a esta voz, *voz de Dios*.

Por otro lado, el documental poético busca una voz más lírica, una voz que busca un discurso de mayor exploración, más allá de una función persuasiva, se trata de una más lírica. Mientras tanto, el documental observacional, creado por el *Direct Cinema* estadounidense a comienzos de la década de los sesenta

Hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el control, más que cualquier otra modalidad a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara (...) las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. (Nichols, 1997, 72)

En el documental de observación también podemos encontrar una estructura narrativa más flexible y menos lineal. En lugar de tener un argumento fijo o un guion predefinido, se permite que los eventos se desarrollen de forma natural y se registren a medida que ocurren. Esto puede resultar en una representación más cruda y realista de los acontecimientos, ya que no se tiene el control sobre lo que sucede frente a la cámara.

A diferencia del documental de observación, en el documental participativo se permite la intromisión ya sea de la persona que dirige o del equipo creativo, a fin de que actúen como entes catalizadores dentro de la historia, repercutiendo conscientemente en la experiencia. Mientras que el documental reflexivo

Lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. A menudo el montaje incrementa esta sensación de conciencia, más una conciencia del mundo cinematográfico que del mundo histórico al otro lado de la ventana realista. (Nichols, 1997, p. 97)

En ese sentido, el documental reflexivo se hace con la finalidad de cuestionar situaciones del mundo histórico a menudo poniendo en duda ideas y/o situaciones normalizadas en nuestra vida cotidiana, tal es el caso del documental *La isla de las flores* (1989, Dir. Jorge Furtado).

Una de las categorías que Alfredo Martínez Expósito destaca y observa para abordar el tema de la diversidad sexoafectiva, es el documental participativo, al decir que,

La proliferación de testimonios personales mediante entrevistas a supervivientes de la represión se corresponde con uno de los modos del cine documental descritos por Bill Nichols: el modo participativo, en el que el documentalista no se limita a observar a los personajes, sino que interactúa con ellos. "The interview stands as one of the most common forms of engagement between filmmaker and subject in participatory documentary [...] to

bring different accounts together in a single story” (146). El nivel de selección y edición de las entrevistas en este tipo de documental hace que no se las pueda considerar como historias orales o fuentes primarias en sentido estricto, pero “the articulatedness and emotional directness of those who speak gives [to participatory documentaries] a highly compelling quality” (149), una calidad emocional que puede favorecer la construcción de efectos memorialísticos congruentes con posmemorias y recuerdos protésicos. (2024, pp. 103 - 104)

Si bien es cierto que el documental participativo resulta ser uno de los formatos más aptos para abordar dicha temática, en el sentido de que no solo practica la mirada, sino que se sitúa como sujetos vistos, lo que permite un ejercicio de cercanía a los cuerpos e identidades que estamos construyendo en pantalla, pero aún ante el documental participativo, sobresale el documental de creación, en el que si bien la contemplación está presente, hay una exploración constante, el documental de creación ha sido definido por académicos y realizadores como “El documental que nace de una voz autoral, tengo que sentir que esta película solo podía haber sido hecha por esta persona” (UPF Barcelona, 2018) lo cual permite un sin número de posibilidades de creación. Como lo rescata el realizador Andrés Luque “El documental de autor está explorando, eso es importantísimo, es importante no solo pensar en nuevos contenidos, sino pensar en nuevos lenguajes” (UPF Barcelona, 2018).

Por ello, parece adecuado que pensando en el tema de las disidencias que han encontrado nuevas formas de comunicar desde/ por/ para su diferencia, que el medio que le aborda y acompaña, sea también un lenguaje que no es cuadrado, ni binario (ficción o no-ficción), sino que construye a partir de la exploración, de lo auténtico y no de las reglas impuestas en la práctica cinematográfica, resultado del mismo sistema que busca dominar a nuestros cuerpos.

Es así como el documental de creación también permite una visión creativa más marcada, es notoria la voz y el estilo de otro personaje o de la persona creadora. El documental de creación acompaña cuando la intención también es la práctica de contemplar desde el mismo lugar de a quien contemplo, reconocer que parte del autor existe en esa persona que se observa y viceversa; parte de ella, habita en mí como un ser que es testigo en cuerpo propio y observador al mismo tiempo.

En un sistema en el que las réplicas del primer cine son celebradas, la producción en serie de películas para el entretenimiento, el documental de creación parece ser una grieta, un campo de (re)conocimiento, de exploración de lenguajes, historias y realidades posibles, ante la inmediatez del cine, Ana Wonham comenta sobre el documental de creación,

Nos movemos e indagamos en los límites de la satisfacción instantánea, tanto de necesidades vitales como artísticas. El documental de creación es permeable a esta nueva «cultura de los tiempos» donde no se contempla ni se valora en forma alguna este reposo necesario para la producción artística. Como todo formato narrativo, exige unos tiempos de indagación para luego conformar un relato. (2017, p. 38)

En ese sentido, resaltando la observación, indagación, pero sobre todo la exploración, mi propuesta es abordar la temática cuir, a través del documental de creación, pues se trata de un formato que constantemente está experimentando y entrecruzando áreas como la poesía, la filosofía, la performatividad, la antropología, etc., y además permite constantemente a través de la práctica experimental constantemente estar cuestionando la forma de sentir y hacer sentido, lo que nos permite, alejarnos de las formas aprendidas de cómo ver y ser vistos a la vez que valida las utopías que imaginamos.

El caso del cine queer en el mundo de habla hispana ofrece numerosos ejemplos de cómo el medio audiovisual es capaz de ofrecer visiones optimistas e incluso utópicas de una realidad social en la que la diversidad sexoafectiva está todavía, en muchos lugares, sometida a la vigilancia del estado, a la violencia social y a las microagresiones cotidianas de las estructuras familiares y comunitarias. (Expósito, 2024, p. 100)

Por ello, abordar a partir del cine de creación una propuesta documental que busca exponer las diferentes situaciones que tanto Caro como Sami, están de acuerdo en compartir, precisamente para evitar volver protagonistas a las violencias por las que han atravesado, sino más bien, que nos permitamos crear desde nuestras historias, nuestros cuerpos, contextos y subjetividades.

Es interesante cómo el cine está también atravesado por un sistema binario que no es nuestra intención alimentar, por lo que ficción o no, lo importante es conseguir un cine

que cuide tanto a quien está frente, como detrás de la cámara, sin olvidar a la persona en la sala, un cine responsable y humano.

Y más allá de entrar en cuestionamientos de si el cine documental debe aludir o no a la realidad, interesa reconocer que nuestra propia historia nos atraviesa, que vemos, enfocamos y encuadramos lo que desde nuestra subjetividad parece importante sea o no ficción, de modo que lo que estamos construyendo, está inspirado y basado en una realidad que al hacerla película mucho de lo subjetivo sale a flote, una realidad subjetiva que queremos compartir, la construcción de este cortometraje no busca imponer, ni convencer sobre alguna idea ante el público, sino precisamente mostrar un punto de vista, una postura ante los sucesos actuales de las personas disidentes de una historia situada en Huanusco, Zacatecas con Caro y Sami como protagonistas y narradoras de su propia historia, pues es fundamental que ellas como protagonistas y sujetas de mirada, sean también parte importante de la creación del cortometraje, a través del auto registro, así pues a través del cine de creación, se experimenta el narrar desde el día a día de las protagonistas, porque ahí, en la vida diaria, donde pareciera que no hay nada qué observar, día a día se desvanece y se construye nuestra historia, hoy somos unxs, nos convertimos en otrxs, a veces conscientes, a veces no, este documental viene a ser una compañía de ese cambio constante y una demostración a que las diversidades de nuestros pueblos no están solxs, aunque a veces lo parezca.

3.2 CAPITULO I: LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN EL CINE MEXICANO

Los medios de comunicación han sido y siguen siendo señalados por activistas y teóricxs por difundir mensajes que obedecen estrictamente a un sistema heteronormado y patriarcal alimentando estereotipos sobre cómo debe ser una mujer o un hombre para ser “aceptados” o para “tener una vida digna”, como si salirse de esos cánones establecidos borrara automáticamente nuestros derechos humanos. En la actualidad, disidir del sexo-género, simbólicamente nos convierte en personas anormales, enfermas mentales, peligrosas, drogadictas, alcohólicas y un sin número de estereotipos que han predominado en los medios de comunicación, incluido el cine. Dichos estereotipos no solo son violencias ficticias en pantalla, sino que el cine al crear imaginarios, al perpetuarlas, las vuelven violencias directas hacia las disidencias.

Es importante poner énfasis también en las prácticas de los realizadores (usualmente hombres cisgénero¹⁰) pues, desde hace muchos años los personajes disidentes, especialmente trans suelen ser interpretados por personas cisgénero, es decir, aunque los papeles en las películas sean de un personaje no normativo, lxs actrices, actores trans muchas veces no son contratadxs para estos papeles, generaciones y generaciones hemos crecido viendo personajes disidentes en pantalla que obedecen a las ideas del patriarcado, sin conseguir una pluralidad de miradas y subjetividades en el cine.

En 1978 ocurrió la primera marcha en México por los derechos de las personas LGBTIQ+, situarnos en el contexto de una sociedad con una percepción de la masculinidad altamente ligada a la heteronorma, donde los hombres tenían y debían ser fuertes, independientes, conseguir una mujer para casarse y tener hijos y aunque suena a la actualidad, es importante reconocer que para entonces, era inconcebible una marcha por los derechos de las personas no normativas y ni pensar de una película con personajes disidentes, pocos se habían atrevido a hacer una película con protagonistas cuir y las identidades que eran presentadas, estaban ligadas a la percepción social del “afeminado” o “cómico” cualidades propias del cine de oro.

Por ejemplo, en la película *La casa del ogro* (1939, Dir. Fernando de fuentes) considerada la primera película con un personaje abiertamente homosexual, (Don Pedrito) interpretado por

¹⁰ Que se identifica con el género que se le impuso al nacer.

Manuel Tamés, está representado como un “hombre afeminado” relegado a personaje secundario con la única finalidad de hacer reír, por otro lado las películas *Me ha besado un hombre* (1944, Dir. Julián Soler) o *Yo soy muy macho* (1953, Dir. José Díaz Morales) mostraban el travestismo desde una posición peyorativa, de igual forma las representaciones en Estados Unidos de América (EUA) en películas como *Big Momma's House* (2010, Dir. Raja Gosnell), *Naked Gun 33 1/3* (1994, Dir. Peter Segal), *The Hangover part II* (2011, Dir. Todd Phillips) son solo algunos ejemplos en las que los protagonistas hombres se visten de mujer con la única intención de hacer reír, en las que lo atractivo de la historia en gran parte, radica en que hombres disfrazados de mujer son ridículos y por ende, motivo de burla, este corpus de películas demuestra que lo femenino y la diversidad, son identidades consideradas inferiores a lo masculino.

Otro estereotipo alimentado por el cine es cuando se muestra a las personas trans como personajes malvados que matan a personas cisgénero, producciones como *A reflection of fear* (1972, Dir. William A. Fraker), *Girls night out* (1982, Dir. Philippe Gagnon), *In Dreams* (1999, Dir. Neil Jordan), *Sleepaway Camp 4* (2012, Dir. Robert Hilzik y Jim Markovic) por mencionar algunos, reforzando la idea de que las identidades no normativas son peligrosas.

En años recientes, películas como *Tangerine: chicas fabulosas* (2015, Dir. Sean Baker) y *Una mujer fantástica* (2017, Dir. Sebastian Lelio) han marcado un punto de inflexión en la representación cinematográfica de las identidades trans, ya que desestabilizan la lógica histórica que reducía a los personajes trans a la burla o la tragedia. En *Tangerine*, la presencia de Kiki Rodríguez (Sin-Dee) y Mya Taylor (Alexandra) desplaza la mirada cisnormativa al permitir que sean realmente mujeres trans quienes encarnan y dialogan con sus propios mundos. La película muestra la vida cotidiana, compleja, contradictoria, llena de afectos desde un lugar de humanidad, de cercanía y no estereotípica. Además de que la narrativa no se sitúa alrededor del sufrimiento, sino que reivindica la agencia de sus protagonistas, sus deseos, sus enojos y sus vínculos, rompiendo con décadas de representaciones que reducían lo trans a un cuerpo problemático o a una identidad marcada únicamente por la violencia.

Por su parte, *Una mujer fantástica* muestra un desplazamiento radical del lugar que históricamente se les ha asignado a las mujeres trans en el cine. Marina Vidal (Daniela Vega) no es definida por la patologización, sino por su capacidad de amar y resistir. A diferencia de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

narrativas anteriores donde la identidad trans funcionaba como recurso dramático, Lelio construye un relato en el que la violencia no es motivo de espectáculo, sino un síntoma de una sociedad que la protagonista enfrenta con sabiduría y fortaleza. La cámara no invade ni busca revelar “la verdad” del cuerpo trans, sino que acompaña a Marina en su intimidad, su trabajo y sus silencios.

En ambas películas se observa un cambio profundo de representación, las experiencias trans ya no se narran desde afuera ni desde la mirada del prejuicio, sino desde una postura política que reconoce la subjetividad de las vidas disidentes, generando así un horizonte cinematográfico que no reproduce violencia simbólica, sino que apuesta por el respeto, la sensibilidad y la representación situada.

Con la finalidad de analizar a detalle los estereotipos y las microagresiones en el cine, a continuación, analizaremos la película *El lugar sin límites* (1978, Dir. Arturo Ripstein) con la perspectiva de Análisis Crítico del Discurso (ACD) que al tener un enfoque basado en el lenguaje como ejercicio social y su relación con el poder resulta pertinente para los fines del presente proyecto, ya que se compromete a “analizar, ya sean éstas opacas o transparentes, las relaciones de dominación, discriminación, poder y control, tal como se manifiestan a través del lenguaje” (Wodak, 2003, p. 19) (citado en Seañez Fernández, 2022). Lo cual permite (re)conocer los aspectos positivos del filme en su tiempo y a la vez develar a detalle las violencias que se han ejercido desde el cine hacia las personas disidentes.

3.2.1 El lugar sin límites

El lugar sin límites (1978) es una película de Arturo Ripstein que se basa en la novela homónima del escritor chileno José Donoso, en la que los sucesos del pueblo El Olivo son regidos por un arraigo a la heteronorma y donde las situaciones de poder, la identidad de género y el espacio están ligadas directamente.

El lugar sin límites ha sido una película que ha trascendido por las actuaciones de su reparto, pero también por haber sido una producción que se aventuró a presentar en el cine una historia en donde la protagonista es una identidad travesti; La Manuela (Roberto Cobo). El filme ha sido reconocido también por presentar a La Manuela en diferentes situaciones desde el orgullo, aceptada, independiente y vista, pero a continuación se propone un análisis situado en el contexto actual.

Rita Segato al hablar de la temporalidad de las películas y el contexto que las recibe, ejemplifica la situación con la película *La naranja mecánica* (1971, Dir. Stanley Kubrick) que debido al alto grado de violencia que cargaba, luego de su estreno, fue inmediatamente censurada en varios países incluida Inglaterra (lugar donde se realizó), sin embargo, años después, se volvió un hito de la industria, ¿Qué había pasado para que entonces fuera no solo aceptada, sino aplaudida y hasta considerada un clásico del cine?. A propósito, la autora comenta

Lo más extraordinario del caso es que hoy, 40 años después de su estreno y como el propio McDowell ha reconocido (2009), aquel espanto con que los públicos recibieron esta obra ha desaparecido por completo, dando lugar a la risa del público ante algunas de las que fueron, en el pasado, sus escenas más horrosas. Claro indicio este de la naturalización de la personalidad psicopática y de la violencia, en especial de la violencia contra la mujer, secuencia central de la película. Se trata de un signo incontestable del proceso de los tiempos y del modo de vida que se ha impuesto en el capitalismo tardío. En esta era, el sufrimiento y la agresión impuestos al cuerpo de las mujeres, así como la espectacularización, banalización y naturalización de esa violencia constituyen la medida del deterioro de la empatía en un proceso adaptativo e instrumental a las formas epocales de explotación de la vida. (Segato, 2016, p. 102)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Dicha situación, no está lejos de lo que sucedió en Chile al publicarse la novela de Donoso, luego de haber catalogada como “desagradable” porque cuestionaba y demostraba otra manera de diseño de personajes alejándose de las creadas dentro del sistema patriarcal, pero poco se habló del final trágico de La Manuela y la relación de poder y género que mantiene la película. En el texto *El lugar sin límites: edición crítica*, publicada por la escritora María Laura Bocaz Leiva, la autora explica que:

Dentro del contexto de la recepción de su obra *El lugar sin límites* es sin duda una de las novelas que ha producido mayor interés por parte de la crítica. Rubí Carreño alumbra cómo fue recibida inicialmente por la crítica nacional: "Es notoria la ambigüedad con que fue recibida en Chile *El lugar sin límites*... Esta se observa tanto en las evaluaciones del éxito de su autor como en las de su estilo y temática. Y, sobre todo, en el placer/desagrado que la obra produciría" (117). Efectivamente, poco a poco esta novela "desagradable" aunque "un hito importante" en "el proceso y contenido de la novela hispanoamericana de la tierra" en palabras de José Promis Ojeda alejada de la novela rosa que sirve "para llenar las horas de un plácido fin de semana" -según Raúl Silva Castro- capta inexorablemente, la atención de la crítica (Carreño, 118). (citado en Leiva, 2019)

Once años después en el contexto mexicano de 1977, surge la película, mostrando en pantalla grande distintos perfiles de masculinidades como el de Pancho (Gonzalo Vega) y Don Alejo (Fernando Soler), develando cómo el poder es fundamental en la percepción de “hombre” y/o “masculinidad”. A continuación, se hace un repaso de situaciones que resultan importantes resaltar, con el objetivo de reflexionar juntos la construcción de personajes y dinámicas sociales que se evidencian en dicho filme.

En el burdel del pueblo, trabaja la Manuela, travesti que llega muy joven a El Olivo y que a lo largo del audiovisual es un espacio para reforzar el poder y la identidad de otros personajes, en la película hay tres identidades masculinas importantes que a partir de detalles simbólicos se vuelven, en mayor o menor medida sujetos acreedores de violencia; el personaje de la Manuela, Pancho y Don Alejo, quien, según Juvenal Romero, representa al “dios del pueblo”, pues se trata de

[...] una figura ambivalente. Es el dios creador y el dios destructor de El Olivo. Mantiene viva la ilusión en la gente de que llegará la luz eléctrica al pueblo. Él es el retrato de la masculina hegemónica y del poder. (2012)

Un hombre casado, de negocios, con solvencia económica, quien mantiene el “orden” en el pueblo y que, a raíz de la pérdida de su única hija, intenta tratar a Pancho como hijo, pero al no cumplir éste sus expectativas sobre lo masculino, lo agrede verbalmente en público en repetidas ocasiones, desacreditándolo como hombre, declarando en uno de sus encuentros en los que le cobra el dinero que le debe:

- Es que ahora además de ingrato, ¿Eres cobarde?
- No diga eso, Don Alejo
- Tu padre no hubiera aguantado que yo hablara así, era un hombre de veras y mira el hijo que le fue a salir. Nomás por la memoria de tu padre te presté el dinero y solo por eso no te mando a la cárcel. ¿Oíste bien?. (Ripstein, 1978)

Es en la presencia de Don Alejo y su cuñado Octavio, que vemos al personaje de Pancho avergonzado, sumiso y sin poder, mismos personajes con los que Pancho se muestra atormentado, estresado, pensativo, como si pidieran de él algo que no es, exigiéndole que compre una casa, por ejemplo, que adelante el pago de sus deudas por el prestigio de su familia o que sea “suficiente hombre”.

Por otro lado, la Manuela es un personaje travesti que “Está permanentemente experimentando su alteridad, escenificando su diferencia, renunciando a su masculinidad, a su paternidad, a ser hombre. Niega la utilidad y el poder que su pene pudiera darle en una sociedad dominada por el falo.” (Romero, 2012)

Y es justo en esta negación de poder e identidad, propias de la heteronorma, que el personaje de la Manuela se vuelve sujeta de violencia, “ya que desarticula el patrón hegemónico del placer heterosexual y, por lo tanto, del poder y la dominación masculina; a través de su violencia erótica, la que será mitigada con otro acto de violencia” (Romero, 2012). Es por ello que la película es importante en este análisis, porque replica la creencia de que al cuestionar la heteronorma, la constante será la violencia, de hecho los únicos personajes con los que Pancho

reafirma su poder es con la Japonesa (hija de la Manuela) y la Manuela, al alzarles la voz, despojarlas de su vestimenta, estrujándolas e incluso, cometiendo un asesinato al final del filme con la única intención de reafirmar su poder ante la sociedad, representada por su cuñado Octavio, pues en una visita al burdel, Octavio, se percata de que Pancho besa apasionadamente a la Manuela, y le reclama, Pancho inmediatamente se niega a aceptar tal situación y decide ejercer violencia hacia la Manuela, un personaje que

Quiebra la binaridad, relaciona y conecta masculinidad y feminidad, los hace interactuar en un solo cuerpo. No despoja de su identidad a hombres y mujeres, sino que reconoce en el “yo” lo que hay del otro. Se construye, desde esta perspectiva (...) como una proyección del erotismo y no como una construcción basada en las estructuras fisiológicas que definen y diferencian, comúnmente, lo masculino de lo femenino. (Romero, 2012)

La Manuela cuestiona la identidad de Pancho, por lo que, al violentarla, borra cualquier atisbo de identidad “otra” que el cuñado pueda pensar de él. Tal decisión termina en un final trágico, con un cuerpo sin vida en el estanque del pueblo. Un final que se repite y se refuerza en diferentes historias de la época y es entonces momento de preguntarnos si según Bill Nichols (1997) el cine es la representación de la realidad, estas historias tan aceptadas y replicadas, son entonces normalizadas en la sociedad y viceversa, tal como establece Segato, donde los personajes con identidades cuir, son los cuerpos a los que se permite violentar simbólica y físicamente a fin de demostrar el poder de otros y que además están relegados a espacios como un burdel, pues muy pocas veces vemos a la Manuela en el espacio público. Definitivamente habrá que reconocer que la película marcó

un parteaguas en la forma de representación de la homosexualidad y el travestismo, pues es el primer personaje travesti con un arco dramático claro, que, si bien se retoman elementos estereotípicos como los movimientos amanerados, no son impedimento para el desarrollo de sus objetivos y motivaciones dentro de la trama, así mismo, su representación se hace desde el orgullo. (Seañez Fernández, 2022, p. 48)

Si bien, la representación es desde el orgullo en el sentido de que por primera vez vemos un protagonista travesti en pantalla, con una profundidad del personaje en la Manuela, es cierto también que es importante seguir entablando diálogos conscientes que cuenten las historias que

nos presentan personajes cuir con finales trágicos y constantemente vulnerados y violentados por el solo hecho de su disidir de la norma sexo-genérica, tal como lo presenta El lugar sin límites.



3.3 CAPITULO II: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA

La construcción de mi mirada cinematográfica no surge de manera independiente y aislada, sino que tal como lo estipula la metodología investicreativa, surge en diálogo constante con el ejercicio, las imágenes, narrativas y sensibilidades de colegas, así como de estudios de género y de diversidad desde y fuera de la academia. Por ello, este capítulo parte de la revisión de un *corpus* de películas mexicanas y latinoamericanas con temáticas cuir que se establecen más adelante, con el propósito de resaltar las decisiones estéticas y las posturas éticas y políticas que han contribuido a la representación de las identidades disidentes en pantalla. La revisión de dicho *corpus* no busca únicamente situar antecedentes, sino reconocer las influencias que han nutrido mi propio proceso creativo, las formas de reconocermé y acercarme a los cuerpos no normativos, y los modos en que estas películas caminan senderos para imaginar y construir una mirada propia y consciente.

Dicho *corpus* se ha dividido en películas con interés en su temática, acercamiento a lxs personajes y uso del lenguaje cinematográfico, tales como; *Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* (2005, Dir. Alejandra Islas), *Quebranto* (2013, Dir. Roberto Fiesco), *Los Exóticos* (2013, Dir. Michael Ramos Araizaga), *La Carta* (2014, Dir. Ángeles Cruz), *Rojo Paraíso* (2017, Dir. Alberto Amador), *Cosas que no hacemos* (2020, Bruno Santamaria), *Las Flores de la Noche* (2020, Dir. Omar Robles y Eduardo Esquivel), *Nudo Mixteco* (2021, Dir. Ángeles Cruz), *Kenya* (2022, Dir. Gisela Delgadillo), *Sirena Trans* (Silva), *¿Y si no fuera yo?* (Cuellar) *La rodilla del diablo* (Dávalos), *Memorias sinvergüenzas* (Duclós, 2024), *Ya no sé si vivo en un recuerdo* (Correa), *El legrado exquisito* (Muñoz), *Laberinto* (Pérez), *Museo*, (Bordello), *La geografía del contacto humano* (Vivar), *Los depravados* (Vargas y Meza).

Así como en aquellas películas que proponen narrativas, mediante una estructura y estética visual específica, como *El lugar más pequeño del mundo* (2011, Dir. Tatiana Huezo), *La Carta* (2014, Dir. Ángeles Cruz), *Memoria oculta* (2014, Dir. Eva Villaseñor), *Tierra en movimiento* (2014, Dir. Tiziana Panizza), *La mañana no comienza aquí* (2014, Dir. Iván Ávila Dueñas), *Tempestad* (2016, Dir. Tatiana Huezo), *M.* (2018, Dir. Eva Villaseñor), *Las flores de la Noche* (2020, Dir. Omar Robles y Eduardo Esquivel), *Cosas que no hacemos* (2020, Bruno Santamaria),

Brainwashed: sex-camera-power (2022, Dir. Nina Menkes), *Negra* (2020, Dir. Medhin Tewolde), *El Eco* (2023, Dir. Tatiana Huezo).

Se ha elegido analizar más a detalle el documental *Las Flores de la Noche*, una producción que cuenta la historia de cuatro personas disidentes que habitan Mezcala, un pueblo a la orilla del Lago de Chapala en Jalisco. Dicho filme es una de las producciones que además de abordar la temática de la disidencia desde el orgullo, practica la mirada horizontal, se centra en un espacio geográfico similar a Huanusco, hace uso de las texturas y el lenguaje cinematográfico para posicionarse políticamente y además, comparte rituales y estilos de vida similares a los de Huanusco, por lo que descentraliza la mirada y el ejercicio cinematográfico. .

3.3.1 Las Flores de la Noche

En la película *Las flores de la noche* (2020) de Eduardo Esquivel y Omar Robles, podemos ver la cotidianidad de un grupo de amigas; Violeta Nicole, Dulce Gardenia, Alexa Moreno y Uriel, donde los directores consiguen crear memorias a través del acompañamiento de las protagonistas en momentos clave de su día a día, donde se les ve felices, acompañadas de su red de apoyo, realizando actividades fundamentales en su día, como ir a trabajar, salir con amigas, maquillarse o solamente caminar por su pueblo.

En un pequeño pueblo a orillas del lago más grande de México viven *Las flores de la noche*, la disidencia sexual de la comunidad. Uriel se une a una agrupación religiosa y decide abandonar su identidad femenina. (Robles y Esquivel, 2020)¹¹. A continuación se adjunta ficha técnica:

¹¹ Sinopsis oficial del documental

Tabla 2
Ficha técnica Las flores de la noche

Fecha	México, 2020
Dirección	Eduardo Esquivel y Omar Robles
Guión	Eduardo Esquivel y Omar Robles
Fotografía	Fredy Padilla
Música	Alberto Romo Parra
Reparto	Dulce Gardenia, Alexa Moreno, Marikar Ramos, Uriel Ramos y Violeta Nicole

Ficha técnica de *Las flores de la noche*, extraída del sitio web de Canal 22.

Al comenzar el filme, Uriel, ante un grupo de personas, declara, “Hoy es martes de defectos y pues hay que hablar de ellos mismos, verdad, me considero una persona lujuriosa, homosexual, enfermo sexual, vanidoso, depresivo [...]” (Figura 1) En dicha escena, se consigue describir al personaje y su relación con los demás, por medio de su testimonio. Uriel hace esta declaración en lo que parece una reunión para “curar” su homosexualidad, donde la cámara se mantiene de manera horizontal, respetando su espacio personal.

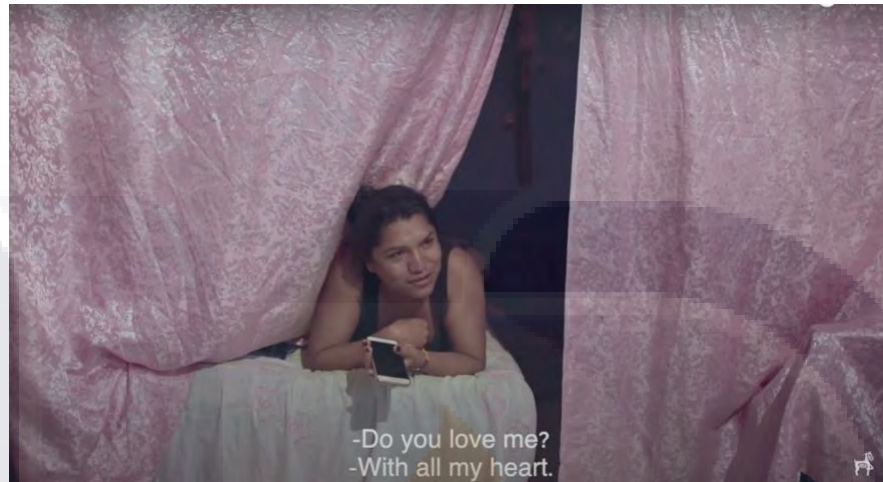
Figura 1
Uriel



Omar Robles y Eduardo Esquivel (2020). Fotograma de la película *Las flores de la noche*.

Por otro lado, la escena en la figura 2, nos cuenta la subjetividad de la persona frente a la cámara sin necesidad de una entrevista.

Figura 2
Violeta



Omar Robles y Eduardo Esquivel (2020). Fotograma de la película *Las flores de la noche*.

En otra escena (Figura 2) Violeta Nicole habla por teléfono y le declara su amor a quien parece ser su novio, él le promete repetidas veces que irá a verla, pero jamás lo vemos aparecer, en cambio, en las escenas siguientes vemos la mirada de Violeta buscándolo entre la multitud o sentada sola afuera de su casa. En varios documentales al tener estas situaciones, la elección más recurrente es acercarse lo más posible para observar la vulnerabilidad del personaje, en *Las flores de la noche* se da espacio al contexto, al testimonio de ella que revela su capacidad de amar, pero, sobre todo, su fortaleza y la importancia de sus amigas para resistir día a día.

Alfredo Martínez Expósito propone el concepto de *memorias protésicas*, como “aquellas que se pueden incorporar al acervo común de manera artificial (por ejemplo, a través de textualidades y prácticas culturales), sin la necesidad de que un individuo concreto haya vivido biológicamente las experiencias que las generan.” (2024, p. 102).

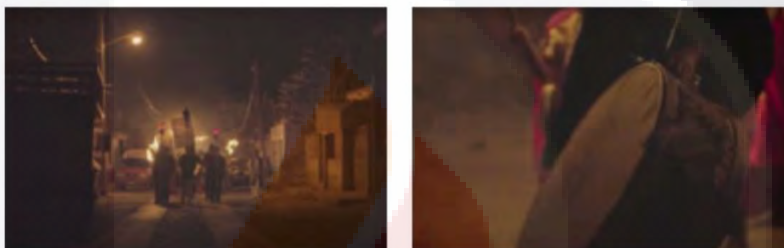
A diferencia de la entrevista, la recolección de memorias protésicas *in situ* nos llevan de testigos al momento del acontecimiento, no tenemos que imaginarlo, somos no solo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

observadores directos, sino testigos de la situación, vivimos la experiencia al lado de la protagonista y vemos el detalle de sus expresiones y gestos, tal como lo logra *Las flores de la noche* a través de la figura 2.

En una de las secuencias de la película (Figura 3) al presentar la historia del pueblo, lxs directorxs nos llevan de un plano general que muestra una de las tradiciones del lugar, para luego ir directamente a un plano detalle al instrumento de donde proviene el sonido que predomina.

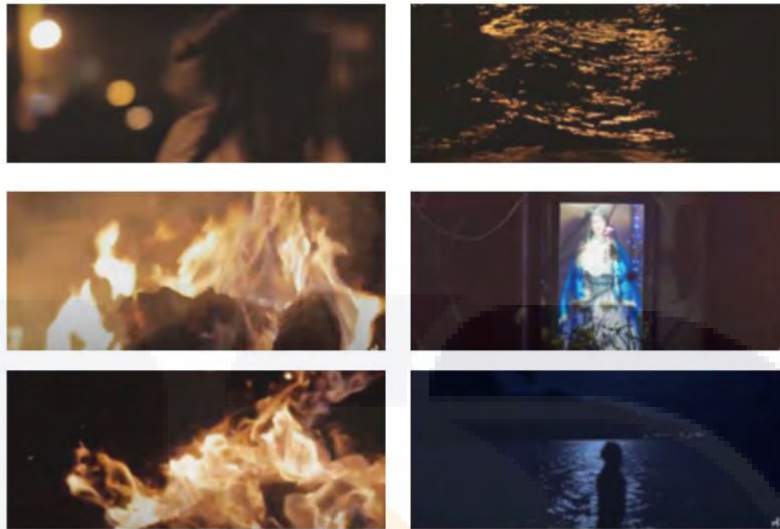
Figura 3
Plano genera y plano detalle



Fotograma de la película *Las flores de la noche* (2020, Dir. Omar Robles y Eduardo Esquivel).

En esta secuencia, a través del montaje se realiza una ráfaga de imágenes, que muestran planos detalle de los diferentes personajes que conoceremos a lo largo de la historia. Para terminar a contra luz con un cuerpo que parece mimetizarse con el agua, en estos planos (Figura 4), lxs directores muestran una serie de texturas; un plano medio de una mujer que corre, plano detalle del agua apenas iluminada, otro plano detalle de lo que parece ser una virgen y detalles del fuego, para de esta manera a través de las texturas acercar al espectador al escenario que caminan las protagonistas.

Figura 4
Texturas



Omar Robles y Eduardo Esquivel (2020). Fotograma de la película *Las flores de la noche*.

En la figura 5, podemos ver los acercamientos a personajes en medios, primeros y primerísimos planos que permiten situarnos como testigos de la escena y crear memorias protésicas, es decir, a través de las sensaciones que el montaje genera en nosotrxs, se organiza nuestra forma de experimentar el mundo que habitan las personas en pantalla.

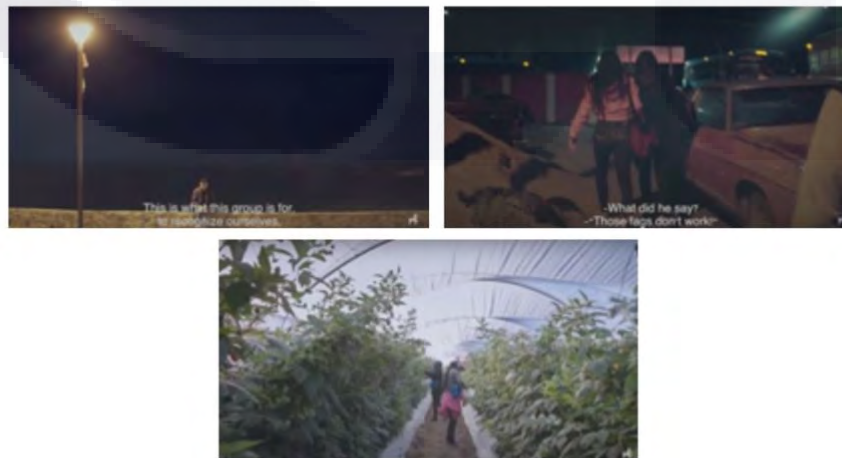
Figura 5
Primeros planos



Omar Robles y Eduardo Esquivel (2020). Fotograma de la película *Las flores de la noche*.

Sin dejar de lado, los planos generales, reservados para situar al personaje en su territorio, sin alejar al espectador totalmente de la historia (Figura 6). Al acompañar a las personajas en el espacio público, lxs directorxs suelen seguirlas en planos enteros, aunque predominan los primeros planos.

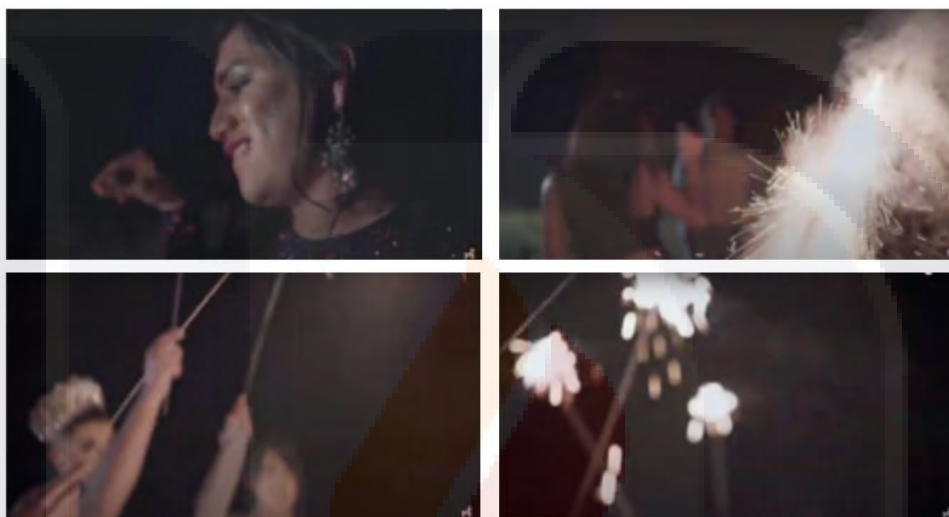
Figura 6
Planos generales



Omar Robles y Eduardo Esquivel (2020). Fotograma de la película *Las flores de la noche*.

En la escena final de la película (Figura 7), aparecen primeros planos en repetidas ocasiones, se trata de un momento donde todas bailan y no vemos un plano entero o general, los planos van de un rostro a otro, seguimos siendo parte de esa intimidad, en ningún momento se nos aleja.

Figura 7
Escena final



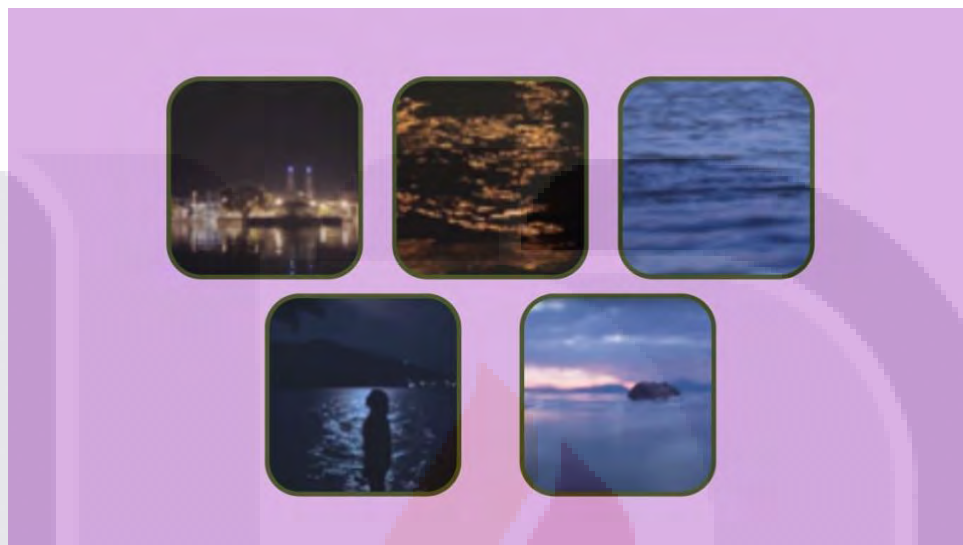
Omar Robles y Eduardo Esquivel (2020). Fotograma de la película *Las flores de la noche*.

El formato de la entrevista ha sido una herramienta muy útil, aunque en muchos casos una estrategia vertical a lo largo de la historia del cine documental, ante esta situación, emergen nuevas formas para recolectar nuestros testimonios, de las cuales, en *Las flores de la noche* se resalta, el acompañamiento día a día con las protagonistas, el movimiento, la enunciación del cuerpo al habitar y al habitar su territorio, las cuales son formas de testimonio.

El documental *Las Flores de la Noche* consigue a través del lenguaje cinematográfico el acercamiento afectivo al espacio y con ello a las protagonistas, pues logra mostrar el agua como otro personaje en la historia, el lago al inicio del documental es simplemente el lugar que permite llegar a Mezcala, no hay ninguna conexión con él, una lancha se aproxima a las luces lejanas, y es cuando llegamos al corazón del pueblo, que el Lago de Chapala se convierte en

otro personaje, uno que acompaña a las protagonistas a lo largo de la historia y que se hace presente mostrando planos detalle de la superficie del lago, mapeando así el espacio, para luego convertirlo por medio de texturas, en geografías espectrales. (Figura 8)

Figura 8
El lago como personaje



Elaboración propia con fotogramas de *Las flores de la noche* (2020, Dir. Omar Robles y Eduardo Esquivel)

Al observar la sensibilidad con que Robles y Esquivel filman el lago, sus texturas, su movimiento, su presencia táctil, se vuelve evidente que el territorio no se aborda como postal o una simple locación, sino como una geografía afectiva y política. Ese gesto inspira un modo de mirar que reconoce que el entorno no es un fondo neutro, sino un agente activo que influye en la experiencia situada de los cuerpos cuir.

En el contexto de mi propio trabajo en Huanusco, esta lectura se transforma en una guía para construir una mirada que no violenta y que abra diálogos honestos con el espacio y los cuerpos. El paisaje de Huanusco, sus cerros secos, el viento fuerte, las calles de tierra, la luz dura del mediodía, se piensa como una geografía que es imposible ignorar, pues habla de una experiencia y un territorio situado. Así, privilegiar planos de los cerros, capturar el sonido ambiente del viento o trabajar con la luz natural para dejar que el paisaje hable por sí mismo se convierten en decisiones formales que permiten la presencia del territorio demostrando su capacidad de acompañamiento.

De igual modo, el uso de planos detalle de manos, miradas, su relación con los otros, en diálogo con la textura del entorno, posibilita una forma de filmar desde los afectos, evitando convertir a las personas disidentes en objetos de observación. De modo que influenciada en el *corpus* de películas mencionado anteriormente, especialmente por *Las flores de la noche*, la propuesta visual en Huanusco apuesta por una presencia del territorio evidenciada por medio de texturas, planos detalle y una mirada horizontal de la cámara.



3.4 CAPITULO III

HABITAR LA GRIETA: CONTRAVISUALIDADES

El cine dominante ha impuesto estándares en cuerpos e identidades para poder ser tomadxs en cuenta, creer que la persona frente a la cámara debe obedecer a cierto perfil para ser vista o digna de contar su historia, es lo que se busca romper con esta propuesta, los estereotipos que ha heredado la colonización en el cine han opacado los cuerpos e historias que en realidad acompañan a las mujeres y personas disidentes. A través de generaciones y sin preguntar, se han tomado el derecho de narrar nuestros cuerpos y territorios desde la mirada masculina desde un sistema que sólo nos ha visto como extras o bits¹² que completan el set, a través con narrativas con las que no nos sentimos identificadxs.

No identificarnos con aquellos cuerpos y sujetos que se proyectan en la pantalla, ya sea porque son personas alejadas de mi contexto y de mis realidades, o porque se trata de mujeres y hombres que cuentan historias descontextualizadas y sin sentido, solo con el fin de lograr un entretenimiento vacío y vulgar, así como de perpetuar estereotipos físicos. (Lozano, 2024, p. 20)

Ante un cine que es solo entretenimiento y mercado, es necesario seguir creando desde un cine que cuestione la narrativa y con ello, el lenguaje cinematográfico que está siempre cargado de significados, porque todo cine vertical está fuertemente marcado por una estructura patriarcal que nos oprime tanto a mujeres, como a disidencias, que nos enajena en estereotipos y roles. Es esencial alinearnos a una episteme otra, al tiempo en que cuestionamos y hacemos tambalear las reglas impuestas por el cine que domina nuestros cuerpos y territorios.

3.4.1 El cine feminista y los afectos

Hablar de un cine feminista es cuestionar y desarticular las decisiones del cine patriarcal, para así, construir un dispositivo cinematográfico que considere los afectos como parte fundamental en su ejercicio, es también reconocer no solo la presencia humana, sino también la presencia geográfica y espacial, a diferencia del primer cine, donde “al productor normal le resulta

¹² Personaje que aparece limitadas veces en escena, con la finalidad de complementar el entorno en el que el protagonista se desarrolla.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

inconcebible trabajar sin una "estrella" y le tiene sin cuidado el que este sistema levante una gran barrera contra el realismo. En un mundo ideal, este sistema sería inaceptable (Flaherty, 1939). Ese mundo ideal es precisamente el fin de esta exploración, donde el objetivo es un tiempo y espacio regido por los vínculos.

Es importante diferenciar entre el cine feminista y cine cuir y el cine dominante, el cine dominante o industrial se produce con la finalidad de entretenimiento, no le importa la afectación a los cuerpos y/o territorios, su fin último es la ganancia económica, se trata de un cine que nace en Estados Unidos de América (EUA), se ha consolidado como industria dado que obedece al sistema de consumo, un cine que es producto, se trata de un cine que obedece al proyecto histórico del capital, en tanto que prioriza la producción en serie antes que la vida, (Segato, 2018) se rige desde una perspectiva de competencia entre profesionales creativos, además de tener una estructura vertical muy marcada en su organización.

En este tenor, la propuesta con este proyecto investicreativo al realizarlo con perspectiva de género y de diversidad es anteponer la ética a la estética, alinearnos a un cine que obedezca al proyecto histórico de los vínculos (Segato, 2018). En donde se reconoce la violencia y opresión del cine que obedece al capital y prioriza los afectos en la construcción de realidades más empáticas, sororas y amorosas, en donde los cuerpos no se ven violentados, ni física, ni simbólicamente.

En ese sentido, ¿Qué herramientas creativas son las que aborda un cine con estas características, tomando en cuenta la gramática cinematográfica? abordando el sonido, encuadres y movimiento que el cine ha utilizado ya con una temática similar, reconfigurando y a la vez, reapropiándonos de otros lenguajes. Un cine de los vínculos, debe reconocer el entorno a narrar, como espacios habitables y que nos habitan, y no solo como lugares o locaciones, Irene Depetris Chauvin en *Geografías afectivas* nos invita a detenernos ante el espacio y a reconocernos dentro de él,

Así, el interés de las geografías afectivas en la *espectralidad* permite comprender de modo alternativo cómo los espacios y las prácticas realizadas en ellos son disruptivas de ideas convencionales de presencia y ausencia. De manera similar, en el campo de los estudios de la memoria algunos académicos sostienen que la oposición entre objetos como cosas

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tangibles, reales y concretas y el mundo intangible e inmaterial de los afectos es inadecuada. Entonces, considerados desde este cruce entre cine, materialidad y afecto, los itinerarios por la geografía sísmica de José Luis Torres Leiva y Tiziana Panizza ofrecen modos de comprender el desastre y elaborar esa pérdida a través de un trabajo del duelo que insiste en la materialidad y espectralidad del espacio: la atención a los escombros y las performances de destrucción del paisaje, en Tres semanas después, y a las texturas y los materiales blandos de la cotidianidad de una comunidad humano sísmica, en Tierra en movimiento, dan cuenta del potencial de las formas estéticas para crear modos de estar juntos. (2019, p. 73)

Darle presencia a la espectralidad acompañar la historia de las personajes con tomas que observan, que no llevan prisa, que quedan ahí admirando lo que parece no estar, lo invisible para así, detectar las texturas que nos acompañan, “La insistencia en la espectralidad nos lleva a preguntarnos no solo por lo que vemos sino por lo que nos mira, poniendo en escena cuerpos y temporalidades otras que participan de un nuevo *reparto de lo sensible*” (Depetris, 2019, p. 91). De esta forma, ¿Cómo es que nosotrxs estamos juntxs en este movimiento? ¿Qué geografías están sobre la mesa? ¿Qué hay de los cuerpos de cada unx y el cine que decidamos realizar? ¿Qué es aquello que nos observa?

Como la autora propone, “El andar de los individuos configuran una enunciación por la cual, como resultado del movimiento, de la práctica, los *lugares* adquieren nuevos sentidos que los convierten en *espacios*” (Depetris, 2019, p. 26). Los lugares dejan de ser sólo áreas en las que personajes y equipo creativo se desarrollan, sino que cobran sentido, “Andermann insiste en el *agotamiento* del paisaje como proveedor de significados alegóricos y, al mismo tiempo un uso autoconsciente de la forma paisaje, que, al revelar las condiciones históricas de esa crisis, restituye paradójicamente su valencia epistemológica. (2011)” (citado en Depetris, 2019, p. 59).

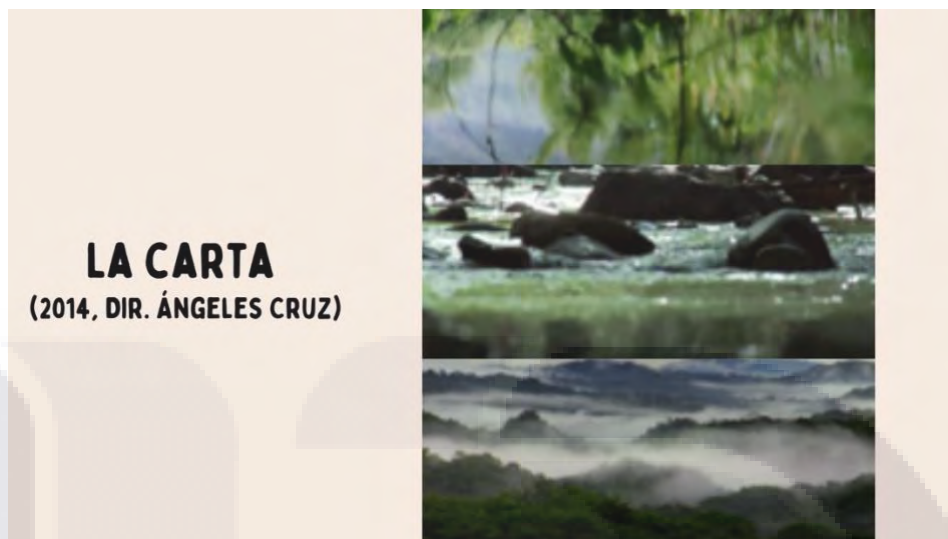
En un mundo de consumo e inmediatez en el que las imágenes están produciéndose día a día y nos acompañan cada vez más en la cotidianidad de forma tan normalizada, como si crearlas y reproducirlas fuera ya parte de la naturaleza humana, *Crisálidas* a través de la contemplación, y el acompañamiento consciente, nos recuerda que detenernos a observar y sentir nuestro territorio es fundamental en la construcción de historias, por lo que resulta importante reconocer que,

El documental es capaz de mapear no sólo la forma del territorio de las islas, sino también las experiencias temporales inscritas en ella, un itinerario a través de sitios espectrales como una agencia de mapeo que inscribe nuevas historias en espacios acechados por el pasado traumático. (Depetris, 2019, p. 92)

Por lo analizado en *Las Flores de la noche* y la postura de Depetris, el uso de las texturas a través del documental es importante para develar la relación del espacio con sus cuerpos y viceversa, de manera que, las geografías afectivas permitan explorar la historia de Huanusco, dibujar sus relatos, trayectorias y vínculos con las protagonistas, convirtiéndose también en geografías corporales, donde es posible el acercamiento a los pensamientos y sentires de la persona en pantalla a través de su andar y relacionarse con otrxs.

Las texturas son también un recurso recurrente en el cine de la actriz y cineasta, Ángeles Cruz conocida por su ejercicio cinematográfico situado y sensible, en su cortometraje *La Carta* (2014), Cruz retrata el espacio en donde se desarrolla la historia a través de las texturas (Figura 9). El visionado de este cortometraje, también ha sido fundamental en la construcción de mi dispositivo cinematográfico, ya que el espacio en el que se filma, tiene varias similitudes con Huanusco, por ejemplo, se encuentra entre cerros, cuando anochece las luces del pueblo son cálidas y muy escasas, le atraviesa un arroyo y generalmente sus calles están solitarias, etc., un aspecto a resaltar sobre Ángeles Cruz es el acercamiento al entorno donde realmente habita, pues la directora suele llevar sus proyectos al lugar donde vive, de tal forma que no se trata solamente de una locación, sino que está conectada con este territorio, lo conoce, ha vivido en él, en su andar como habitante y cineasta, provee al espacio un significado y una relación afectiva.

Figura 9
Acercamiento al espacio



Elaboración propia a partir de *La carta* (2014, Dir. Ángeles Cruz)

Depetris, resalta también el uso de las texturas en el cine de Tiziana Panizza, especialmente en la película *Tierra en movimiento* (2014, Dir. Tiziana Panizza), declarando que Tiziana Panizza, insiste mucho en que un cine íntimo “no es un cine anclado a la primera persona, sino aquel que explora el potencial sensible y analítico de las texturas” (Conference UC, 2021). Por lo que, siguiendo en el análisis cinematográfico a fin de una narración de afecto, entendimiento y respeto, se pretende a continuación, una revisión del uso de los encuadres en dicha filmografía.

Tierra en movimiento

Tierra en movimiento es un documental desarrollado en Chile luego del terremoto en 2010 y tal como Depetris lo advierte, Panizza hace uso de texturas para llevar al espectador al análisis y la sensibilidad. Interesa el análisis de dicho documental precisamente por el uso de las texturas.

Después de un terremoto el olvido es sobrevivencia y la cámara no debiera registrar la destrucción sino lo que queda en pie, pues es lo que desaparecerá la próxima vez. *Tierra en Movimiento* es un viaje por el perímetro de un epicentro en busca del humano sísmico, esa especie

de nación repartida por el mundo que habita en la orilla de las placas tectónicas y que carece de gentilicio.¹³

Tabla 3
Ficha técnica Tierra en movimiento

Lugar y fecha	Chile, 2014
Dirección	Tiziana Panizza
Guión	Germán Carrasco y Tiziana Panizza
Dirección de fotografía	Tiziana Paniza
Producción	Gabriela Canahuate y Macarena Fernández
Música	Ricardo Santander y Sebastián Vergara

Elaboración propia con información de la página web *Cinechile: enciclopedia del cine chileno*

En *Tierra en movimiento*, a diferencia de películas y documentales que obedecen las reglas impuestas por el cine dominante, que generalmente comienzan con un gran plano general, la realizadora opta por comenzar con un primer plano (Figura 10), en el que muestra lo que parece ser un enramado por el que se filtran los rayos del sol.

¹³ Sinopsis original de la película

Figura 10
Tierra en movimiento

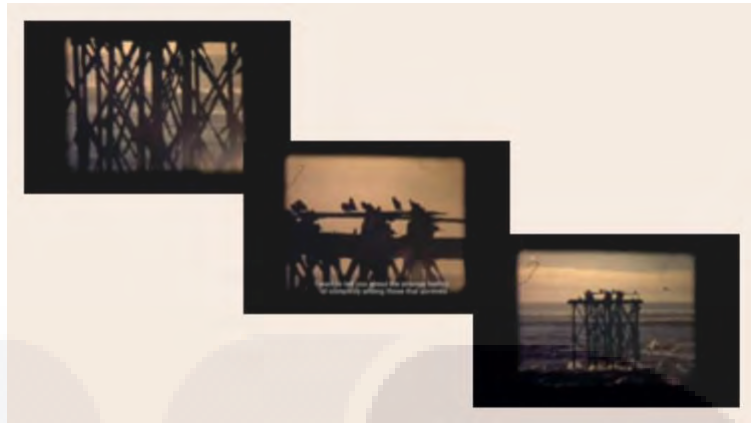


Tiziana Panizza (2014), fotograma de *Tierra en Movimiento*

A lo largo del cortometraje, la realizadora hace uso de un plano detalle, para luego pasar a un primerísimo primer plano y, solo entonces, a un plano general (Figuras 11, 12 y 13), llevándonos de lo particular a lo general, de este modo, Panizza se aleja de la gramática cinematográfica tradicional que parte de lo general a lo particular y se adhiere a un reparto distinto de lo sensible, pues es común ver el ejercicio de ir de lo particular a lo general, señalando aquello que debe ser leído como significativo, posicionándose ante la percepción del cine industrial que dicta lo general y luego, lo particular.

Figura 11

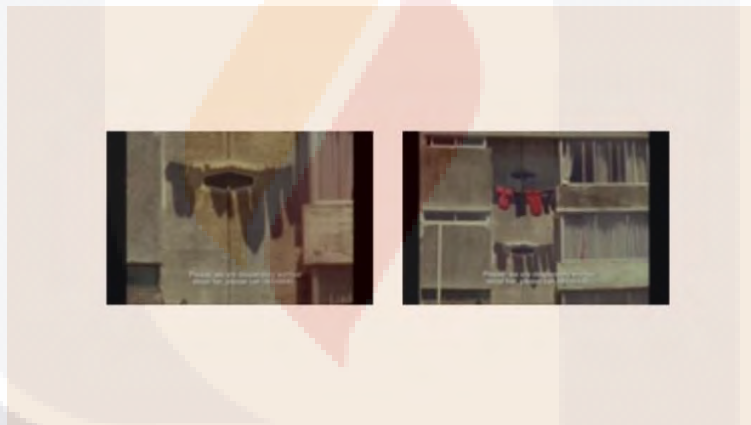
De lo particular a lo general 1



Fotogramas de *Tierra en Movimiento* (2014. Dir. Tiziana Panizza)

Figura 12

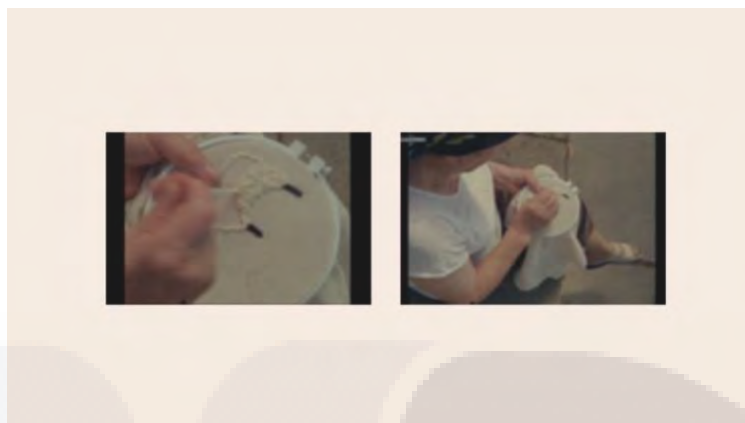
De lo particular a lo general 2



Fotogramas de *Tierra en Movimiento* (2014. Dir. Tiziana Panizza)

Figura 13

De lo particular a lo general 3

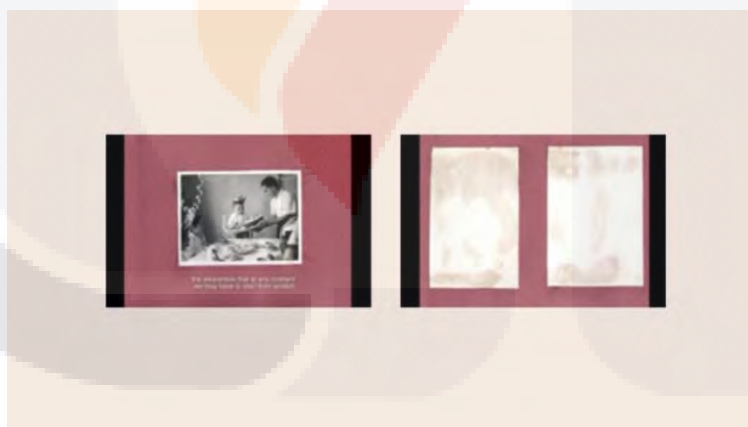


Fotogramas de *Tierra en Movimiento* (2014. Dir. Tiziana Panizza)

Además, la cineasta hace uso del material de archivo, con fotografías que parecen aún estar pegadas a un álbum que las contiene, dando cuenta de la ausencia a través del uso de este recurso. (Figura 14)

Figura 14

Mostrar la ausencia

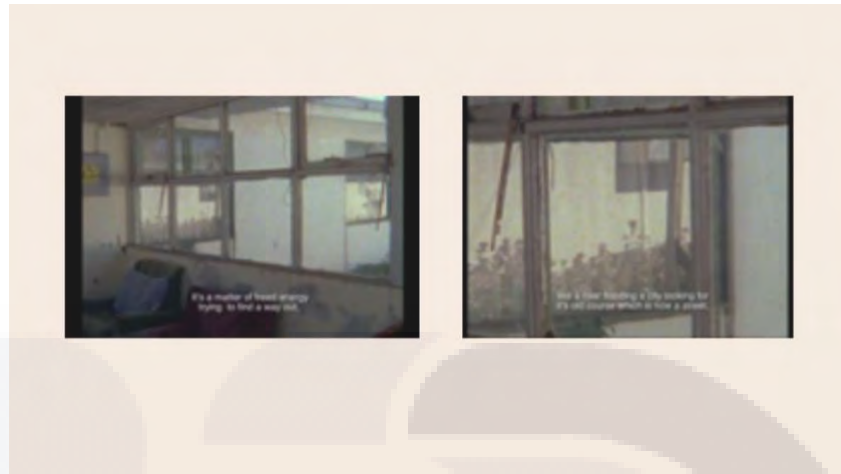


Fotogramas de *Tierra en Movimiento* (2014. Dir. Tiziana Panizza)

Panizza no excluye totalmente la oportunidad de narrar de lo general a lo particular (Figura 15), como en la siguiente imagen, en la que nos muestra primero una toma general, para luego pasar a un primer plano, sin embargo, la mayor parte del tiempo, nos lleva en el orden contrario.

Figura 15

De lo general a lo particular 1



Fotogramas de *Tierra en Movimiento* (2014. Dir. Tiziana Panizza)

Figura 16

De lo general a lo particular 2

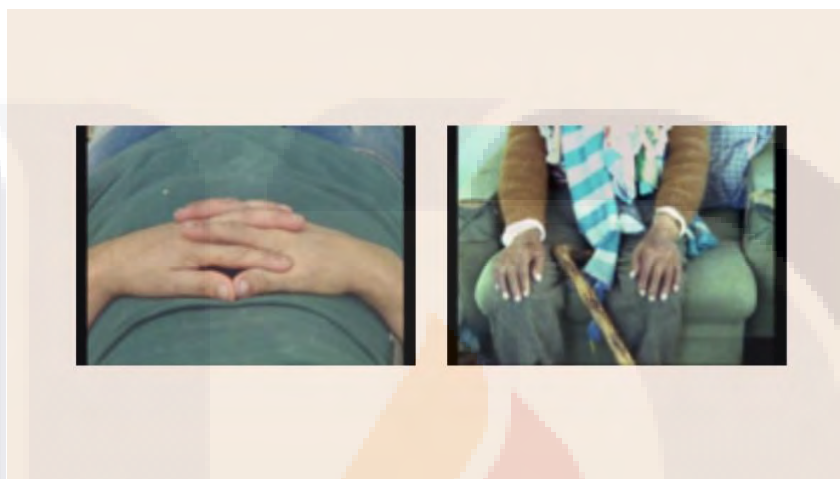


Fotogramas de *Tierra en Movimiento* (2014. Dir. Tiziana Panizza)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Es en la secuencia final en donde Panizza se enfoca en algunos detalles de personas, con primeros planos, como se muestra en la imagen (Figura 17).

Figura 17
Detalles



Fotogramas de *Tierra en Movimiento* (2014. Dir. Tiziana Panizza)

El recorrido inverso sobre lo particular a lo general que propone Panizza subvierte el orden del cine industrial de primero ver y luego sentir, pues al iniciar con el detalle, el espectador es arrojado a una proximidad sensorial, a un contacto táctil donde nuestra experiencia con el mundo no es óptica, sino háptica, pues opera por la aproximación del cuerpo a la textura, no por dominio visual del espacio.

Esta estructura propone otra relación entre quien mira y aquello que es mirado: una relación más cercana a la experiencia corporal, a una mirada que toca antes de ver, que siente antes de ordenar. Por ello, el uso de texturas presentes tanto en *Las Flores de la noche*, *La carta* y *Tierra en movimiento*, crea una gramática cinematográfica propia, visible en la secuencia de planos y en la reinterpretación del espacio a partir de las texturas.

Más allá de tratarse sólo de la organización y presentación visual de la información, se modifica la percepción misma del plano general cuando finalmente aparece, pues al haber tenido primero la experiencia del universo sensible desde los detalles, no llegamos al plano general para

contextualizarnos en el espacio narrado, sino para interpretarlo desde la imagen háptica previa. De tal manera que, más que solo un espacio visto, la escena se compone de una suma de sensaciones,

En la visualidad óptica el ojo percibe los objetos desde una distancia lo suficientemente lejana que los aísla como formas en el espacio. En contraposición a esta separación entre el cuerpo del que ve y el objeto, la visualidad háptica sería un modo más cercano de mirar, ya que tiende a moverse sobre la superficie de los objetos, antes que zambullirse en una profundidad ilusoria, y no busca tanto distinguir formas sino discernir texturas. En este sentido, la visión háptica estaría más cercana a una forma corporal de percepción como si los ojos en sí mismos fueran “órganos” del tacto. (Chauvin, 2019, p. 162)

El cine feminista entonces a través de las texturas ha conseguido una comunicación más cercana, llevando sensorialmente al espectador a cada detalle del tiempo/espacio, acerca también a la percepción afectiva, más que solamente a la representación o presentación de un algo. Es así que, el cine háptico es un cine de vínculos y afectos, un cine que no solo se enfoca en observar, sino también en sentir y acompañar y crear memoria.

3.4.2 Visualidades y contravisualidades

Por muy autoconsciente e irónico que pretenda ser
el cine de Hollywood, siempre ha estado restringido
por una puesta en escena formal
que refleja el concepto de cine propio de la ideología dominante.
El cine alternativo habilita un espacio en el que puede nacer un cine radical,
tanto en sentido político como estético (...)

Laura Mulvey

En el quehacer de reconfiguración y percepción del hacer cinematográfico, una acción primordial es reconocer a las tantas mujeres y disidencias que nos precedieron con la necesidad de observar y crear cine desde una postura más crítica, en estas páginas hago un repaso no como historiografía, sino como análisis de las diferentes reflexiones, de Laura Mulvey y Nina Menkes, estas ideas acá planteadas, dan cuenta de mi exploración en un intento de construir una mirada cinematográfica informada y consciente, desde reconocer las diferentes historias que se han narrado y observado, hasta cómo ha evolucionado el uso del lenguaje cinematográfico a fin de convertirse en una postura política, además de que resulta importante seguir reconociendo a las teóricas y creadorxs cinematográficas a fin de que no se desdibuje el trazo de esta historia que ahora, definitivamente, es un factor esencial para que cada vez, haya más películas contadas por mujeres y disidencias que encuentran en la experimentación, nuevos lenguajes.

La finalidad entonces, de este recorrido del cine feminista y el cine cuir es conseguir definir desde dónde será narrada la mirada cinematográfica que se encuentra en construcción tanto en la teoría, como en la práctica, así pues, se proyecta conseguir tejer estas posturas, junto a mis pensamientos y continuar con la construcción y reconstrucción de esta mirada propia y situada.

Al leer a Mulvey, me surgen los cuestionamientos ¿Qué observaba Mulvey en un cine que no había sido antes objeto de crítica? ¿cómo se descubrieron estas teóricas espectadoras activas y no solo pasivas? Y en mi especial interés, ¿Cuál es el lenguaje cinematográfico que las mujeres y diversidades proponen para crear nuevas visualidades y nuevas formas de ver al cine?

En su texto *Placer visual y cine narrativo*, Laura Mulvey deja claro que su crítica al cine dominante, es desde el psicoanálisis precisamente porque desde ahí es que éste ha sido construido. Así pues, dice, “La teoría psicoanalítica actuará aquí como un arma política, poniendo de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica” (1975, p. 365). Es así que cuestionar el cine que hacemos, vemos y escuchamos, es sustancial en la construcción y búsqueda de nuestra mirada, ya que, de lo contrario, podríamos seguir perpetuando discursos de forma inconsciente.

En definitiva, cuesta pensar que el cine dominante se ha regido por discursos e imágenes no planeadas en lo simbólico, porque si bien, como Mulvey lo dice, el cine dominante es resultado de un sistema patriarcal, habría que entender que, a su vez, es también perpetuador de opresiones características de este sistema al proyectar dinámicas y creencias que ocurren en su punto de origen, la sociedad patriarcal. Pero entonces,

Cómo combatir un inconsciente estructurado como un lenguaje (formado en el momento crítico de la aparición del lenguaje) mientras permanecemos encerradas en el lenguaje del patriarcado. No hay manera alguna de producir, como llovida del cielo, una alternativa, pero sí podemos comenzar a abrir una grieta en el patriarcado. (Mulvey, 1975, p. 366)

Para conseguir que esa grieta siga abriéndose cada vez más, es necesaria la práctica de nuevos lenguajes, ¿Qué tanto es pertinente alejarnos de las formas del cine industrial? si como lo dice Mulvey, mucha de la audiencia a la que buscamos llegar aún permanece y está acostumbrada al lenguaje del cine de entretenimiento.

Una de las opresiones que ha sido causa y motivo de manifestaciones en la sociedad, tanto de análisis en el cine de la industria de Hollywood y que específicamente en este proyecto, es de interés, es lo que Mulvey llama “Complejo de castración”, lo que define como:

La ausencia del pene visualmente constatable, la evidencia material sobre la que se basa el complejo de castración, esencial para la organización del ingreso en el orden simbólico y en la Ley del Padre. De ahí que la mujer como icono, expuesta para la mirada y el disfrute

de los hombres, controladores activos de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que originalmente significó. (1975, p. 372)

La organización del orden simbólico nos ha violentado a las mujeres y disidencias, por el hecho de representar la ausencia del pene, pero entonces, ¿Qué pasa con la población LGBTIQ+ en el cine? ¿Qué sucede con aquellas personas que, a pesar del falo, no ocupan determinados espacios, no son privilegiadxs como controladores activxs de la mirada y tampoco representan al espectador final, a aquel al que busca complacer el cine dominante?

Ante este panorama, es necesario ejercer alternativas que desplacen la centralidad del falo como eje organizador de la representación cinematográfica e incluso de las relaciones de poder en el set. Una vía posible es abrir el campo visual a otras corporalidades, sensibilidades, deseos y objetivos de nuestras narrativas, lo cual implica producir imágenes donde los sujetos LGBTIQ+ no funcionen como excepciones ni como cuerpos marcados por la falta, sino como presencias plenas, capaces de generar desde lógicas no normativas.

Un cine feminista y/o cuir no busca complacer al espectador dominante, sino redistribuir la mirada, hacerla circular, permitir múltiples puntos de vista y modos de sentir. Al romper con el mandato del “controlador activo de la mirada”, se abre la posibilidad de un proyecto cinematográfico que no sólo represente a las disidencias, sino que reorganice el orden simbólico desde el que las imágenes son producidas y recibidas actualmente, habilitando nuevas formas de deseo, de vínculo y de reconocimiento que deterioran la violencia estructural del falocentrismo.

Por lo que se reconoce la importancia del involucramiento en el quehacer cinematográfico tanto de creadorxs y teóricxs disidentes, como de mujeres directoras y académicas, ya que fue y sigue siendo importante que más allá de narrar desde una postura feminista, se alimente ya, el acervo de directorxs narrando la vida misma y sobre todo, se mantenga abierto el diálogo luego de las proyecciones, como ya lo hacen muchxs creadorxs, con la finalidad de que la experiencia cinematográfica, no nos mantenga separados, sino por el contrario, nos una al compartir nuestra experiencia viendo determinada película.

Para ello, Mulvey destacó la presencia de “mecanismos de fascinación”, que son herramientas que el cine dominante ha utilizado para “hipnotizar al espectador” y así hablarle a un espectador pasivo, que no cuestiona y no actúa, así pues, es de mi interés reconocerlos a fin de combatirlos en mi hacer cinematográfico. Mulvey comenta que un aspecto en donde se refuerzan estos mecanismos es desde la sala de cine, donde,

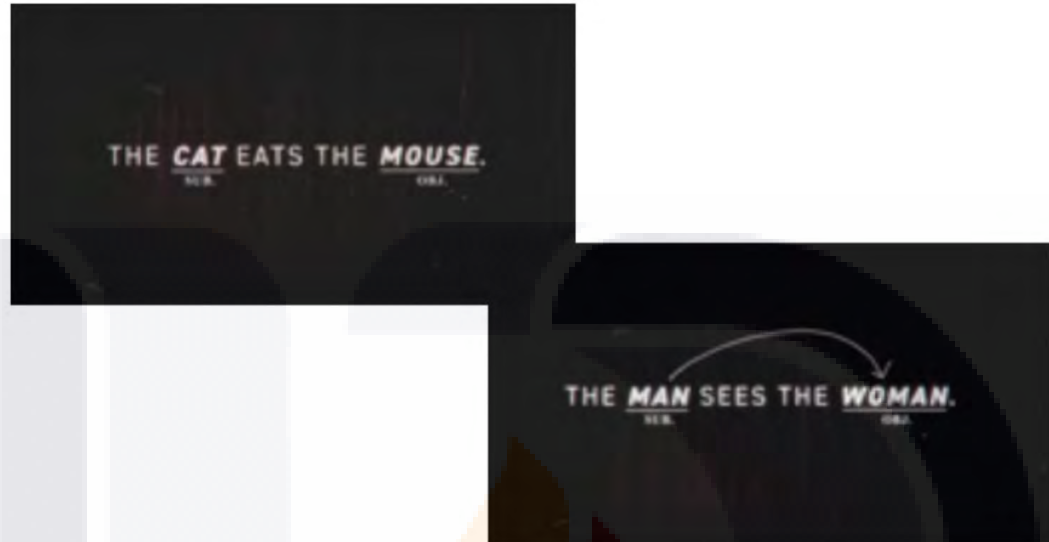
El grueso de la producción cinematográfica dominante y las convenciones en cuyo seno ha evolucionado conscientemente representan un mundo herméticamente sellado que se despliega mágicamente, indiferente a la presencia del público, produciendo en éste una sensación de separación y jugando con sus fantasías voyeuristas. Además, el contraste extremo entre la oscuridad de la platea (que sirve también para que los espectadores se aislen unos de los otros) y el brillo de las formas cambiantes de luces y sombras en la pantalla contribuye a promover la ilusión de la distancia voyeurista. (1975, p. 365)

Es así como el cine, se vuelve fundamental en la construcción simbólica y en la acción de reforzar la escopofilia¹⁴, término abordado por la cineasta Nina Menkes, quién ha dedicado gran parte de su carrera a realizar cine feminista y a divulgar, las estrategias del cine patriarcal a través del uso del lenguaje cinematográfico para ejercer poder hacia los cuerpos de las mujeres, en su película *Brainwashed: sex-camera-accion* (2022, Dir. Nina Menkes) hace una fuerte crítica a modo de conferencia y apoyada muy pertinentemente con imágenes que ejemplifican de manera clara las herramientas de las que el cine de Hollywood se ha valido para mantener a la mujer como objeto de la mirada del hombre, quién es el único que juega el rol de sujeto, dejando clara su postura feminista sobre la construcción de las imágenes y discurso en el cine de ficción.

Para ello, Menkes comienza repasando la gramática básica muy pertinentemente para que podamos entender el por qué decimos que la mujer es “objetualizada”, en las frases *The cat eats the mouse*, encontramos que el sujeto que realiza la acción es el gato y el objeto, el ratón. El ratón está puesto en la escena y en la oración, solamente para que el sujeto pueda realizar la acción, en *The man sees the woman*, pasa lo mismo, el sujeto que ejerce la mirada es el hombre, mientras que el objeto en quien recae dicha acción es, la mujer (figura 18)

¹⁴ Placer de mirar lo estéticamente atractivo

Figura 18
Sujeto - Objeto



Fotogramas de la película *Brainwashed: sex-camera- power* de Nina Menkes (2022)

De esta manera Menkes lleva el ejercicio sujeto-objeto al cine, subrayando que el cine dominante es patriarcal, de esta forma,

El hombre no sólo controla la fantasía de la película, sino que surge además como el representante del poder en un sentido nuevo: como portador de la mirada del espectador, consigue trasladarla más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas que representa la mujer en tanto que espectáculo. (Mulvey. 1975, p. 371)

Sin dejar atrás que aparte de representar el poder de mirada en la pantalla a través de un personaje masculino, también, se le habla a un espectador masculino, tal como lo dibuja Menkes en la siguiente imagen.

Figura 19
Espectadores masculinos



Fotogramas de la película *Brainwashed: sex-camera- power* de Nina Menkes (2022)

Al respecto, Mulvey subrayó,

Tradicionalmente, la exhibición de la mujer ha funcionado en dos niveles diferentes: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público, con una tensión variable entre las miradas de cada lado de la pantalla. (1975, p. 371)

Pero en la imagen de Menkes se suman dos sujetos más entre el personaje de la historia y el espectador final; el director y el cinefotógrafo, quienes ocupan, en realidad, los cargos fundamentales en cuestión de imagen, y que, en el tenor de estas reflexiones, es importante no pasar por alto. Así pues, el male gaze¹⁵ se hace presente no solo en dos niveles diferentes como lo comenta Mulvey, sino en cuatro distintos, como objeto erótico para el personaje masculino en la

¹⁵ Término definido por el Diccionario de Cambridge como “The fact of showing or watching events or looking at women from a man's point of view. Traducción: El hecho de mostrar o presenciar acontecimientos o mirar a las mujeres desde el punto de vista de un hombre.

película, para el espectador (masculino) en la sala de cine y para el director y el cinefotógrafo quienes toman las decisiones estéticas sobre lo que es digno de mirar y lo que no.

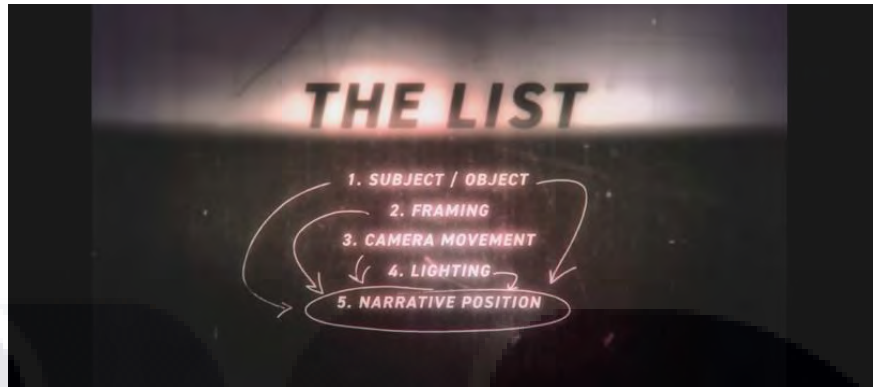
En *Brainwashed*, Menkes cuenta de forma muy consciente que está segura de ser un sujeto activo al llevar a cabo su labor como cineasta, pero luego al pensarse en su vida personal, dice; ¿qué pasa cuando ella intenta ser romántica o ir a una cita?, es ahí cuando se encuentra a sí misma objetualizada, Menkes declara en el documental,

I didn't know how to act, it was very confusing for me and I had a very hard time integrating those things, so I sort of jumped from object position to subject position where identified with a male subject is an active mover and I had no idea how a woman as an active mover and also be sexy, and this kind of is just a little tip of the iceberg about how this stuff affect us, personally.¹⁶ (Menkes, 2022)

Hay que tener presente que la trayectoria de Menkes nos ha dejado también un legado en el cine y la fuerza de que ella declare que, en su vida diaria, realmente no sabe cómo ser una mujer activa y a la vez ser sexy, es la prueba de que la vida y las subjetividades nos rebasan por más expertos que seamos en algún tema. En la figura 20, Menkes enlista los factores del lenguaje cinematográfico que han construido la postura al cine dominante.

¹⁶ Traducción: No sabía cómo actuar, era muy confuso para mí y me costaba mucho integrar esas cosas, así que salté de la posición de objeto a la posición de sujeto donde me identificaba con un hombre, el sujeto es un motor activo y yo no tenía idea de cómo una mujer puede moverse activamente y además ser sexy y esto es sólo la pequeña punta del iceberg sobre cómo nos afectan estas cosas personalmente.

Figura 20
Mecanismos del cine dominante



Fotogramas de la película *Brainwashed: sex-camera- power* de Nina Menkes (2022)

Se trata de aspectos que perpetúan y fortalecen lo que Mulvey llamó *mecanismos de fascinación*, el movimiento de la cámara, el encuadre, la iluminación y como enlista en primer lugar, cómo es que el hombre toma el rol de sujeto y la mujer, el de objeto de esta mirada. Como se ejemplifica en las siguientes imágenes mediante el uso del *Point of view* (POV).

Figura 21
Point of view

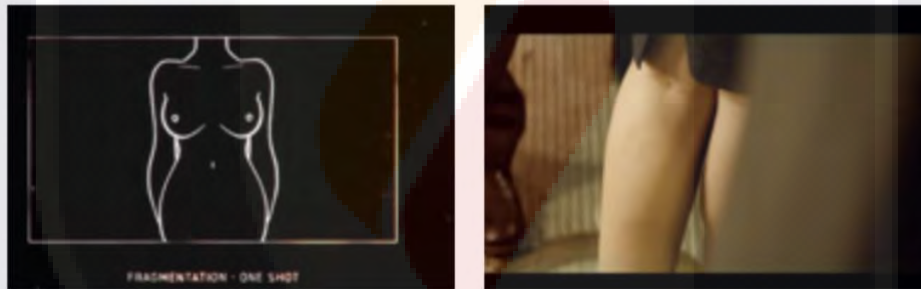


Fotogramas de la película *Brainwashed: sex-camera- power* de Nina Menkes (2022)

La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico; desde las *pinups* hasta el *striptease*, desde Ziegfeld hasta Busby Berkeley, ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él. Las películas que siguen la tendencia cinematográfica dominante combinan hábilmente espectáculo y narración (nótese, sin embargo, cómo en los musicales los números de baile y canto interrumpen el flujo de la diégesis). (Mulvey, 1975, p. 370)

Por otro lado, Menkes enlista la importancia del encuadre, parte fundamental de la narrativa cinematográfica, las siguientes, son imágenes que Menkes utiliza para ejemplificar la fragmentación del cuerpo de la mujer al ser objeto de la mirada en el cine.

Figura 22
Fragmentación del cuerpo femenino en pantalla



Fotogramas de la película *Brainwashed: sex-camera-power* de Nina Menkes (2022)

En relación a la fragmentación del cuerpo de la mujer en pantalla,

Un primer plano de unas piernas (Dietrich, por ejemplo) o de un rostro (Garbo) integran dentro de la narración una forma diferente de erotismo. Una parte de un cuerpo fragmentado destruye el espacio renacentista, la ilusión de profundidad que exige lo narrativo; proporciona a la pantalla una calidad plana, como de recortable o de icono, en lugar de darle verosimilitud. (Mulvey, 1975, p. 371)

Aunado a este lenguaje, me parece importante remarcar los dos últimos mecanismos para la cautivación del público, el movimiento de cámara, del que se destaca los paneos sobre el cuerpo

de la mujer desnuda, mientras que, en el hombre, los paneos tienen lugar cuando éstos se encuentran en la acción, en alguna pelea, por ejemplo, o en un momento de heroísmo.

En cuanto a la iluminación, Menkes también destaca que, en tomas con mujeres, la luz se vuelve difusa y en imágenes 2D, a diferencia de los hombres con quienes se suele utilizar una luz más completa y dura, mientras se les separa de un fondo que sí es presentado, es decir, a los hombres sí se les contextualiza, por lo pronto es importante declarar que,

Al explotar la tensión existente entre el control de la dimensión temporal (montaje, narratividad) y el control de la dimensión espacial (cambios de plano, montaje) por parte del cine, el código cinematográfico crea una mirada, un mundo y un objeto, y produce así una ilusión cortada a la medida del deseo. Si se trata de desafiar a la corriente cinematográfica dominante y al placer que proporciona, antes es necesario minar estos códigos cinematográficos y la relación que mantienen con las estructuras externas formativas. (Mulvey, 1975, p. 377)

Al final del documental, Menkes se pregunta, si eres un hombre heterosexual, una mujer o una disidencia “¿Cómo experimento actualmente el deseo? ¿cómo experimento mi día?” (Menkes, 2022). Esto con la intención de mostrar, cómo es también ser un hombre, una mujer, una mujer trans, porque todo esto hay que aprenderlo desde nuevos lenguajes e interpretaciones, donde resalta, precisamente la mirada.

Figura 23
Una mirada de regreso



Fotogramas de la película *Brainwashed: sex-camera-power* de Nina Menkes (2022)

Menkes asegura que en las películas *Retrato de una mujer en llamas* (2019, Dir. Céline Sciamma), *Nomadland* (2021, Dir. Chloé Zhao), *The Farewell* (2019, Dir. Lulu Wang) por mencionar algunas, se realizan propuestas que alcanzan a marcar el rumbo de una nueva construcción, ordenando y alterando el lenguaje cinematográfico establecido, mostrando también nuevas formas de relación entre personajes, desplazamiento de cámara y narrativa y un ordenamiento de la mirada en donde, quien es vista, también mira (Figura 23).

Se trata de filmes con una propuesta del lenguaje cinematográfico que sienta sus raíces lejos de la mirada masculina. Mulvey y Menkes, analizan de forma crítica el lenguaje cinematográfico empleado por el cine patriarcal, precisamente porque es necesario conocerlos a fin de minarles y así, seguir abriendo esa grieta cinematográfica que cuestiona y contagia a lo largo de su ejercicio constante.

En México películas como *Sujo* (2024, Dir. Fernanda Valadez y Astrid Rondero), *Nudo mixteco* (2021, Dir. Ángeles Cruz), *Chicharras* (2024, Dir. Luna Marán), *Cosas que no hacemos* (2020, Dir. Bruno Santamaría), por mencionar algunas, forman parte de la filmografía que ha apostado por historias con finales más felices y positivos, el uso del lenguaje cinematográfico que apuesta por una mirada sensible eligiendo encuadres y movimientos de cámara que no fragmentan los cuerpos, sino que son reconocidos como un ser completo, la persona frente a la cámara no es solo vista, sino que es sujeta de mirada, consiguiendo mostrar también su relación con el entorno.

Luego de lo que se ha repasado, podemos deducir que la propuesta de las *contravisualidades* en el cine, evita las tomas subjetivas en POV donde un solo personaje es quien observa, que, si se opta por mostrar este encuadre, es importante que quien mira, sea mirado también. Se busca hablarle a un espectador activo y no a uno que se esconde detrás del protagonista de la historia, sino a un tercero capaz de interpretar y generar sus propias conclusiones ante una narración subjetiva y no literal.

En cuanto al guion, mientras que el cine dominante “exige una historia, necesita lograr que algo ocurra forzar un cambio en otra persona, una batalla de voluntad y fuerza, victoria y derrota,

que se desarrolla en un tiempo lineal, con un comienzo y un final definidos” (Mulvey, 1975). En el cine a través de contravisualidades, el personaje en la historia no necesita cambiar, aprender o vencer, sino que está ahí para reconocerse fuera y dentro de la pantalla, construyendo así, un cine que a su vez construye un nuevo sistema de creencias, uno que ya piensa en la, y lx otrx como persona en la pantalla, como creadorxs y por supuesto, como espectadorx.

Las contravisualidades desde el cine cuir y el cine feminista presentan nuevas ideas, nuevos finales, personajes con arcos dramáticos dignos y un espectro amplio de identidades que participan en algunas ocasiones en sus propias construcciones,

Paulina Reynaga Berumen se refiere como “discriminación” a los papeles dados a ciertos perfiles de personajes y cómo a partir de ello, ocupan o no, posiciones de poder en determinada ficción, la representación de la discriminación en el corpus de la autora, en su tesis

[...] estableció analogías con cuatro problemas sociales: la discriminación de género, la discriminación racial y migratoria, la discriminación de clase y la esclavitud. Vistos en conjunto, estos temas podrían sintetizarse en una gran preocupación actual por la condición de género, de raza y de clase. (2018, p. 254)

Así pues, las visualidades privilegian personajes y con ello, actores y actrices que cumplen con características físicas que encajan en la hegemonía actual. Por lo que se discrimina el papel del otro, aquel que representa lo indeseable, como el ser negrx, disidente o pobre. En este sentido, las contravisualidades se construyen – como lo menciona la autora – a partir de la no discriminación en la pantalla, mostrando así, protagonistas con cuerpos e identidades que en la mayoría de los casos estarían en lugares no privilegiados, el rol de las contravisualidades conlleva la posibilidad de seguir proponiendo, construyendo e imaginando desde el cine, otros modos de producción de sentido.

A pesar de que el estudio de Reynaga está enfocado en los largometrajes de ficción, es importante afrontar que desde este formato es en el que mayormente se presentan y alimentan estereotipos muy arraigados ya en la sociedad, de esta forma, es común ver cómo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

[...] el grupo oprimido se estereotipa como pobre, sucio, salvaje, mientras que las clases más privilegiadas se muestran viviendo en el exceso, con un alto interés por presentarse de manera estilizada y con acceso a todo tipo de recursos: materiales, naturales, culturales e intelectuales. (Reynaga, 2018.p. 213)

Así pues, hablamos de contravisualidades, cuando nos referimos a las representaciones y discursos que no perpetúan estereotipos o estructuras de poder; características explotadas por el sistema hegemónico, sino que presentan una forma auténtica de concebir las dinámicas político – sociales.



3.4.3 Un cine posible; el cine desde nuestros territorios

Para el capitalismo, el cine ha sido un producto por medio del cual se consigue establecer dinámicas sociales que parecen únicas formas de vida, que se alinea a *la quinta esencia de la masculinidad* propuesta por Segato, en la que establece que los dueños del mundo actual, son dueños también de los hombres [y las mujeres y disidencias], arrebatándoles su masculinidad [e identidades] y demostrándoles su poca participación política, impidiendo una autopercepción en la participación del Estado actual (Segato, 2023). La misma autora en sus estudios sobre la decolonialidad del poder se pregunta, ¿Cómo realizar una episteme otra? ¿Cómo alimentar un cine que se aleje de aquellas estructuras de poder? Y agrega, “El mundo comunal, la estructura comunal nos enseña otras metas históricas, otras metas de bienestar, otras metas de felicidad” (Segato, 2023).

A través del cine posible, se propone alejarnos de las herramientas y objetivos del cine dominante para así, dejar de fomentar un cine que oprime nuestros cuerpos, identidades y territorios al no cumplir con sus metas históricas, en ese sentido, el cine posible propone “una idea de historias en plural, de una *pluralidad histórica*, en la que sociedades de distinto tipo y estructura han construido sus proyectos” (Segato, 2016, p. 26). De tal modo que se convierte también en un cine no patriarcal y tampoco violento u opresor, teje sus raíces en otras realidades, en otras estructuras más horizontales en donde se opta por producir con el equipo que se tiene, priorizando los sentimientos comunes que nos unen, como el cariño a nuestros pueblos y su gente.

El cine posible o cine de los vínculos¹⁷, se caracteriza pues, por realizarse de manera situada, desde el territorio, donde el motor es movernos en comunidad y ser dueños y constructores de nuestras propias historias y memorias, el cine posible se lleva a cabo sobre lógicas que no obedecen a los intereses de un mercado “sino al proyecto de darle continuidad a la existencia en común como sujeto colectivo” (Segato, 2016, p. 28). Contrario al cine dominante que se rige ante la demanda y la agenda de unas cuantas personas con poder, donde el único fin es el intercambio monetario. Es así pues, que el cine posible es un cine cercano, respetuoso con la historia y la

¹⁷ De acuerdo a la propuesta vincular de la autora Rita Segato

memoria de su territorio, un cine que escucha tanto a comunidades humanas, como a las no humanas.

4 METODOLOGÍA DE LA INTERVENCIÓN: LA INVESTICREACIÓN.

La metodología de la investicreación surge como una alternativa epistemológica y práctica frente a los modelos tradicionales de investigación académica, particularmente en las áreas de las artes y los estudios culturales. En lugar de concebir la creación artística y la investigación teórica como procesos separados, la metodología investicreativa propone un territorio mixto. Pablo Parga Parga define la investicreación como un proceso en el que la investigación y la creación no son actividades aisladas que se acompañan, sino un mismo movimiento de producción de conocimiento, donde pensar y hacer están implicados mutuamente (Parga, 2018). Esta definición nos permite entender que la creación audiovisual no es únicamente un producto artístico, sino también una forma válida de producir saber, de interrogar el mundo y de posicionarse críticamente ante él.

Las metodologías tradicionales, regidas ante una separación rígida entre el sujeto investigador y objeto investigado, suelen replicar estructuras de poder que la investicreación busca desmontar,

Creer que un sistema que evalúa la investigación, debe aplicarse a los productos artísticos resulta incoherente, pues la obra creativa, aunque contenga procesos o momentos investigativos no pretende – necesariamente – generar conocimiento. Incoherente también porque la mayoría de los investigadores no aspiramos al *Sistema Nacional de Investigadores*, sino al *Sistema Nacional de Creadores Artísticos* y, para ingresar a éste último no se requiere demostrar hipótesis o generar nuevos conocimientos, sino tener una trayectoria importante y obras artísticas que lo ameriten. (Parga, 2018, p. 35)

Por lo que, para las investicreaciones sobre disidencia sexual, corporalidades e identidades marginadas a través del cine, las metodologías tradicionales resultan insuficientes e incluso contraproducentes, pues tienden a representar al otro desde una distancia que reproduce la lógica colonial de la mirada. En cambio, la investicreación reconoce que el saber se produce desde la cercanía, la afectividad, la colaboración y el involucramiento del cuerpo. No se trata de una supuesta neutralidad, sino de una honestidad situada, donde la persona que investiga reconoce sus

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

propios posicionamientos, afectos, intenciones y vínculos, al momento que los integra en el proceso creativo. En mi caso como realizadora nacida en Huanusco, el municipio y los cuerpos cuir que me acompañan no son un objeto de estudio sino territorios que se sostienen entre recuerdos, historias y afectos, de tal forma que trabajar desde la investicreación me permite asumir ese vínculo como impulso y no como obstáculo.

Así pues, en el caso particular de este proyecto, al trabajar con cuerpos y memorias cuir, geografías afectivas y realizaciones cinematográficas comunitarias en Huanusco, la investicreación se vuelve pertinente, pues permite que la producción audiovisual no se base únicamente en un marco teórico previo, sino que abre el ejercicio al espacio para pensar desde la experiencia, desde el territorio, desde el cuerpo y desde la política de la imagen. De tal manera que, desde esta metodología, las decisiones formales no sólo construyen una estética, sino que permiten ver, sentir y comprender aquello que la palabra escrita a veces no consigue nombrar.

De este modo, la investicreación reconoce el valor cognitivo de la imagen y reivindica la potencia epistémica de los afectos. En la realización de mi cortometraje, por ejemplo, las caminatas por Huanusco, el registro del viento, los planos detalle sobre objetos cotidianos y la escucha de los silencios se convierten en herramientas para comprender cómo las geografías íntimas del pueblo dialogan con las experiencias de personas disidentes, no fue solamente la escaleta previa lo que dictó este entendimiento, sino el proceso de exploración, propio de investigar creando y crear investigando, que abrió espacio para intuiciones, accidentes, desvíos y revelaciones.

Adoptar la investicreación como metodología para este proyecto práctico no es una decisión para cumplir con los requisitos institucionales, sino un posicionamiento ético y político. Esta metodología reconoce que las prácticas artísticas, con ello, la creación cinematográfica, requiere sensibilidad, escucha, reciprocidad y conciencia de los efectos de la imagen. Al integrar creación e investigación, la investicreación permite que el conocimiento producido en este proyecto no se limite a un análisis textual sobre cine cuir, sino que incluya la experiencia viva de filmar, observar, sentir y pensar desde Huanusco reveladas, tanto a lo largo del texto, como en mi bitácora y más fuertemente, en el documental.

a) Planeación de un proyecto de investicreación

Como se ha mencionado antes, el proyecto artístico consiste en la realización de un documental de creación con perspectiva de género y de diversidad en el que se busca acompañar a Caro y Sami al ocupar espacios en el municipio de Huanusco, Zacatecas, todo ello a lo largo de dos años, desde Julio 2023, hasta diciembre 2025 tiempo que duración de la Maestría en Arte que cursé en la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA).

Trayectoria investicreativa:

Luego del primer semestre de investigación, el proyecto evolucionó teórica, formal, ética y estéticamente, pues en un inicio se había planeado entrevistar a sociólogos y psicólogos, a fin de explicar las diversidades desde una perspectiva científica o sociológica. La práctica de entrevistar “expertos” para explicar lo sucedido con otras personas, es característica del cine industrial y las metodologías que narran desde la distancia, por lo que, al darme cuenta de ello, comencé a explorar otras formas de narrar a través del cine.

Fue en ese momento en que la planeación del proyecto se vio en una exploración constante entre el visionado de diferentes documentales para reconocer las decisiones formales de lxs directorxs con identidades no normativas en sus películas y el acercamiento al trabajo de activistas en la defensa de los derechos humanos de la población LGBTIQ+, así como de la lectura de teóricas que buscan desestabilizar la forma en la que pensamos y construimos, tales como Rita Segato, Laura Mulvey, Nina Menkes e Irene Depetris quienes luego de cuestionar las estrategias de fascinación del cine industrial, no solo abren el diálogo a otros cuestionamientos, sino que proponen acciones para subvertir el orden impuesto desde el cine. Todas ellas influyeron en la forma de abordaje en el documental, en el modo de producción que se eligió, e incluso, en las decisiones en la postproducción e incluso en la distribución de mi cortometraje.

En esta etapa se llegó a la decisión de que, el abordaje al contar la historia de una comunidad oprimida, negada y violentada, es precisamente a través de la voz y mirada de

ellxs, conociéndoles bajo su visión propia del mundo, por lo que se implementó el factor de auto registro de las personajas para luego en montaje, unificarlo con tomas donde nosotras también somos vistas, para así, tejer tanto el auto registro, con las tomas en las que aparecemos nosotras a cuadro, recordando que aquello que muestra la cámara no es una mirada omnipresente e impersonal, sino una muestra de compañía, de que no estamos solxs, de que las mujeres y disidencias estamos juntxs contando nuestras historias desde nuestro territorio, desde nuestros cuerpos, pero sobre todo, que estamos conscientes de que ejercer la mirada sobre otras, nos pone en un lugar de poder y no estamos dispuestas a ejercer violencia desde esa posición.

Ante el potente discurso de Mulvey y Menkes sobre la opresión a las mujeres en pantalla y además en el set, fue imposible pasar por alto que la situación era muy similar hacia las disidencias. Por ello, reconocer que, al identificarme como mujer, me presento a la sociedad con una identidad normativa que de alguna forma, me mantiene en un lugar privilegiado socialmente, fue primordial para reconocer la importancia de la mirada de las disidencias en el cine, así, desde mi posición de mujer investicreadora, las decisiones formales estuvieron regidas con el fin de realizar un cortometraje documental horizontal y comunitario, con perspectiva de género y de diversidad donde los afectos fueran pieza fundamental tanto en el ejercicio cinematográfico, como en la construcción de la película.

Para la filmación de dicho proyecto, se conformó un equipo de trabajo con las figuras que consideré esenciales en una producción cinematográfica comunitaria, puestos como; dirección, producción, fotografía, sonido y montaje, los cuales fueron ocupadas por mi, María, Arturo, Leo, Maury y Bárbara respectivamente. Además de que dicha decisión fue un factor positivo en rodaje, ya que ayudó a respetar los espacios personales de nuestras compañeras protagonistas. Los rodajes se realizaron en Huanusco y Jalpa, municipio vecino al que suelen viajar constantemente Caro y Sami por trabajo y diversión.

En cuanto al modo de producción, como se comentó ya, se planea que sea una mirada horizontal, en comunidad con cineastas que ejercen desde sus territorios, evitando prácticas colonizadoras y extractivistas a la vez que cuestionamos nuestro ejercicio y mirada. La

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

distribución obedece la misma postura, el documental será proyectado por primera vez en Huanusco y municipios aledaños como Jalpa y Tabasco, para luego iniciar ruta de festivales prioritariamente alternativos que no obedezcan a las reglas de selección de una industria, aunque dichos espacios no se descartan por completo, pues es importante que nuestros mensajes y visiones del mundo se expandan y generen diálogos y/o cuestionamientos luego de cada proyección.

b) Etapas de creación – Investigación

Las Etapas de investicreación en este proyecto, ha estado ligado a una exploración constante del lugar en el que se rodará el documental, tanto de las identidades no normativas y sus obstáculos al vivir en el contexto de una sociedad patriarcal en donde cada signo está intervenido por su visión, por lo que, para el desarrollo de dicho proyecto, ha sido crucial cada una de las etapas de creación, las cuales fueron:

- Desarrollo e Investigación y exploración de Huanusco, lo que incluyó caminatas, salidas al campo, pláticas con las personas en la plaza pública, observar el amanecer/el atardecer, salidas a cenar con Caro, compartir una comida con Sami, hablar con distintas personas sobre Huanusco, charlar con Caro y Sami sin una temática específica y demás actividades de sensibilidad con nuestro territorio y cuerpos, desarrollo de presupuesto, gestión de financiamiento, elaboración de carpeta para apoyos, reuniones con negociantes en Aguascalientes y Huanusco para invitarles a colaborar ya fuera en efectivo o en especie con el proyecto. definición de estilo visual, acompañamiento en el desarrollo de propuesta de fotografía y sonido, conformación del equipo creativo con especial intención en que se integraran mujeres y disidencias y/o cineastas de la región, reuniones constantes con el equipo.
- Preproducción, se desarrolló una escaleta de lugares y situaciones que me gustaría filmar, así como el constante desarrollo de la bitácora con reflexiones de esta etapa, planes de rodaje con el flujo de trabajo de cada día.
- Producción: rodaje en Huanusco y Jalpa en tres fechas distintas, cada una integrada por dos días de filmación, resolución de imprevistos, data de material.

- Postproducción: Constante comunicación con los departamentos de montaje, color, sonido y música, armado de formato de script para montaje e involucramiento en el diseño de color, sonido y música.

c) Actividades de documentación e información

La etapa de investigación desde un inicio fue un proceso en compañía, pues, aunque no estuve acompañada por el *crew* en primer momento, lo estuve por mi familia. Cada finde semana que iba a Huanusco, me propuse caminar, fotografiar y registrar en vídeo una parte distinta del pueblo, la rutina era llegar a casa, descansar, convivir con la familia y luego, salir a caminar el pueblo sin ningún rumbo fijo, solo por mera exploración, la mayoría de estas veces, me acompañó mi mamá, otras tantas mis hermanas, mi esposo, pero en su mayoría, mis sobrinos y sobrinas, acompañarme de ellos y ellas fue positivo para la investigación porque me contagiaron su curiosidad de observación y asombro, en cada salida realicé un registro fotográfico y audiovisual y al revisarlo me di cuenta de que en las ocasiones que salí con mis sobrinxs, las texturas estuvieron muy presentes.

Las actividades de investigación no siempre fueron así, en un inicio mi exploración estuvo apegada a la creencia de que las cifras o información estaban en otro lugar, no reconocía como fuente primaria a Caro, Sami, ni a Huanusco, pero luego de la revisión práctica y teórica mencionada en el apartado *Planeación del proyecto*, fue que el enfoque comenzó a dibujarse. En una primera etapa de la investigación encontré la siguiente información que, aunque no tomé como absoluta verdad, en su momento me reveló varias cuestiones y fue relevante para continuar con la exploración y cuestionamiento que me llevaron a la conclusión de que siguen siendo importantes las miradas y testimonios de las personas disidentes desde el cine y las diferentes disciplinas.

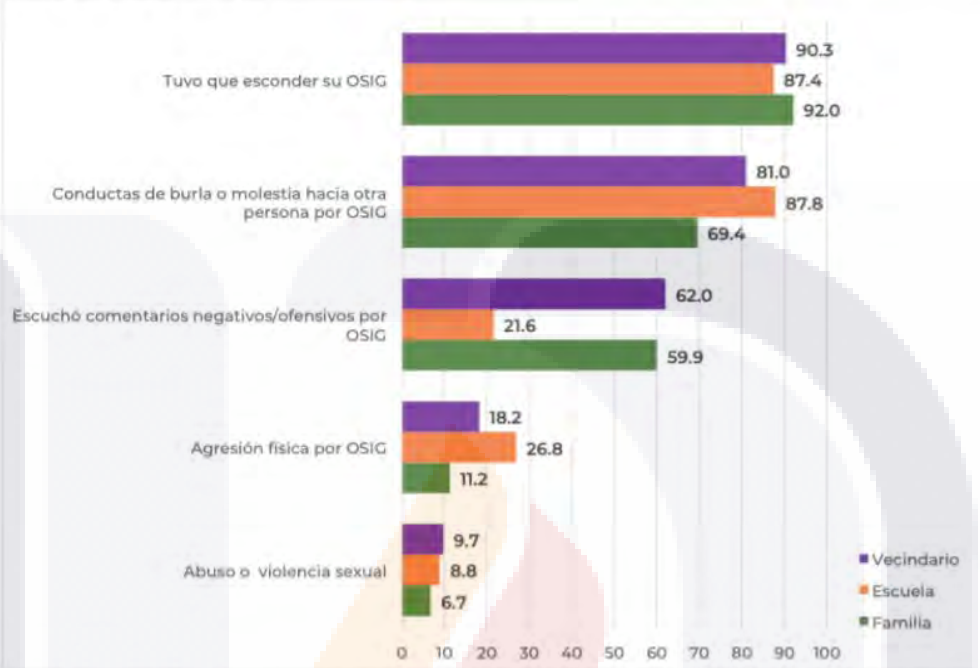
México es un país diverso y multicultural en el que aún existen grandes desigualdades y prejuicios hacia las personas que no se ajustan al sistema de creencias impuesto. Son muchos los factores que contribuyen a la perpetuación de la discriminación y la violencia hacia la comunidad LGBTIQ+, desde la falta de información y educación al respecto, hasta la poca

representación de personas cuir en las diferentes áreas de la vida. Basta con abordar algunas de las herramientas de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) y el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED) para darnos al menos una idea de la realidad que atraviesa a las personas disidentes.

En 2018, fecha de la última Encuesta sobre discriminación por motivos de Orientación Sexual e Identidad de Género (ENDOSIG) se observó que los espacios en los que más sufrieron agresiones físicas las personas diversas en la etapa adolescente, fueron en la escuela con un total de 26.8% de las personas encuestadas, mientras que el 18.2% especificó que en su vecindario. En cuanto a haber recibido comentarios ofensivos, el 62% los presenciaron en su colonia y el 59.9% en el ámbito familiar. Por otro lado, más del 87% de personas encuestadas tuvieron que esconder su orientación sexual e identidad de género (OSIG) tanto en la escuela, como en su vecindario y su familia. Adjunto gráfica publicada por el Gobierno Federal (2018) en su sitio oficial.

Figura 24
Violencia hacia las personas disidentes

Gráfica 4. Porcentaje de la población que identificó su OSIG antes de los 18 años según situaciones de discriminación y violencia vividas en la adolescencia por ámbitos donde ocurrieron



Fuente: Encuesta sobre Discriminación por motivos de Orientación Sexual e Identidad de Género 2018.

Imagen extraída de la pagina web del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación

A pesar de que la gráfica muestra el hostigamiento social en una edad temprana, la realidad es que, a lo largo de la vida, las personas que se identifican dentro de la población LGBTIQ+ suelen presenciar o ser objeto de violencia en sus distintas formas; desde cuestionamientos sobre su identidad, falta de respeto al no aceptar el pronombre con el que se identifican, hasta violencias físicas que han terminado en asesinatos.

Por otro lado, la siguiente tabla muestra el porcentaje de personas encuestadas que identificaron haber sido discriminadas en el año previo al levantamiento de la encuesta, se puede observar que el 74.4% de las mujeres trans declararon que habían sufrido discriminación en los últimos doce meses, mientras que el 80.2% de las personas con otra identidad de género no normativa declararon haber pasado por la misma situación. Si bien, las personas que se identifican como Lesbiana, Gay o con otra orientación no normativa, presentan los porcentajes

menores en la tabla, hay que enfatizar que no se tratan de porcentajes bajos, sino que, por el contrario, rebasan la mitad de personas encuestadas, lo cual, en el ámbito de dignidad y derechos humanos, es muchísimo.

Figura 25
Discriminación hacia las disidencias



Imagen extraída de la pagina web del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación

Reconociendo que el Estado es una de las instituciones que ha ejercido violencia sobre la comunidad LGBTIQ+, las cifras con sus propios instrumentos de medición reflejan que la violencia hacia las disidencias sexuales y de género, es innegable y que, ante su silencio institucional, encontraremos formas de posicionarnos ante éstas. A pesar de que los números son alarmantes, la realidad es que muchos feminicidios¹⁸ y transfeminicidios¹⁹ no son tipificados como tal ante la ley.

¹⁸ Término utilizado para aludir a los asesinatos a mujeres sólo por la razón de serlo.

¹⁹ Término que alude a los asesinatos de mujeres trans por razones de identidad.

d) Registro de proceso práctico creativo – investigativo

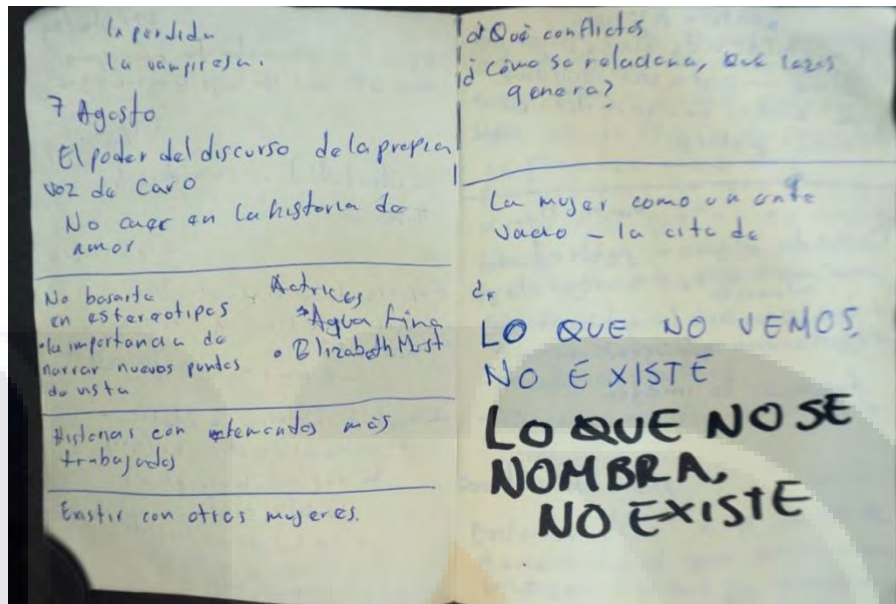
Para la investicreación, metodología propuesta en el proceso documental es fundamental el uso de la bitácora para dar cuenta del proceso creativo y la evolución del proyecto, por lo que, a continuación, se presentan algunos extractos de la bitácora a modo de diálogo para así compartir las situaciones que dieron pie a la creación artística, dividida en las distintas etapas de la producción cinematográfica.

Etapas de Desarrollo:

En la etapa del desarrollo, resultó importante realizar distintas reuniones con el *crew* a fin de hablar de la idea general (en un primer momento), así como, de las decisiones éticas y estéticas para la película y desarrollo por parte de la directora, de formatos como breakdown, ruta crítica y plan de rodaje.

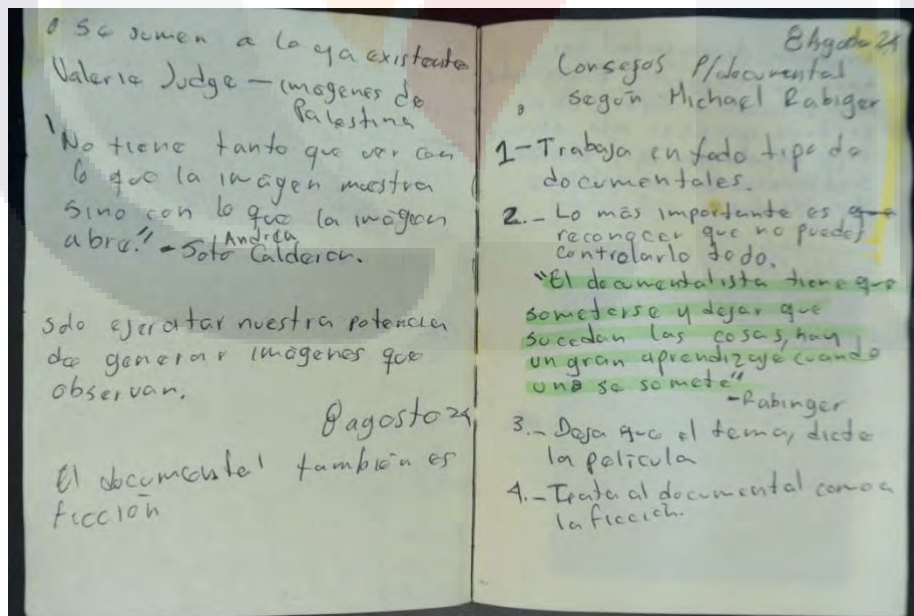
En las siguientes imágenes (imagen 26, 27 y 28) se observan distintas reflexiones a partir de la investigación y teorización, previas incluso a la conformación del equipo. En una se alcanza a leer “Lo que no se nombra, no existe” (imagen 26) donde se revela no solo la importancia de nombrarnos con los pronombres que nos reconocemos, sino también, para tener presente que registrar es memoria, lo que fue muy importante en la realización del documental *Crisálidas*, ya que aunque se trate de una realización sin muchos arcos dramáticos, la importancia radica en el nombrar, en ver, en dejar huella de los cuerpos y sus identidades, que habitan Huanusco.

Figura 26
Bitácora 1



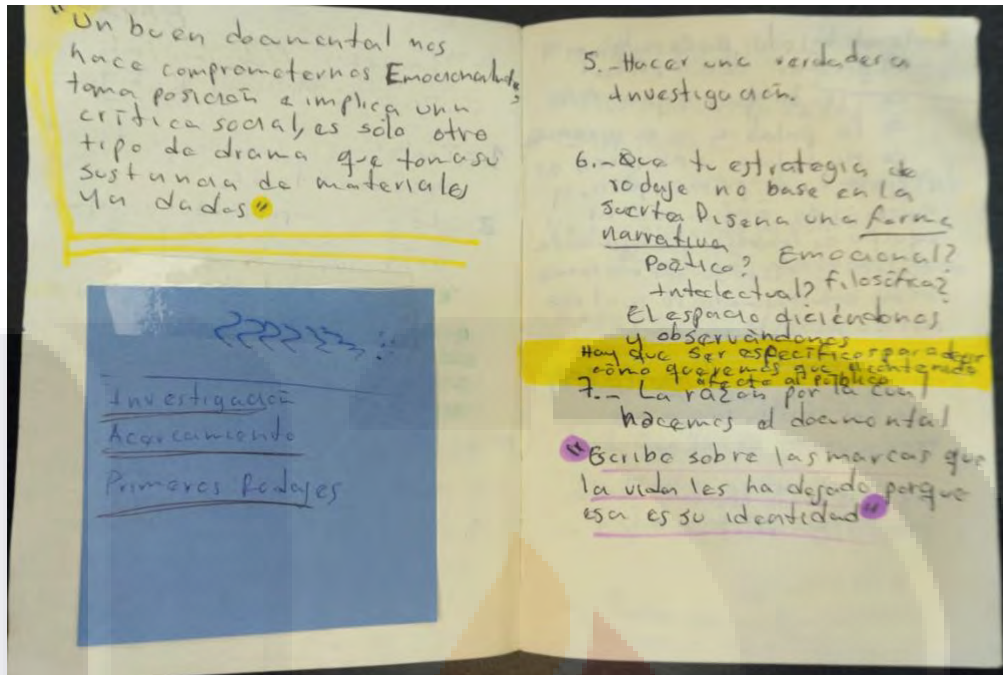
Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

Figura 27
Bitácora 2



Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

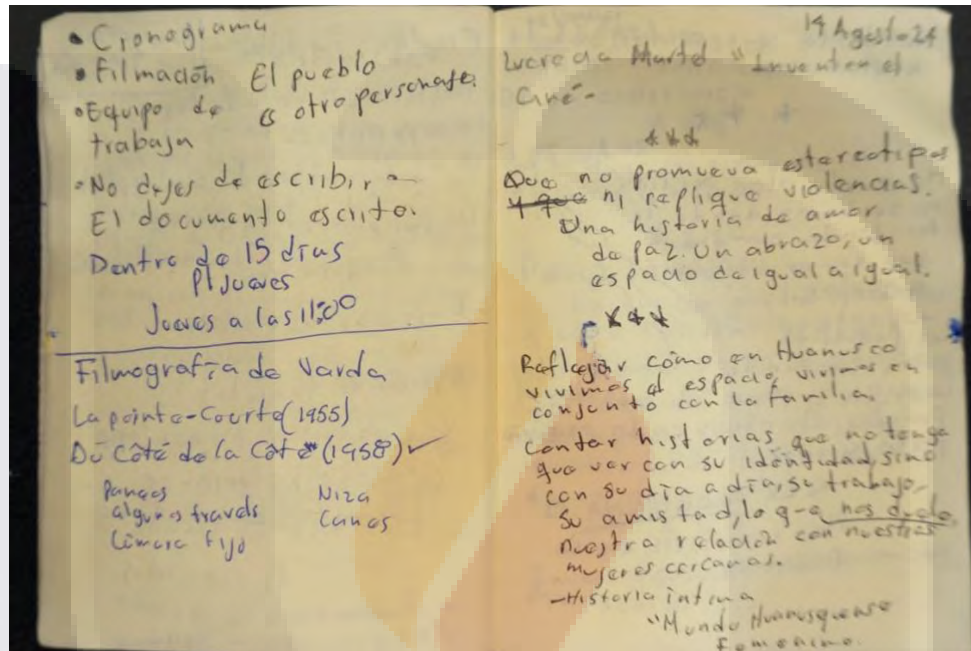
Figura 28
Bitácora 3



Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

En cuanto a la siguiente imagen, aparecen nombres como Lucrecia Martel y Agnes Varda. también se alcanza a leer “Mundo Huanusquense femenino”, dando cuenta de la búsqueda de trabajos femeninos y disidentes como referentes. (Figura 29)

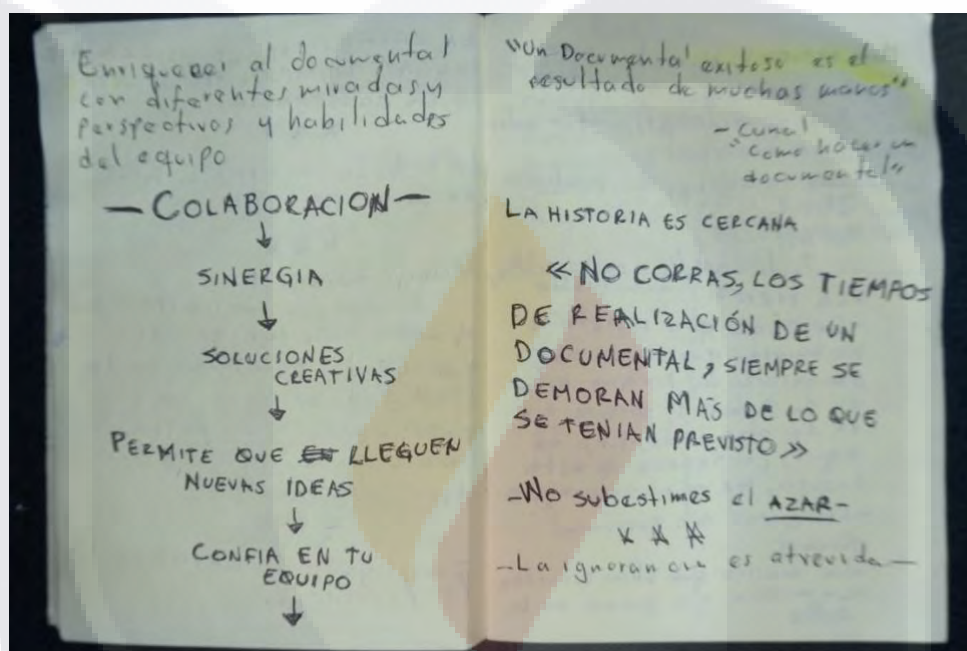
Figura 29
Bitácora 4



Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

Aún en la misma etapa, resulta importante detectar conceptos como “colaboración”, “historia cercana”, “soluciones creativas”, “diferentes miradas” (Figura 30), lo que en un comienzo se alcanza a notar cómo una simple idea, más adelante se tradujo en una postura fílmica alineada al cine colaborativo, enunciado en el documento como cine posible.

Figura 30
Bitácora 5



Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

En la figura 31 se observa, el proceso de conformación del *crew* con la leyenda “Bilbao acaba de sumarse al proyecto documental, le apasiona la foto.”, como registro de el día en que María, una de las productoras, aceptó *Crisálidas*, como su proyecto.

Figura 31
Bitácora 6

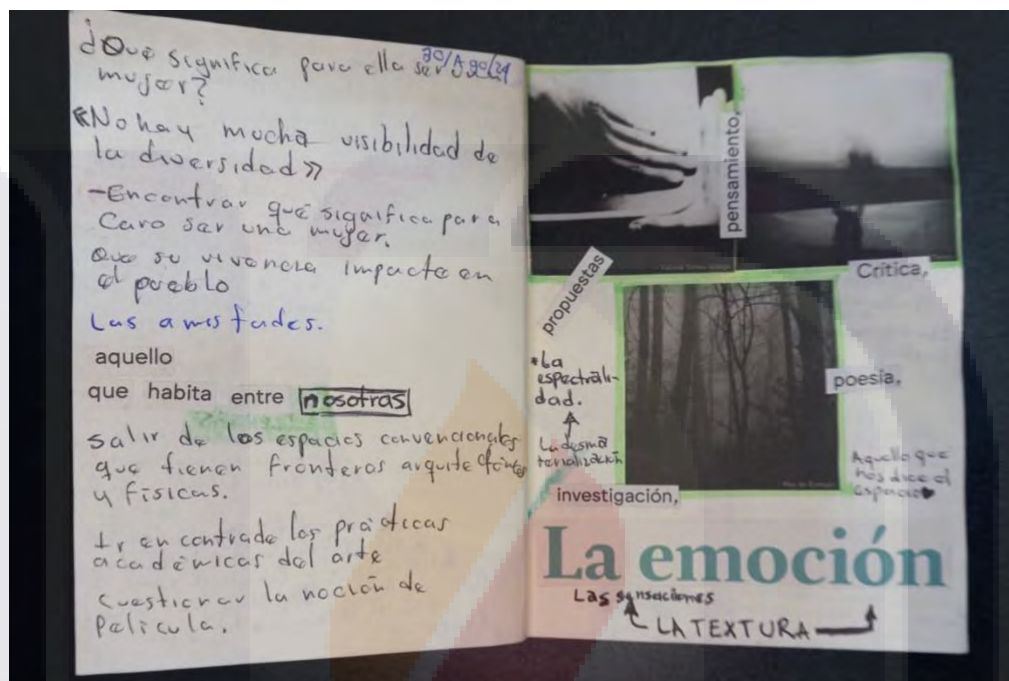


Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

Ideas como espectralidad, habitar, texturas y emoción, fueron conceptos que aparecieron en el desarrollo del proyecto y trascendieron al documental y al aparato teórico del documento escrito (Figura 32).

Figura 32

Bitácora 7

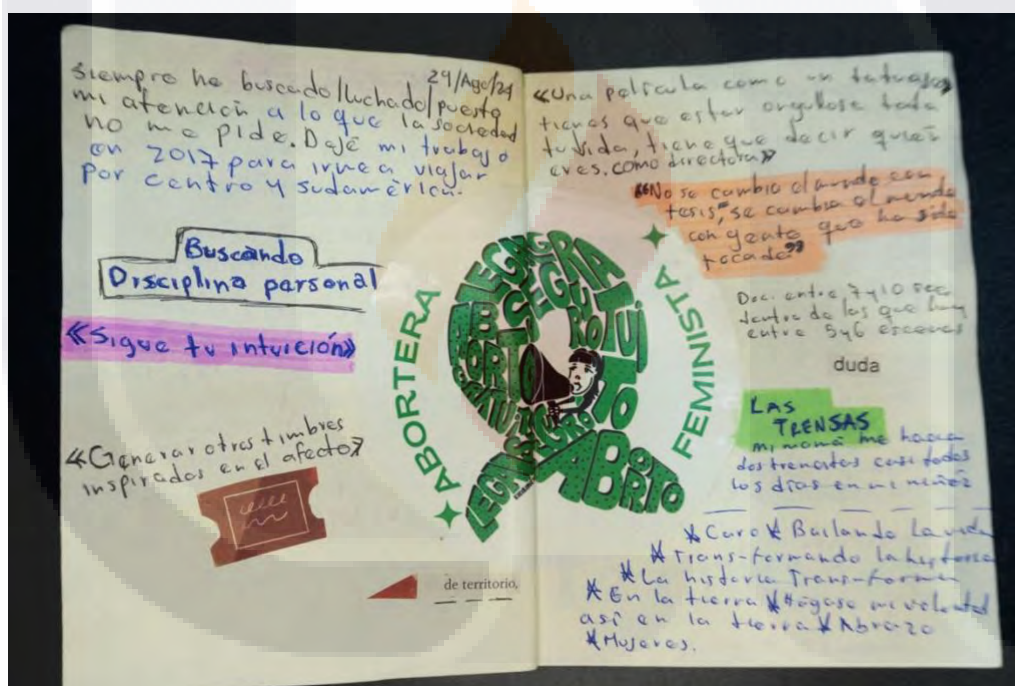


Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

Etapa de Preproducción:

Aunque la siguiente imagen registra la etapa del desarrollo, la frase resaltada en naranja fue el detonante para comenzar con la preproducción, pues en la transición de una etapa a la otra, ésta fue reveladora para actuar aún con miedo que me acompañaba en ese momento. “No se cambia el mundo con tesis, se cambia el mundo con gente que ha sido tocada”, hablamos de películas con historias que “tocan” a las personas, es decir, que impactan a las personas de manera positiva, que marcan un antes y un después en su actuar.

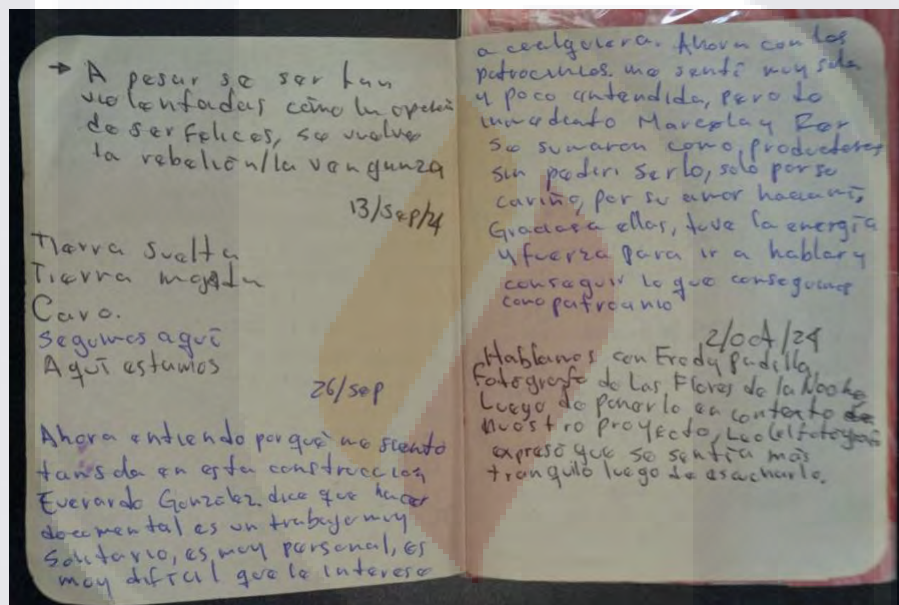
Figura 33
Bitácora 8



Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

Un punto importante al momento de hacer documentales, es entender que en ocasiones el proyecto documental, a pesar de ser cine colaborativo, la división de algunas tareas era trabajo en solitario para poder conseguir un avance significativo, la figura 33 da cuenta de ello, pues ya en etapa de preproducción, el día 26 de septiembre del 2025, escribí que me sentía sola y luego de una conferencia magistral de Everardo González, comentó que justo este proceso podía ser una labor muy solitaria, por lo que hablar con otrxs creadores sobre nuestros proyectos, es fundamental para acompañarnos, tal como escribo el 2 de octubre.

Figura 34
Bitácora 9

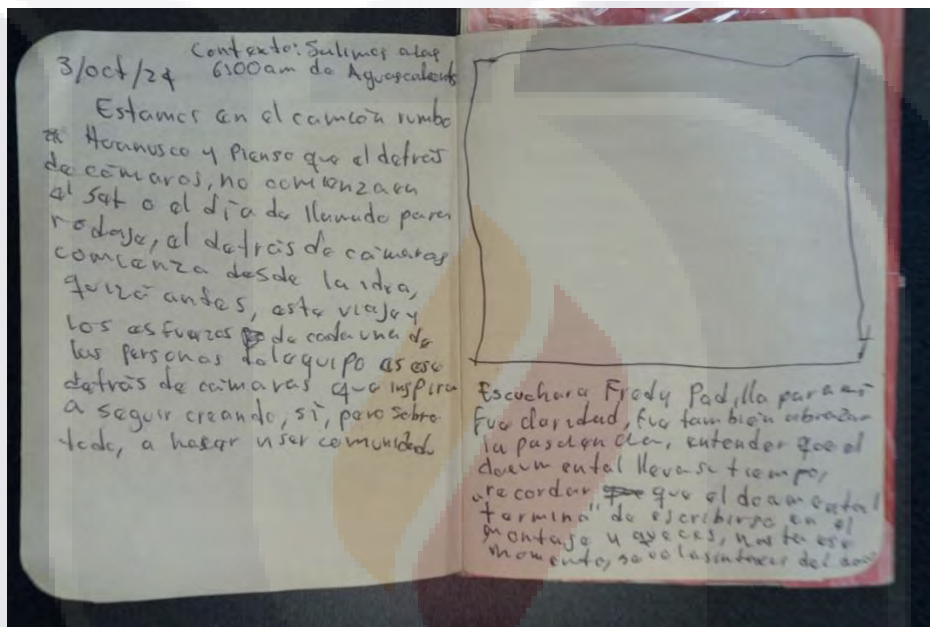


Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

Etapa de Rodaje:

En el registro siguiente, se puede ver la sensación de acompañamiento que me invadió al viajar con el *crew* a Huanusco para realizar lo que fue el primer rodaje, pues al escribir que el *making off* debe comenzar “desde la idea”, habla de una sensación de valorar el esfuerzo previo a rodaje que hicieron las y los compañeros.

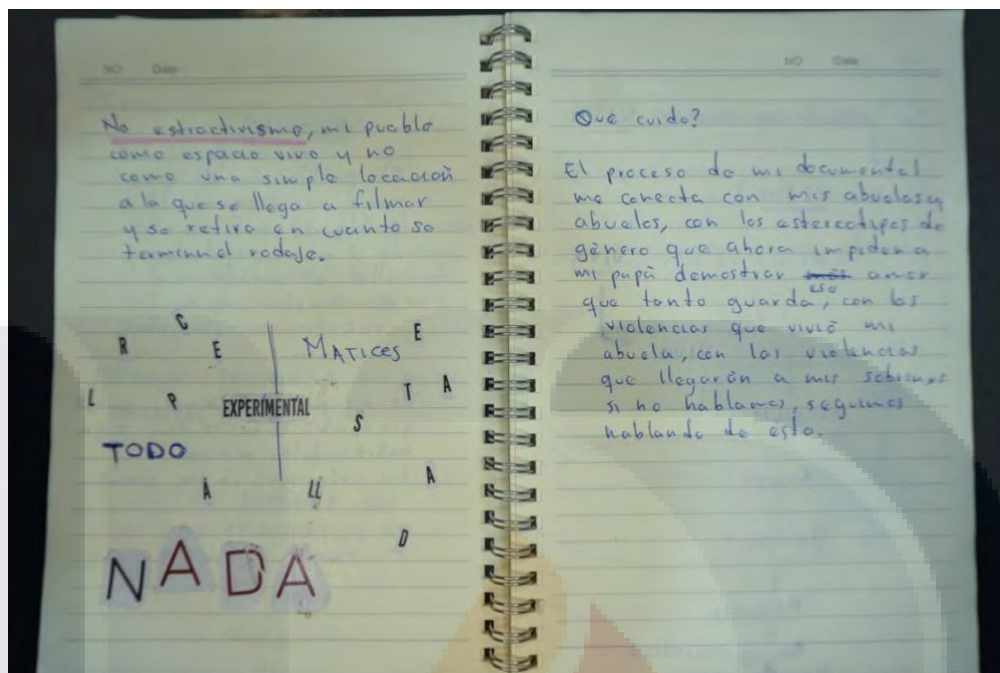
Figura 35
Bitácora 10



Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

Luego del primer rodaje 3, 4 y 5 de octubre del 2024, se afianzaron los procesos y el equipo se conoció más, al mismo tiempo de que tal como dice Depetris, nuestro andar por los lugares, le dieron significado al espacio, en mi caso, me hizo pensar en mis ancestros, en la forma en la que me iba a posicionar en futuras fechas de rodaje, se develaron conceptos clave para generar un cine sobre otras lógicas, frases como “No extractivismos” y “espacio vivo”, revela una relación afectiva individuo-territorio. (Figura 35)

Figura 36
Bitácora 11

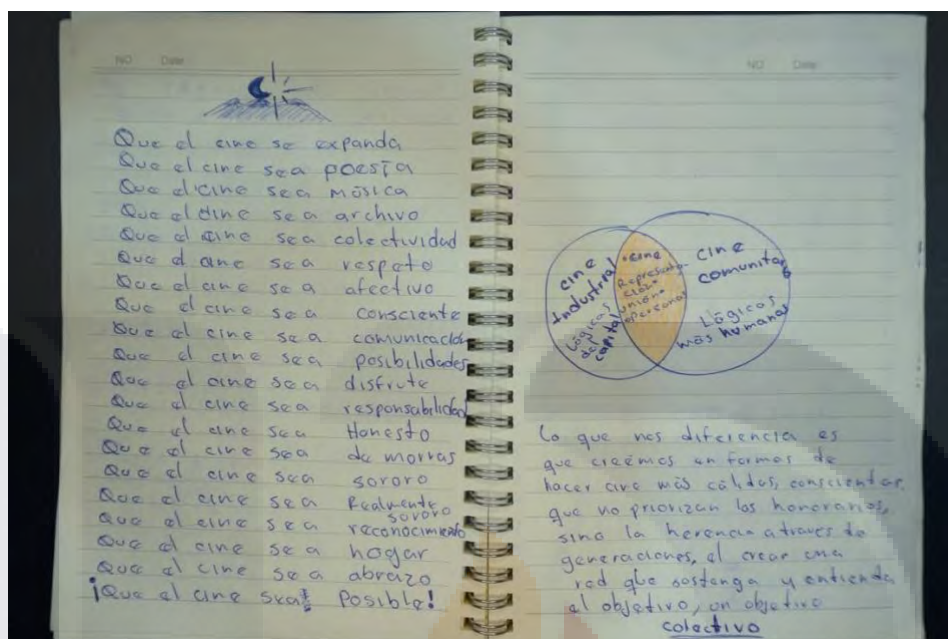


Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

Etapas de Post producción:

Es cierto que los procesos de documental pueden verse estropeados por el tiempo y la agenda de otras personas de las que depende el proyecto. En cuanto a sonido, el documental presentó algunos atrasos a causa de la agenda de las personas que harían diseño sonoro, en cuanto a colorearlo, Leo, el director de fotografía fue la persona que lo realizó y siempre estuvo con la disposición de recibir retroalimentación, de hecho para finalizar el color, tuvimos una reunión dirección de foto y dirección, donde compartimos una comida y pláticas de cine, muy aparte del documental, lo que me hizo pensar en las formas en las que *Crisálidas* se ha expandido por y para nosotros.

Figura 37
Bitácora 12



Bitácora del proceso de creación del presente documento y del cortometraje *Crisálidas*.

Los extractos presentados como evidencia del registro de mi proceso, son una muestra de las ideas y sensaciones que me acompañaron en la creación documental, la bitácora completa, se puede encontrar en el apartado *Anexos*.

e) Presentación de la obra artística

El documental lleva por nombre, *Crisálidas*, las *crisálidas* pueden adoptar distintas formas dependiendo el entorno en el que se encuentran y la etapa de desarrollo en la que se encuentren, una crisálida significa crecimiento, desarrollo, aprendizaje, colores, música y aunque pareciera que se desarrolla en la quietud, lo cierto es que todo está en movimiento para conseguir ser aquello que anhela, la crisálida entonces, se mimetiza con su entorno, creando un lugar seguro para desarrollarse.

La obra documental final se trata de un cortometraje de alrededor 20 minutos de duración en el que se presenta a Caro y Sami. Caro una mujer trans originaria del municipio de Huanusco al sur de Zacatecas y Sami, una persona que se identifica como hombre gay travesti originaria también del mismo municipio. Caro, es una chica que ha comenzado a trabajar en la administración actual del pueblo, vive en el centro del municipio, por las tardes sale a correr, una chica que estuvo un tiempo en el seminario de la iglesia católica y que actualmente vive con sus papás y hacia el final del documental declara que no se siente vulnerable en Huanusco, sino todo lo contrario, se siente arropada.

Sami, actualmente trabaja en un restaurante ubicado al costado de la carretera y a las afueras del municipio, donde cocina y cobra las cuentas de los comenzales, se dedica también a realizar decoraciones de globos para fiestas y aunque vive en la misma colonia que su familia, vive solo. Su red de apoyo es su familia, en especial su hermana quien le ha acompañado en diferentes situaciones importantes de su vida y al final del documental declara que las personas de Huanusco han sido amables y respetuosos con él. A continuación, se comparte un link para visionado del documental.

<https://drive.google.com/file/d/1WYyfg35zhkgw7jzhG1y5zYmInFYey85c/view?usp=sharing>

f) Evaluación de la pertinencia y viabilidad de la intervención

Se comprobó que el formato de documental de creación con perspectiva de género y de diversidad es un formato afectuoso y horizontal que permite la exploración de un tema desde varias miradas construyéndose desde la interdisciplinariedad, en donde, desde el ejercicio cinematográfico comunitario, feminista y cuir predominan la poesía, la antropología, filosofía y la imagen como rastro. Además, se comprobó que una práctica cinematográfica afectiva y no capitalista es posible, pues, aunque hubo una remuneración significativa para las personas del *crew*, todas se unieron por el vínculo que tienen ya sea a la práctica, a la temática e incluso a mí, pues personas como María, Bárbara y Arturo, son personas con las que me une una amistad de hace ya varios años, mientras que con Leo y Maury nos unen nuestro territorio y el cariño a ellos, pues Leo es originario también de Huanusco y Maury de Tabasco, municipio vecino. La misma situación sucedió en la procuración de fondos, recibimos donaciones en especie y en efectivo tanto de amistades y familiares, como de empresas que no nos conocen pero que sus valores se alinean a los del documental.

Dado que en Huanusco, existen pocas actividades que detonan una convivencia y un diálogo en comunidad, el documental es un movimiento que rescata y demuestra a las personas de la comunidad que, más allá de las actividades creadas por el Estado, es posible que nosotrxs generemos dinámicas de convivencia y dialogo, a la par que nos demostramos que somos tsujetos activos de mirada, registrando nuestras calles y a las personas y actividades que nos acompañan en el día a día.

5. RESULTADOS DE LA INTERVENCIÓN

Se realizó un documental con perspectiva de género y de diversidad que al mostrar distintos formatos y con ello, distintas voces, cuestiona desde el cine cuir, feminista y cine posible las formas del cine que obedecen a una industria y los contenidos aceptados o no. Desde el inicio del proyecto en la etapa de conformación del *crew* era claro que no queríamos replicar violencias en el rodaje ni con el equipo humano, ni con Caro y Sami, protagonistas del documental. Por lo que desde las primeras reuniones se habló de los pronombres con los que nosotrxs nos sentimos

cómodxs, a la vez que éramos conscientes de que Caro y Sami tenían también un pronombre con el que se identificaban y habría que respetarlo al dirigirnos a ellxs.

Durante la etapa de preproducción, tuvimos reuniones en repetidas ocasiones en las que sin importar los temas a tratar, todxs estábamos invitadxs, con excepción de las reuniones de producción, las cuales fueron destinadas para organizar las tareas necesarias para conseguir visitas exitosas para la procuración de fondos, es decir, dentro del departamento de producción, todas las personas estábamos enteradas de cada donación que recibíamos o del papeleo solicitado por cada persona o empresa y a su vez, comunicábamos la situación y total recaudado a las personas del equipo en juntas en las que nos encontrábamos todxs.

Desde la preproducción en una reunión conjunta donde hubo lluvia de ideas, se propuso el nombre *Crisálidas* para el documental y se les presentó a Caro y Sami para saber qué opinaban, a lo que se recibió una respuesta positiva, incluso Caro comentó que uno de los tatuajes que en algún momento consideró hacerse, era el de una mariposa, comentándonos que se sentía muy identificada con los distintos procesos de éstas. Poco después, pedimos que fueran ellxs quienes escribieran de manera manuscrita el nombre que fue el logotipo oficial en el documental.

En cuanto a esta etapa en el departamento de fotografía, Leo el director de fotografía presentó una propuesta visual donde pulimos algunos detalles de perspectiva y se aclaró que las texturas y la cámara a nivel de Caro y Sami, era primordial, así como los paisajes que presentaban a Huanusco como personaje. En sonido con Maury, quien se encargó del sonido directo siempre hubo la intención de detectar los sonidos característicos del pueblo, desde los grillos, hasta los sonios del mercado, siendo esto un constante llamado a la exploración.

Me parece importante comentar que las personas que se sumaron al equipo, se unieron a sabiendas de que el documental realmente no contaba con un presupuesto para retribuirles su trabajo, platicamos de las estrategias que teníamos para la procuración de fondos, pero lo cierto fue que, al iniciar, el proyecto estaba en ceros. Por lo que se reconoce el calor de los vínculos en este ejercicio, pues todxs se sumaron por cariño a la temática, al territorio, a la práctica documental e incluso amigos que tenían cierto cariño a la directora.

Desde el departamento de producción se priorizó el bienestar de las personas, comentamos claramente a Sami y Caro que si en algún momento querían que dejáramos de grabar o sentían que su espacio personal estaba siendo invadido, nos lo dijeran inmediatamente, desde dicho departamento se han hecho comentarios como “fuiste una gran directora, en ningún momento sentí que nos trataras verticalmente”, mientras que desde el departamento de fotografía surgió la expresión “la exploración en equipo lo diferencia de otros rodajes en los que he participado” apelando a la propuesta creativa y sensible de que la dinámica en este caso se llevaba a cabo de manera menos extractivista y más sensible, de que el equipo realmente conociera y sintiera el pueblo y no solo lo viera como locación.

Luego de varios días de rodaje, en el *making off* surgieron comentarios de algunos miembros del equipo, como “Me sorprendió cómo te dirigías a ella” para recalcar el respeto y el cariño con el que la directora realizaba las entrevistas y continuó “me pareció una forma muy cercana de realizarla, nunca imaginé que iba a ser así” o comentarios como “nunca había estado en un rodaje en el que respetaran las tres comidas” “gracias por preocuparte”, los anteriores son comentarios valiosos para este proyecto, pues ayudan a evidenciar que el objetivo del documental se cumplió en el sentido de que la práctica cinematográfica se alinea al proyecto histórico de los vínculos, tal como propone Segato.

Respecto a las protagonistas, Caro y Sami hubo comentarios como “más visibilidad de la comunidad LGBTIQ+ de Huanusco”, “Gracias por tomarme en cuenta para este documental”, “soy muy tímida pero sí quiero hacerlo” a la vez de que siempre hubo la disponibilidad de acompañarles en sus actividades, resaltando el visto bueno de ambas protagonistas para proyectar el documental, un visto bueno que refleja que están cómodxs de la manera en que se les presenta en el cortometraje.

Al finalizar el rodaje, tuvimos una reunión grupal en la que el departamento de producción compartió el plan para la distribución del total recaudado para el documental, considerando, el porcentaje destinado a honorarios (divididos en partes iguales para las personas del equipo), el total considerado para la música, mercancía y distribución, de tal forma que todo el equipo

estuviera enterado de cómo se distribuyó el total recaudado de manera autogestiva por el departamento de producción, es importante mencionar que las actividades para la procuración de fondos fueron desde rifas de productos donados por artistas y negocios, donaciones en efectivo por parte de familiares, negocios de Huanusco y Aguascalientes, hasta donaciones de personas con cargos públicos en Aguascalientes, que tienen como agenda pública la visibilidad de la población LGBTIQ+.

Y por parte de las personas de Huanusco, se recibieron comentarios como, “Tienen que proyectarlo en la plaza para que esté todo el pueblo”, “Qué bueno que estás grabando el pueblo” “¿A poco lo vas a proyectar en otros lugares?”, “A mí me gustan las niñas y cuando mi hermano salió del clóset, fui yo quien le dijo a mi mamá para que estuviera preparada y no cometiera el mismo error que cometió cuando yo le dije, me identifico mucho con ellas”, “Me dio sentimiento que las dos dijeran que se sienten seguras en nuestro pueblo”, “Es un tema que no es fácil manejar cuando te toca, pero qué bueno que podamos comenzar a hablarlo” y justo en rodaje una chica se acercó mientras grabábamos y le comentó a la directora “Eres súper famosa en la secundaria por todo esto que andas haciendo” revelando el interés y gusto de las, los y lxs habitantes del pueblo por ver en pantalla el territorio que habitan, al mismo tiempo que se genera representación y una genealogía femenina en el cine en nuestro entorno cercano.

6 EVALUACIÓN DE LA INTERVENCIÓN

Al finalizar el documental nos dimos cuenta que ni Caro, ni Sami se sienten violentadxs directamente en el pueblo, contrario a lo que se diagnosticó al inicio del documento, donde se proponía identificar las violencias que son ejercidas hacia los cuerpos cuir en el municipio de Huanusco en Zacatecas. En su testimonio, ambas coincidieron en que las personas en el pueblo les llaman por sus pronombres y no han recibido violencia a causa de su identidad.

Sin embargo a lo largo del cortometraje, mientras grabamos en un espacio abierto, se deja ver expresiones en signo de burla hacia lo femenino, aunque no directamente hacia ellxs, sino en el espacio que comparten con el pueblo, además de que tal como lo declara Caro en el documental al hablar sobre su reciente trabajo en la administración del pueblo, sobre que “antes no se le había dado la oportunidad”, refiriéndose a que le ha sido complicado insertarse en el ámbito laboral, mientras que el trabajo de Sami, está regido por horas laborales exhaustivas, de modo que las violencias que se dejan ver a lo largo del documental son sistemáticas, mostrándonos que mientras que nuestros pueblos nos abrazan, el sistema heteropatriarcal sigue oprimiéndonos sin importar dónde nos encontremos.

7 CONCLUSIONES

Dado que el presente recorrido ha dado cuenta de las influencias en la construcción del documental *Crisálidas*, a continuación, se presenta la ficha técnica del documental;

Tabla 4
Ficha Técnica Crisálidas

Fecha	México, 2025
Dirección	Julieta Ponce
Productores	María Bilbao y Arturo Gómez
Casa productora	Cinema Pitayo
Guión	Caro Valenzuela, Samuel Márquez y Julieta Ponce
Fotografía	Leonaardo Ruelas
Música	Valeria Jonard
Reparto	Caro Valenzuela, Samuel Márquez/Samia Sofía Reyna

Elaboración propia extracción de información del documental *Crisálidas*

Sinopsis: A través de las vivencias de Caro y Sami se explora la relación de un pueblo rural con la disidencia de género, así como los desafíos de habitar un cuerpo cuir en espacios tradicionales. *Crisálidas* es un retrato íntimo que centra en los momentos felices y dignos, mismos momentos en los que ellxs consiguen celebrar su identidad.

En *Crisálidas* se genera un documental afectivo y horizontal sobre identidades cuir a través de una visión situada en cuerpo y territorio de las disidencias y creadorxs a la vez que se aleja del cine patriarcal a través de las texturas, el auto registro por parte de Caro y Sami, así como el registro audiovisual de las personas del *crew*, junto a la elección de primeros planos y planos generales para movernos entre la intimidad y el contexto de las protagonistas, planos que llevan su tiempo y consiguen ver los tiempos de vida de Huanusco, así como la elección de luz natural a lo largo del cortometraje y la priorización del testimonio vivo a una narración con clímax, fueron herramientas esenciales para generar un dispositivo que se aleje de la mirada patriarcal.

De tal forma que, al crear sobre otras lógicas de producción, los diálogos generados (especificados en el apartado 5.- *Resultados de la intervención* y extraídos del *making off*) están

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

fuertemente ligados al asombro por parte del *crew* al explorar modos de producción que no obedecen a los aprendidos en las instituciones educativas donde los modos de producción están fuertemente ligados al cine dominante, por lo que el aprendizaje hacia otros modos de representación, producción y cuidado se encuentra en la exploración en comunidad.

El documental de *Crisálidas* aporta al cine documental la importancia de narrar historias cuir situadas, con perspectiva de género y de diversidad, donde caben los afectos para lo que, el auto registro de las protagonistas fue primordial pues a través de esta herramienta se consigue la práctica de la mirada de quien es observadx, lo cual es fundamental para el cine feminista y cuir, pues se posiciona ante la crítica que Menkes hace hacia el lenguaje del cine patriarcal en donde la mujer es solo objeto de mirada y no sujeto activa de mirada.

Es curioso pensar que la mayoría de los obstáculos durante el proceso se tratan no de obstáculos visibles, sino sensibles, pues el mayor de los obstáculos que enfrenté, tanto en la etapa de desarrollo, como en rodaje y postproducción fue el no crearme suficiente para la etapa en la que me encontraba, afortunadamente el acompañamiento del *crew* y de personas creadoras que ejercen su ejercicio cinematográfico bajo las lógicas en las que me interesa construir me hizo darme cuenta que este no es un caso aislado, pues así como hemos teorizado sobre cómo la sociedad y el cine está regido por estereotipos que oprimen los cuerpos e identidades, las dinámicas académicas se rigen también sobre las mismas lógicas afectando la calidad y los tiempos de conclusión del proyecto documental, pero reafirmando que nuestros cuerpos y subjetividades no solo están en disputa a través de la pantalla.

A lo largo del presente ejercicio de construcción de *Crisálidas* se propone un dispositivo y una práctica que se compone de ciertos lineamientos, tales como:

- Respetar el territorio en el que filmamos, así como entablar una relación con este.
- Registrar las texturas características del territorio.
- Es primordial que quien es vistx en pantalla, mire también a través de ella.
- Generar un entorno amistoso con el *crew* y los personajes, más allá de solo una relación laboral.
- Respetar a las personas que habitan en el lugar que filmamos.

- La exploración del *crew* siendo sujetos de mirada, es necesaria para conseguir un registro horizontal y más empático. Incluso si no se usa en montaje este ejercicio es fundamental.
- Respetar y escuchar las propuestas de las personas del *crew* en la resolución de problemas.
- Descansar
- Realizar las tres comidas diarias
- Anteponer la ética a la estética.
- La primera proyección se hará en el territorio filmado.

Dichos lineamientos se alinean al cine cuir y feminista y no están alejados del cine posible pues todas son posturas que buscan un mismo fin, crear en comunidad fuera de las lógicas del capitalismo y el heteropatriarcado, a quienes solo interesa el control de nuestros cuerpos, identidades y territorios, violentándolos en pantalla y en el set, perpetuando así un sistema que obedece al proyecto histórico de las cosas, mismo que nos desvincula de nuestros territorios, nos domina y aísla por medio de narrativas acompañadas de un lenguaje cinematográfico que fragmenta y objetualiza nuestros cuerpos, por el contrario, las posturas del cine feminista, cuir y posible busca echar raíces en el proyecto histórico de los vínculos. Un rodaje feminista y cuir significa llevar a locación prácticas que priorizan la vida, implica que los cuerpos y las identidades sean cuidadxes detrás y frente de la cámara a la vez que construye contravisualidades.

Nos corresponde seguir cuestionando, reflexionando, explorando, dialogando y descubriendo nuevas prácticas y lenguajes que nos permitan otras formas de estar juntos.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Andre, M. O. (2022). *Una pequeña guía para desarmar el sistema sexo - género sobre nuestros genitales: glosario express: muchos de estos términos fueron contruidos y pensados por las comunidades trans* e intersex*. Vibra Mutante.
- Anzaldúa, G. (2015). *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*. Ciudad de México: UNAM, programa universitario de estudios de género.
- Beauvoir, S. d. (1998). *El segundo sexo*. Buenos Aires: sudamericana.
- Berumen, P. R. (2018). *Visualidades y contravisualidades. Representaciones del otro y su discriminación en el cine de ciencia ficción del siglo XXI*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brandi, L. L. (2021). El cine documental. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 21 (79).
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. España: Paidós.
- Chauvin, I. D. (2019). *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons.
- Expósito, A. M. (2024). *La recuperación de la memoria LGBTIQ+ anterior al Orgullo a través del cine documental: el caso de La memoria homosexual* (Vol. XXVIII). Anclajes.
- Jeanneau, Y. (1997). *La producción Documental*.
- Leiva, M. L. (2019). *El lugar sin límites: Edición crítica*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Lozano, C. D. (2024). *Cine comunitario feminista: el enfoque de género en los procesos desarrollados en Ojo Semilla (Ecuador) y La Partida Feminista (Colombia) entre entre los años 2016 y 2019*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Martínez, A. (2019). La cultura como motivadora de sintaxis. *El lenguaje inclusivo. CUADERNOS DE LA ALFAL*, 186-198.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and narrative cinema. *Screen* 16 (3), 6-18.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.

- Ortuño, G. G. (2016). Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica. *De Raíz Diversa*, 179-200.
- Parga, P. (2018). *InvestiCreación: Metodología de investigación artística para el ámbito universitario y de educación superior*. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Paszkievicz, K. (2014). Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género. *Lectora* 20, 225-228.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Pighin, D. (2018). La noción de posmemoria en el campo de la historia reciente en Argentina. En E. E. Spinetta, *Intersecciones y Disputas en torno a las escrituras de la historia y la memoria: Actas de las 2das jornadas nacionales de historiografía* (págs. 71-80). UniRio editora.
- Romero, J. (12 de 08 de 2012). *La Manuela y Pancho Vega: el devenir y el enmascaramiento homosexual en El lugar sin límites de José Donoso*. Obtenido de Crítica.cl: <https://critica.cl/index.php?s=El+lugar+sin+l%C3%ADmites>
- Seañez Fernández, C. G. (2022). *Espacios del amor gay: representaciones de la pareja gay en el cine mexicano contemporáneo*. Tesis de maestría. Tecnológico de Monterrey. <https://hdl.handle.net/11285/648759>.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficante de Sueños.
- Segato, R. (2018). *Contra Pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Valencia, S. (2025). Del Queer al Cuir. *ReCIA - Revista del Centro de Investigación en Artes*, 17.
- Wonham, A. G. (2017). *El documental de creación de Muntadas a Antonio López*. Madrid: Universidad complitense de Madrid.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria Editorial.

Filmografía:

- Ávila, I. (Dirección). (2014). *La mañana no comienza aquí* [Película]. Creación Híbrida.
- Amador, A. (Dirección). (2017). *Rojo Paraíso* [Película]. ISC Producciones y Diso Fims Producciones.

Araizaga, M. R. (Dirección). (2013). *Los Exóticos* [Película]. Pimienta Films.

Bordello, J. (Dirección). (s.f.). *Museo* [Película]. DocsMx.

Correa, C. F. (Dirección). (s.f.). *Ya no sé si vivo en un recuerdo* [Película]. UNAM.

Cruz, Á. (Dirección). (2014). *La Carta* [Película]. IMCINE.

Cruz, Á. (Dirección). (2021). *Nudo mixteco* [Película]. IMCINE.

Cuellar, S. (Dirección). (s.f.). *¿Y si no fuera yo?* [Película].

Dávalos, M. (Dirección). (s.f.). *La rodilla del diablo* [Película].SCI.

Delgadillo, G. (Dirección). (2022). *Kenya* [Película]. IMCINE.

Diéguez, E. (Dirección). (2019). *La memoria homosexual: testimonios de libertad y represión* [Película]. Medina Media 4K.

Duclós, A. (Dirección). (2024). *Memorias sinvergüenzas: Buenos Aires 1979* [Película]. EQZE.

Ripstein, A. (Dirección). (1978) *El lugar sin límites* [película]. Conacite II.

Robles y Esquivel, O. y E. (Dirección). (2020). *Las Flores de la noche* [Película]. IMCINE.

Fiesco, R. (Dirección). (2013). *Quebranto* [Película]. Mil nubes-cine.

Fuentes, F. d. (Dirección). (1938). *La casa del ogro* [Película]. Compañía Mexicana de Películas S. de R. L.

Furtado, J. (Dirección). (1989). *Isla de las Flores* [Película]. Casa de Cinema de Porto Alegre.

Huezo, T. (Dirección). (2011). *El lugar más pequeño del mundo* [Película]. Pimienta Films.

Huezo, T. (Dirección). (2016). *Tempestad* [Película]. Pimienta Films.

Huezo, T. (Dirección). (2023). *El Eco* [Película]. Radiola Films y The Match Factory.

Islas, A. (Dirección). (2005). *Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* [Película]. IMCINE.

Lee, A. (Dirección). (2006). *Secreto en la Montaña* [Película]. Focus Features.

Marán, L. (Dirección). (2024). *Chicharras* [Película]. ECAMC.

Menkes, N. (Dirección). (2022). *Brainwashed: Sex – camera – power* [Película]. Menkes Films.

Muñoz, A. (Dirección). (s.f.). *El legrado exquisito* [Película]. DocsMx.

Panizza, T. (Dirección). (2014). *Tierra en movimiento* [Película]. Chile. Domestic Films.

Pérez, D. M. (Dirección). (s.f.). *Laberinto* [Película]. DocsMx.

Ripstein, A. (Dirección). (1978). *El lugar sin límites* [Película]. Conacite Dos.

Robles y Esquivel, O. y E. (Dirección). (2020). *Las Flores de la noche* [Película]. Muchachxs Salvajes.

Valadez y Rondero, F. y A. (Dirección). (2024). *Sujo: hijo de sicario* [Película]. En Aguas Cine.
Santamaria, B. (Dirección). (2020). *Cosas que no hacemos* [Película]. Ojo de Vaca y
FOPROCINE.

Silva, I. (Dirección). (s.f.). *Sirena Trans* [Película]. DocsMx.
Tewolde, M. (Dirección). (2020). *Negra* [Película]. Terra Nostra Films.
Villaseñor, E. (Dirección). (2014). *Memoria oculta* [Película]. CCC.
Villaseñor, E. (Dirección). (2018). *M.* [Película]. México.
Vivar, P. (Dirección). (s.f.). *La geografía del contacto humano* [Película].

Recursos web:

22, C. (2014, Mayo 21). *Youtube*. Retrieved from Entrevista con María Guadalupe Ochoa Ávila
acerca del libro "La construcción de la memoria":
<https://www.youtube.com/watch?v=rP6gUp3nYNw>

Cabral, M. (2008, Abril 21). *Ciudadanía (trans) sexual*. Retrieved from RECONSTRUYENDO
EL PENSAMIENTO:
<http://reconstruyendoelpensamiento.blogspot.com/2008/04/ciudadana-trans-sexual-por-mauro-cabral.html>

Conference UC, I. F. (2021, Junio 8). *Youtube*. Retrieved from Palestra Convidada (ES) Irene
Depetris Chauvin: <https://www.youtube.com/watch?v=blcIQCSaF2k&t=1842s>

García, G. L. (2022, Junio 9). *GACETA UNAM*. Retrieved from ¿De qué hablamos cuando
decimos lenguaje incluyente?: <https://www.gaceta.unam.mx/de-que-hablamos-cuando-decimos-lenguaje-incluyente/>

Segato, R. (2023, mayo 19). *Youtube*. Retrieved from Red por la Descolonialidad y
Autogobierno social: https://www.youtube.com/watch?v=IRDyp9_GBe4

UPF Barcelona, S. o. (2018, enero 15). *Youtube*. Retrieved from Máster Documental Creación.

Miradas creativas para documentar el mundo:

<https://www.youtube.com/watch?v=7iv6x5pDYQQ&t=17s>

Zecchi, B. (2014). *Youtube*. Retrieved from "Me importas tú" entrevista a Barbara Zecchi:

<https://www.youtube.com/watch?v=87vq5xKJqpQ>



9. ANEXOS

Anexo A) Bitácora Investicreativa



Bitácora

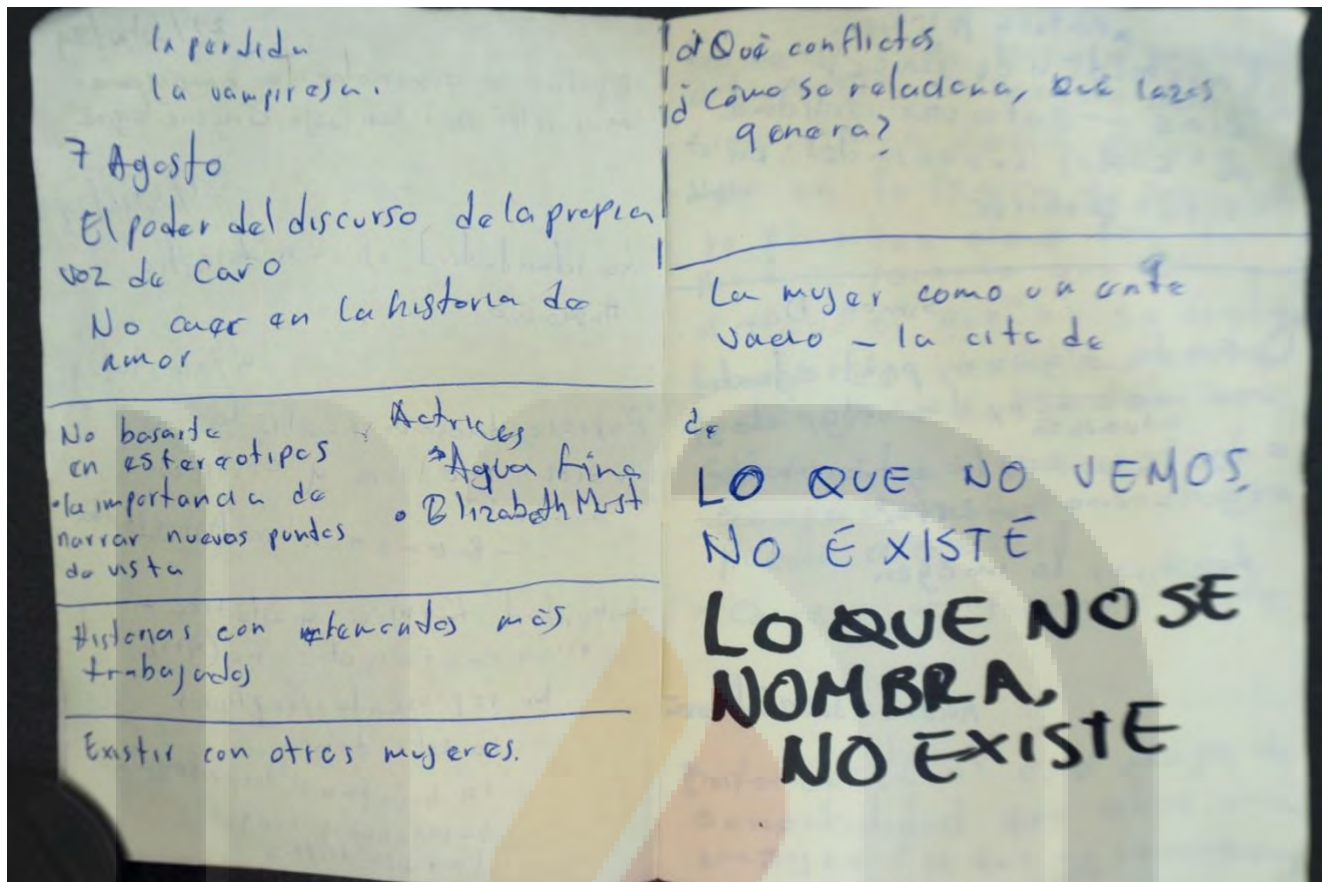
Maestría en Arte
Julieta Ponca R.

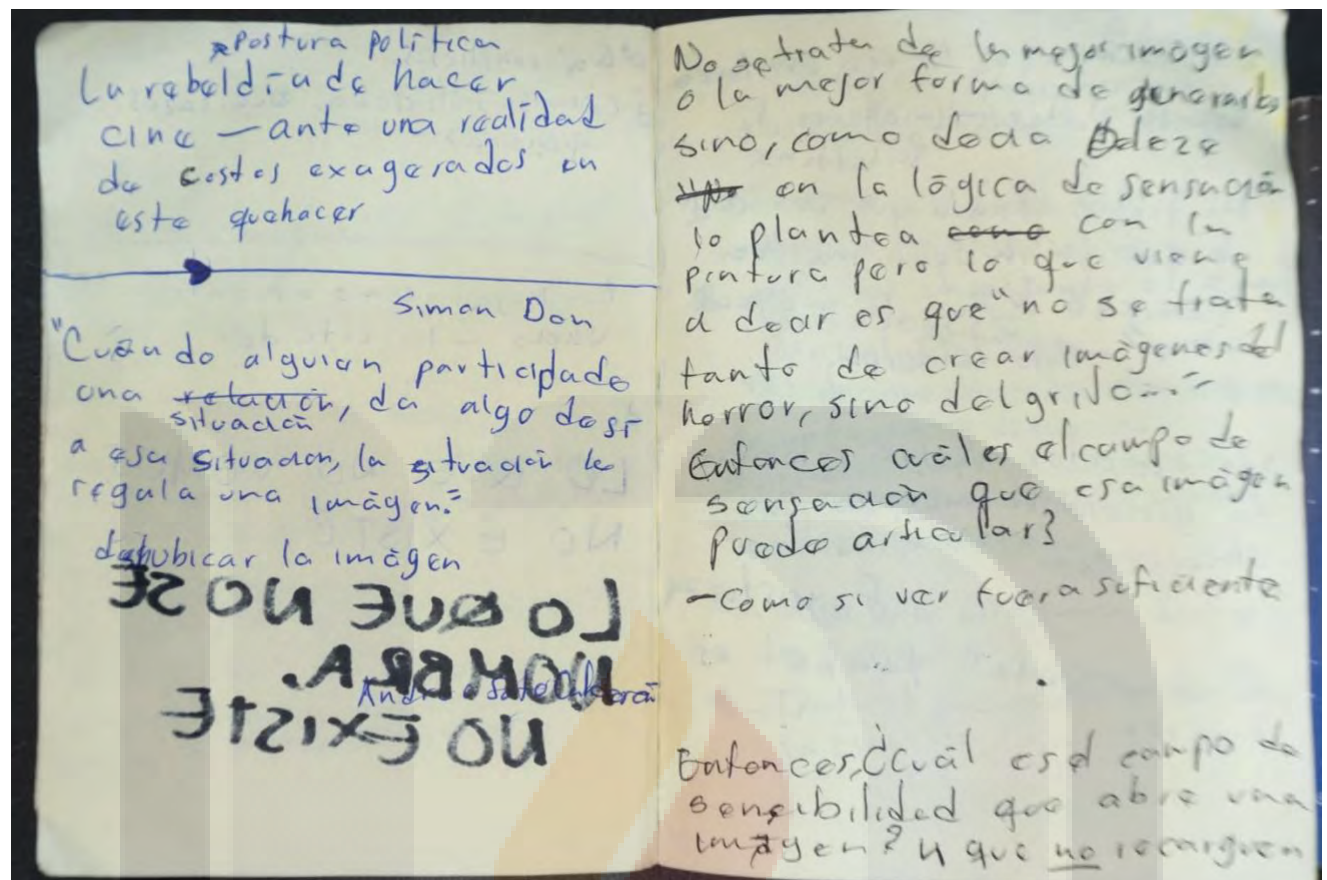
29/Julio/24
El cine es generador de emociones
más allá del lenguaje cinematográfico

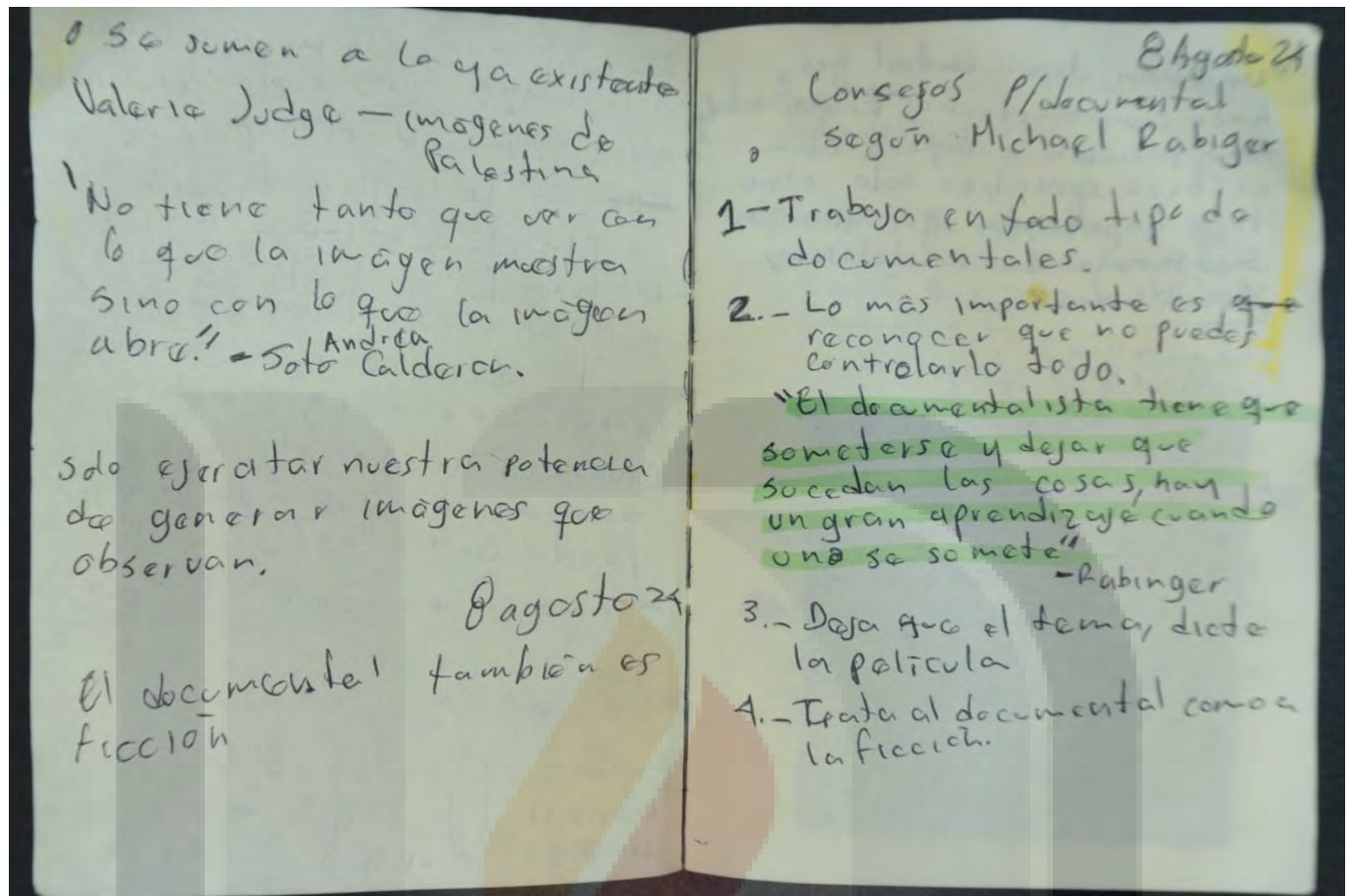
31/Julio/24
La identidad es un derecho
humano.

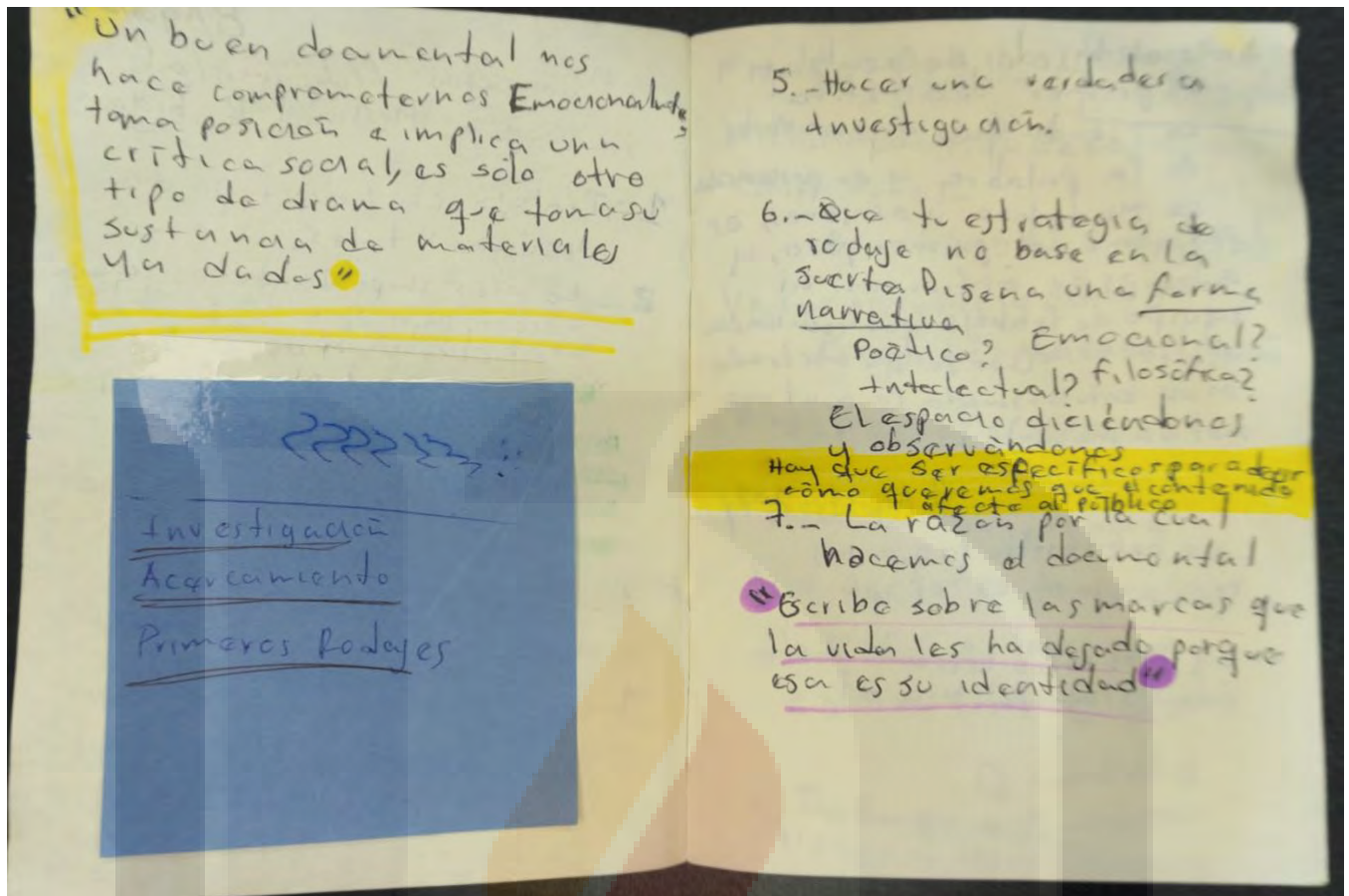
5/Agosto/24
"Representación realista,
visión poética y crítica
social?"
- Ramón sobre Agnès Varda

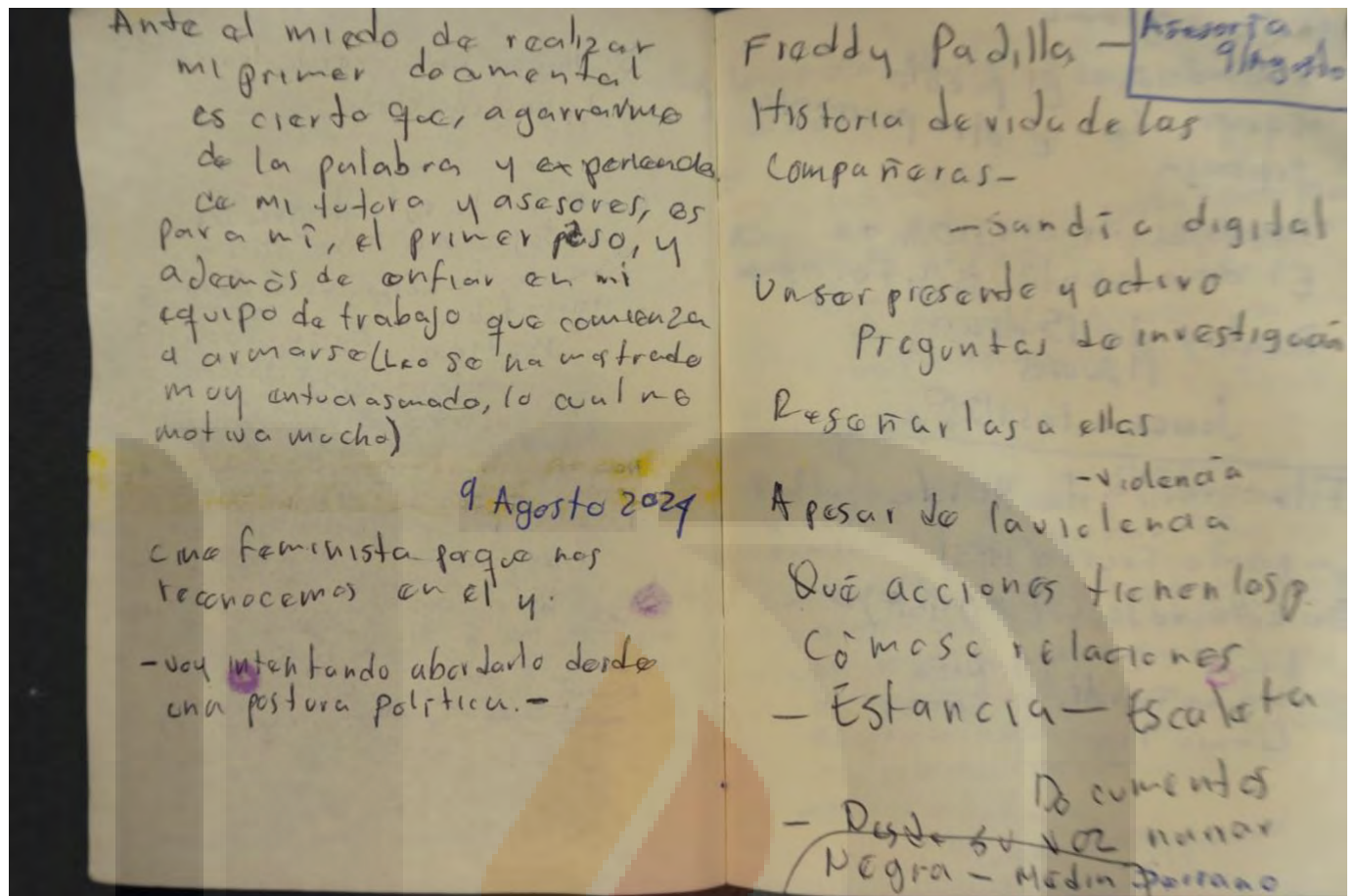
- Libertad técnica y estética -
o una canta y otra no (1977)
No representar/replicar
la sufridora
la huérfana desprotegida
la ingenua y frágil
la culpa torpe

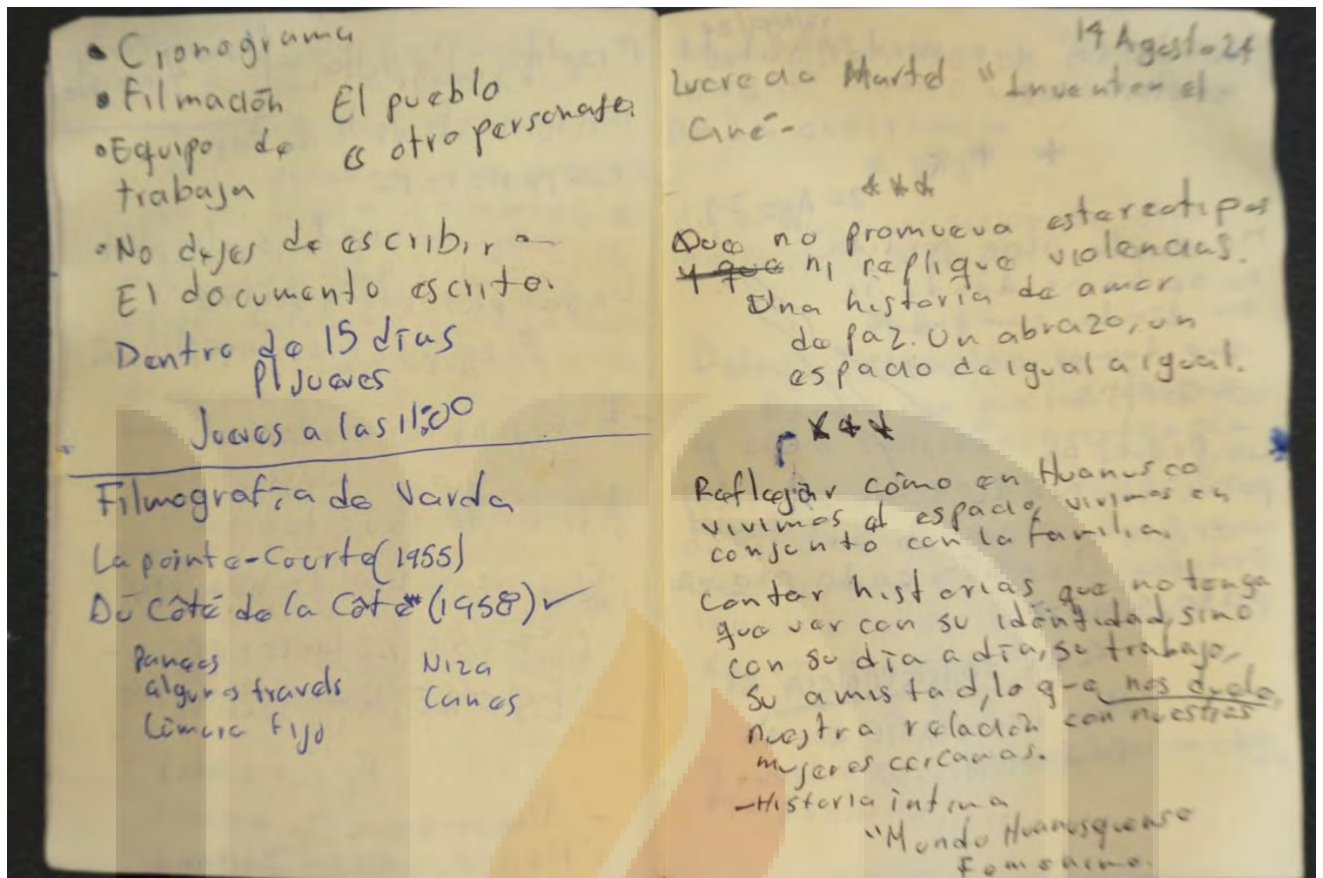


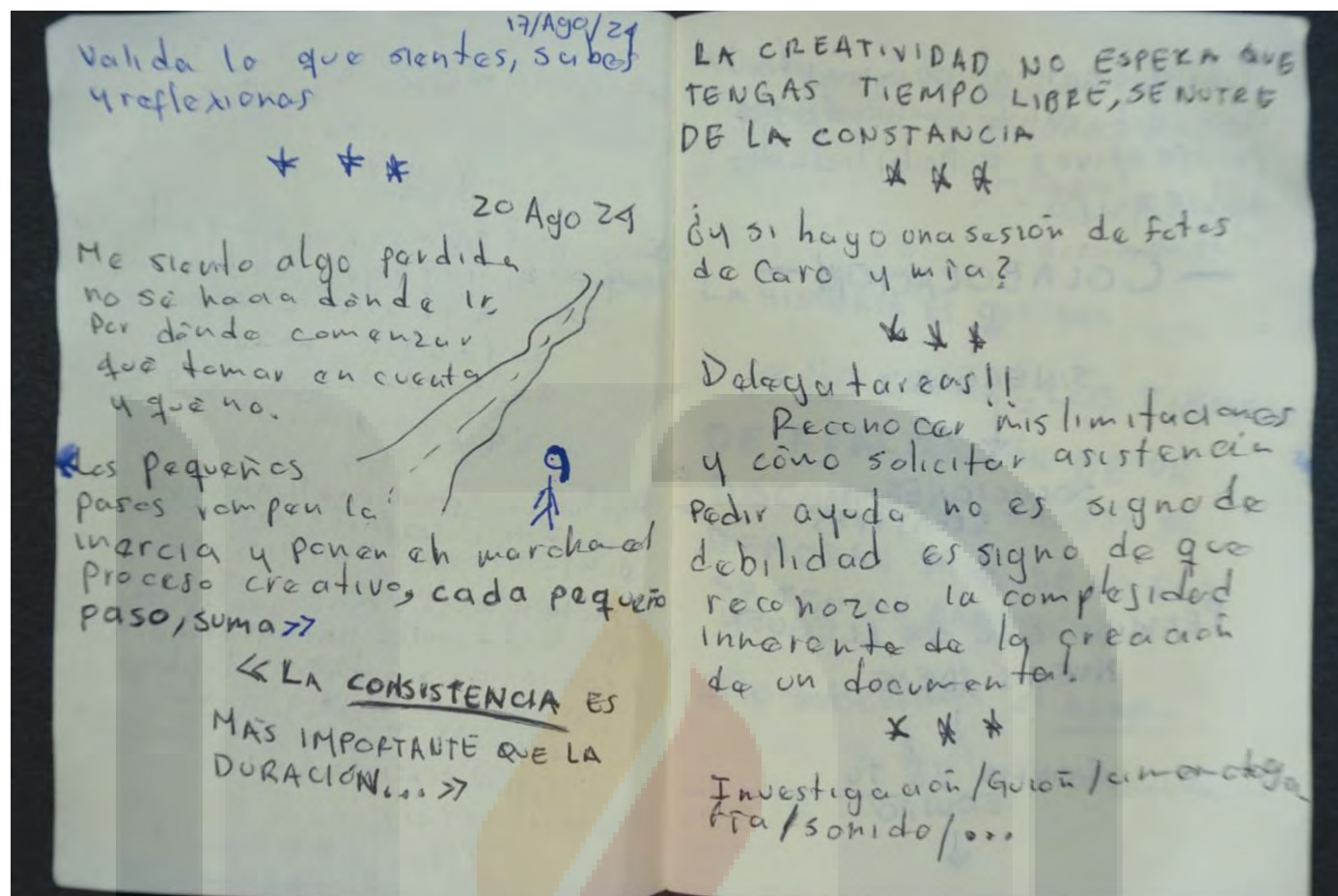


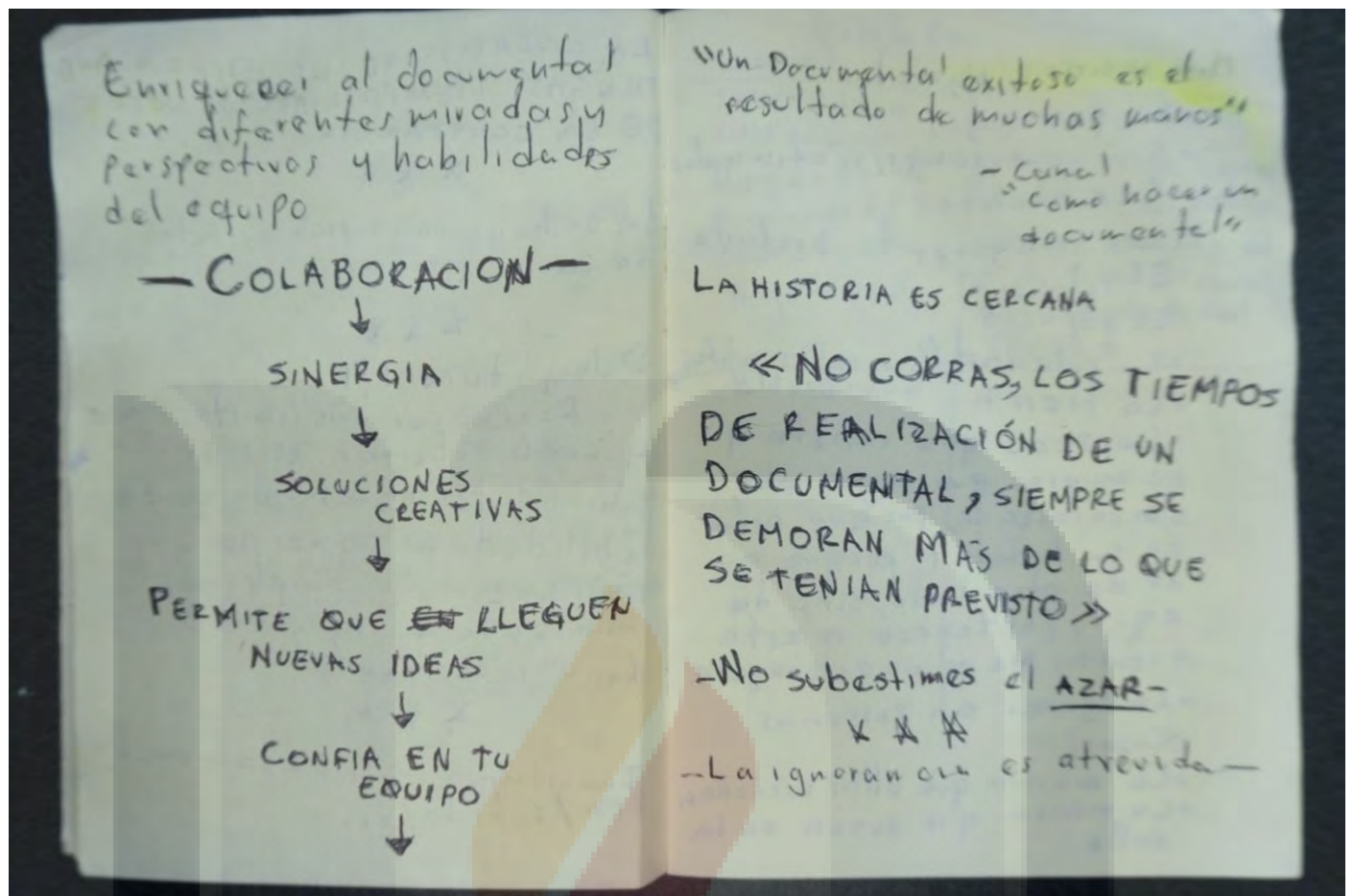


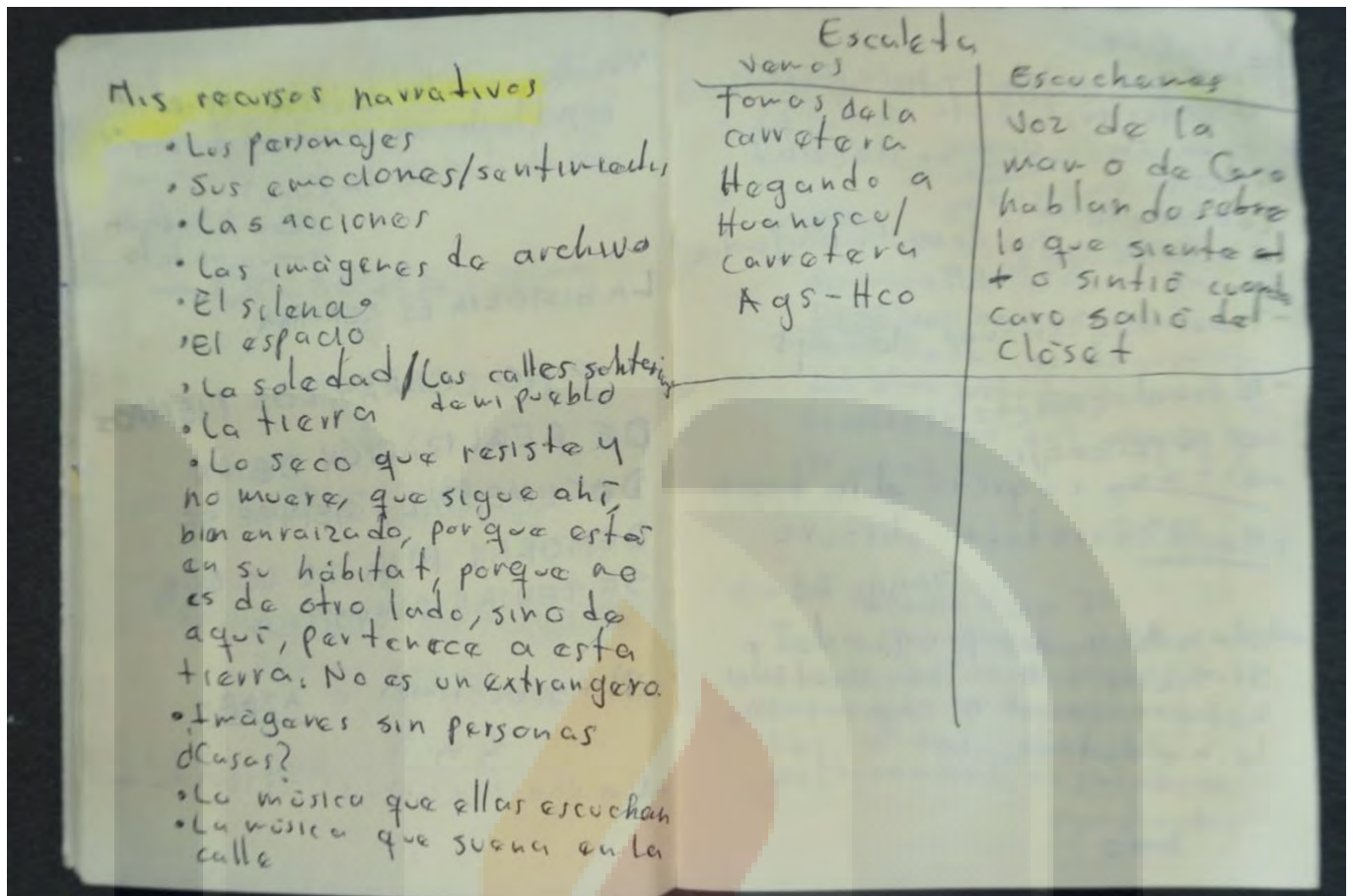


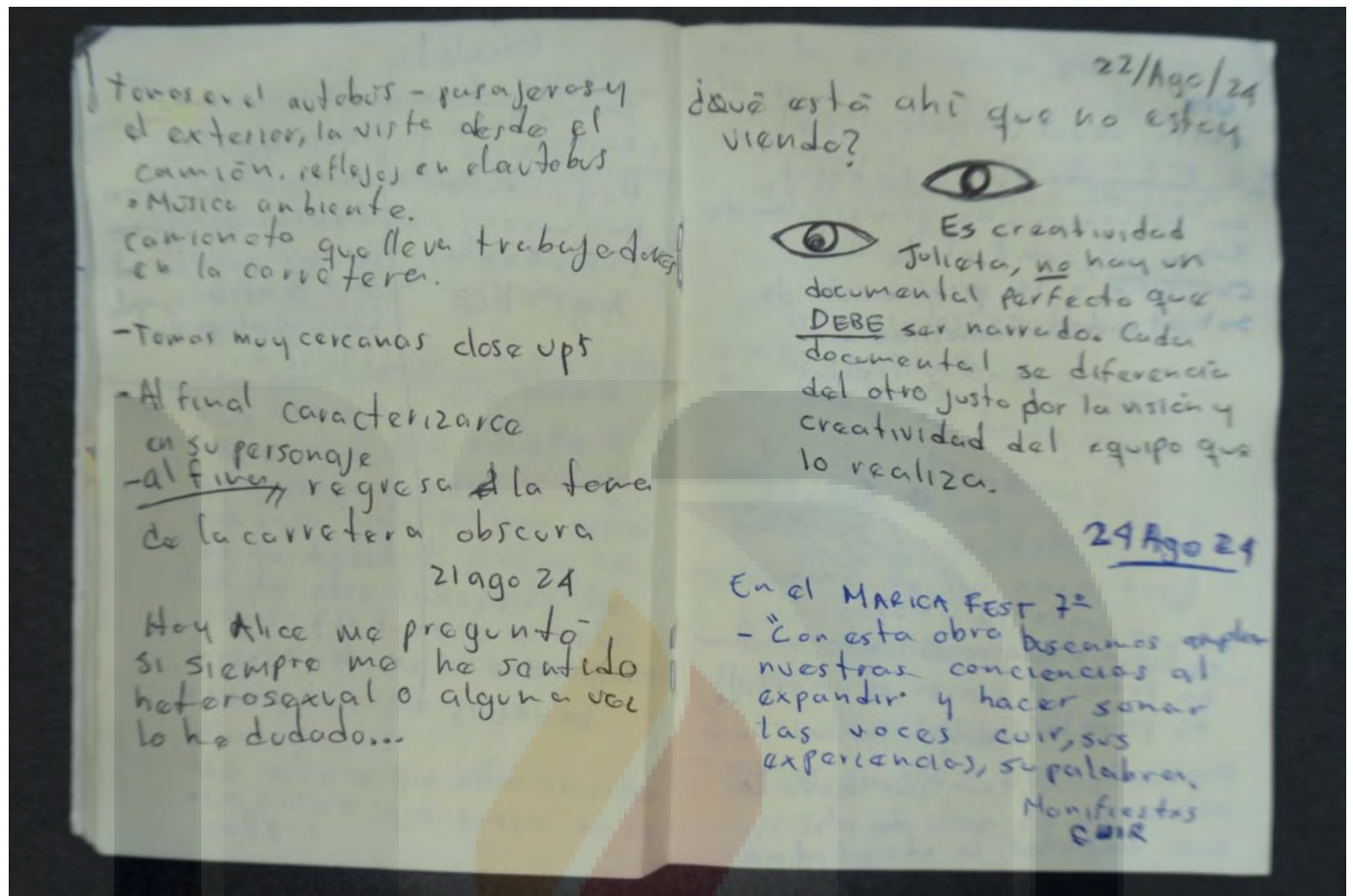


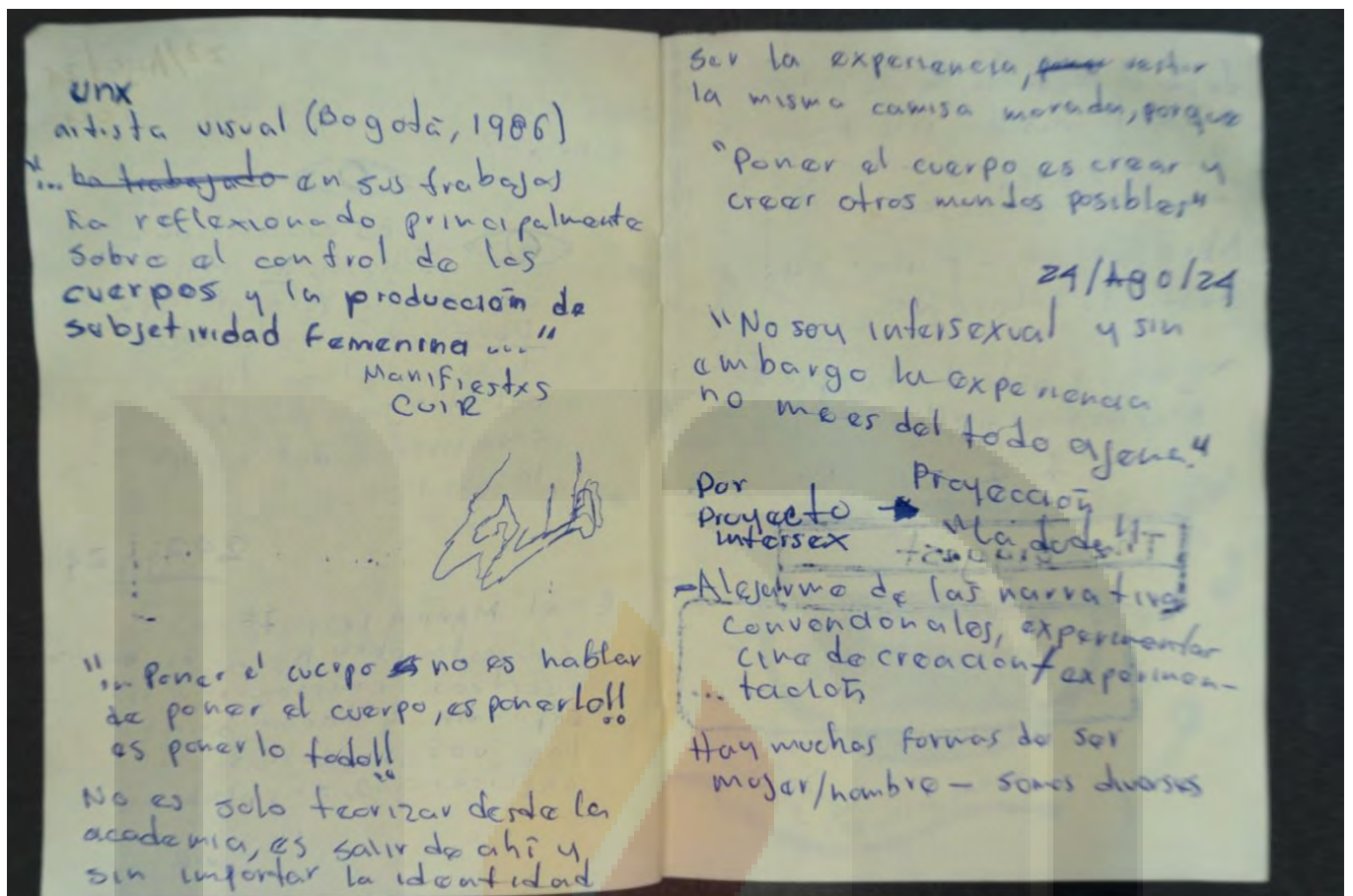


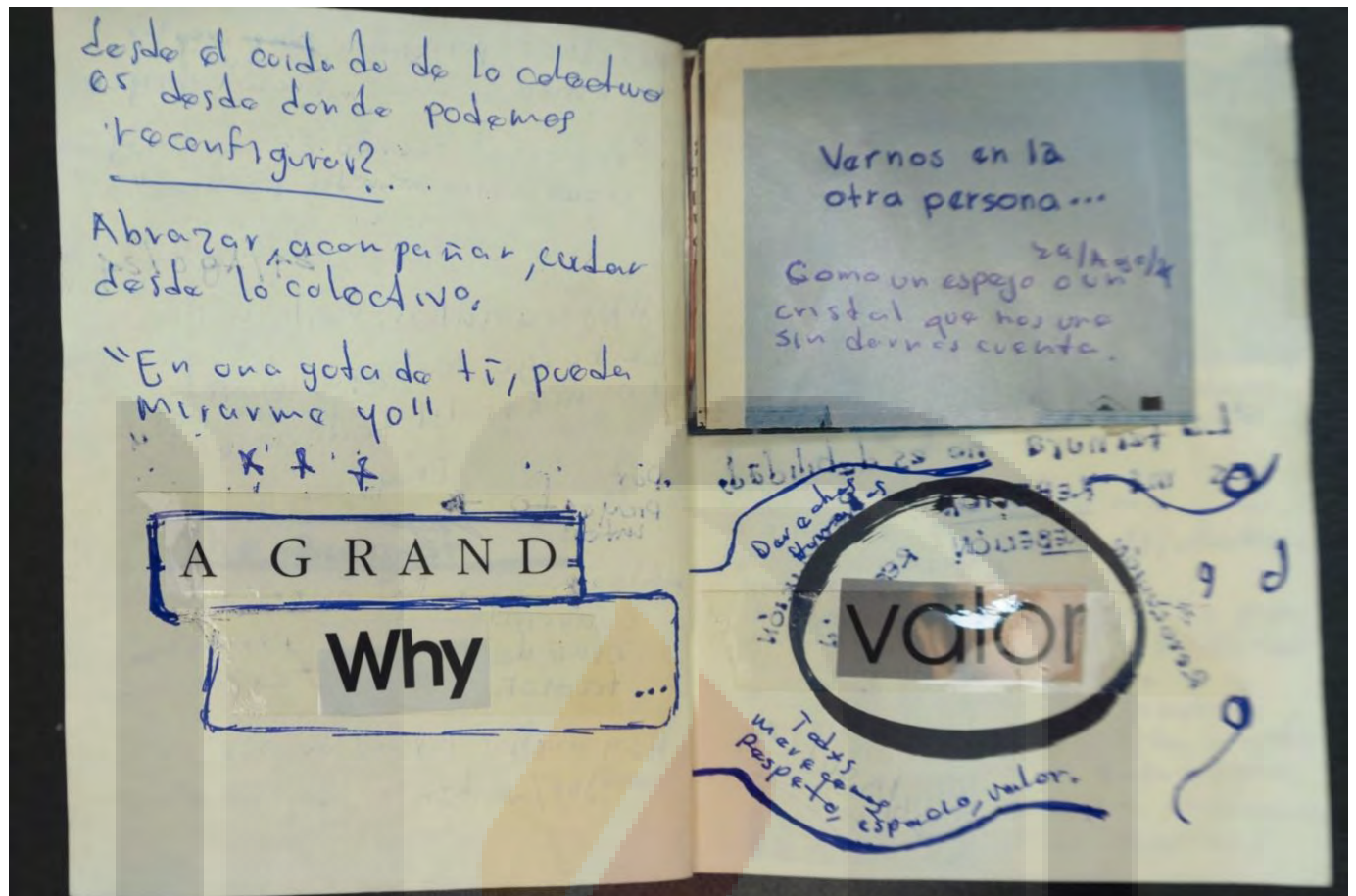


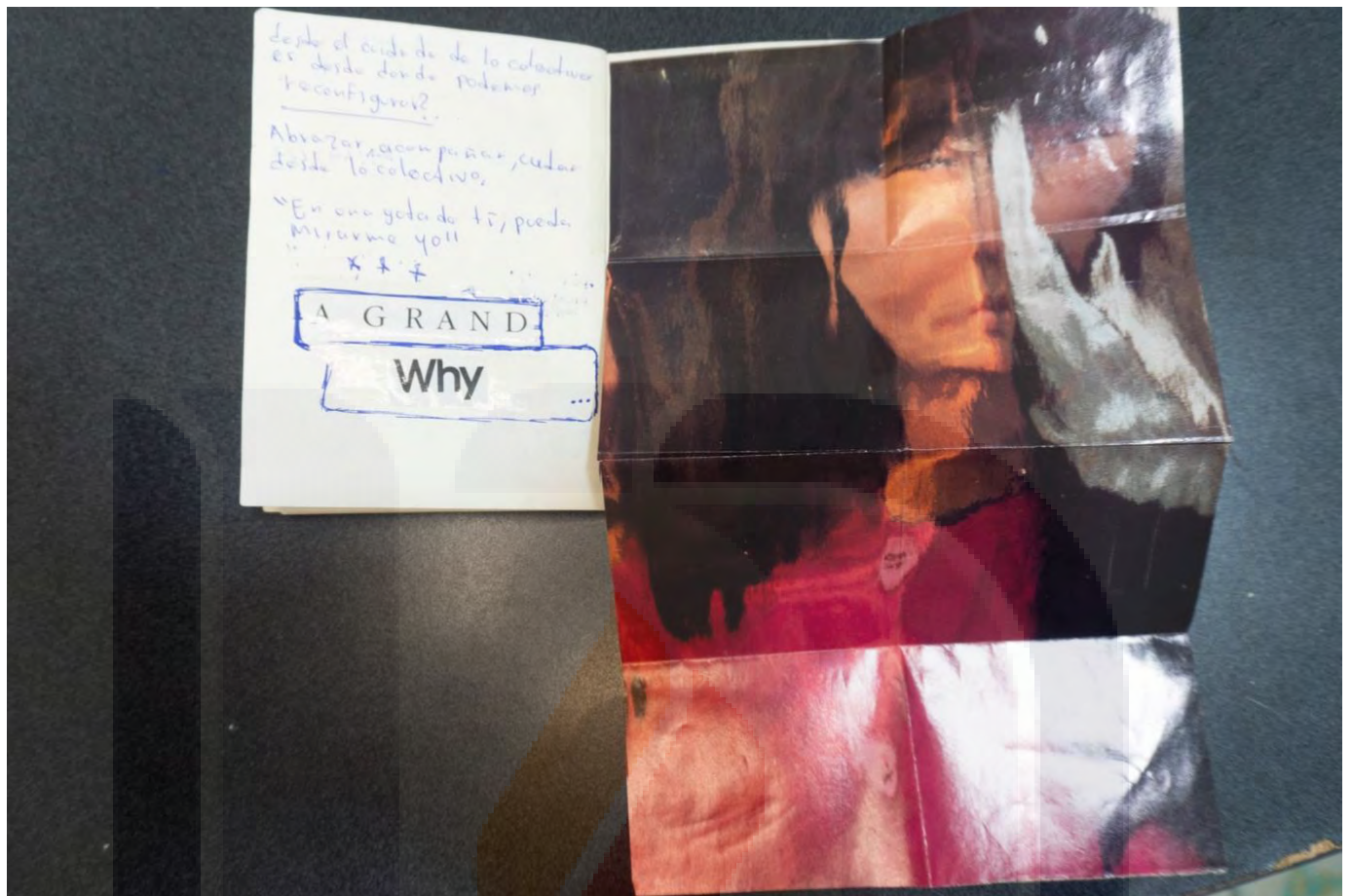














sin quitarle valor a la persona que
está enfrente, al contrario,
viéndolos en ella, reconociendo
nuestras historias y sus historias
como nuestras.



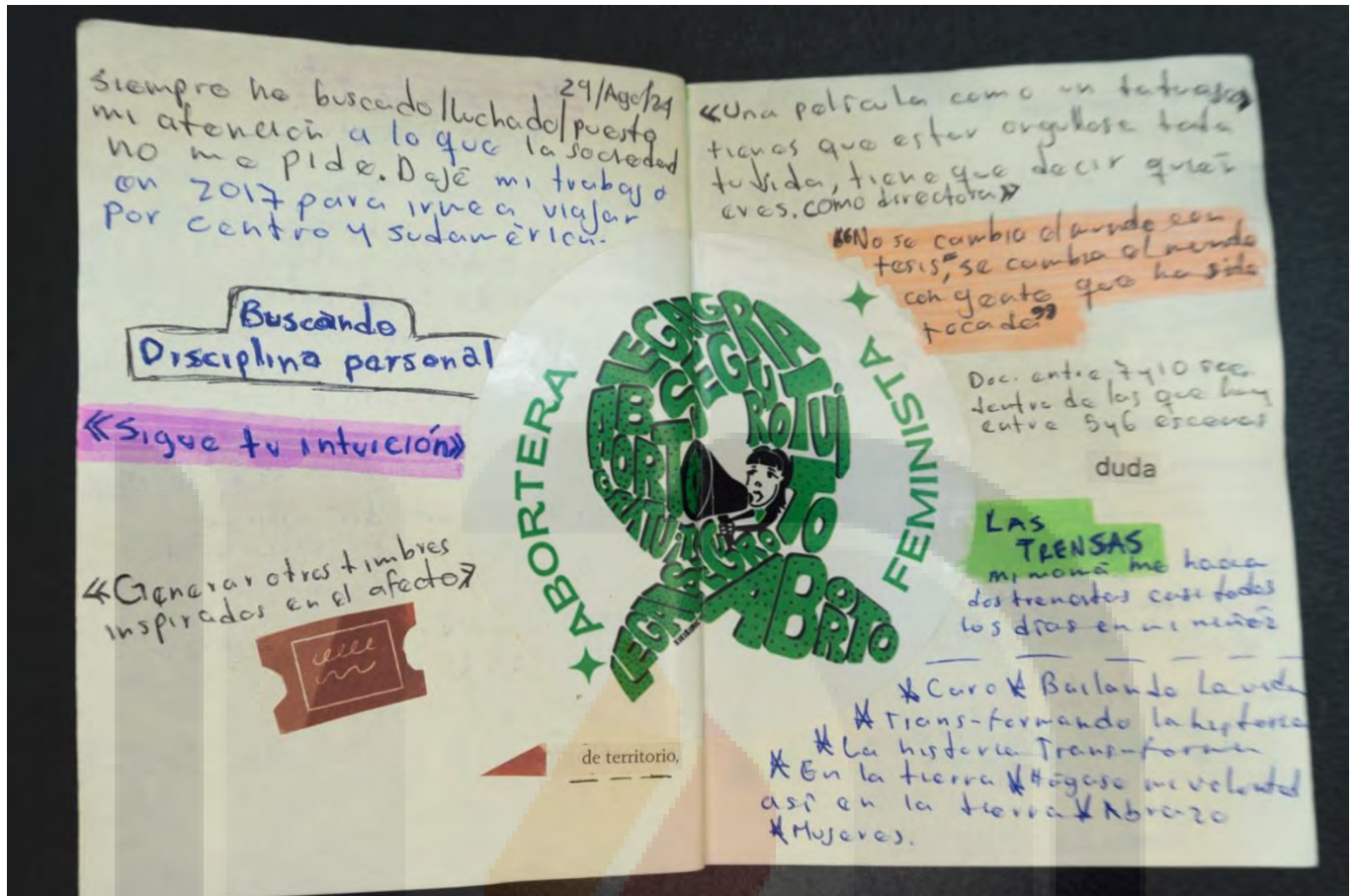
Master Class

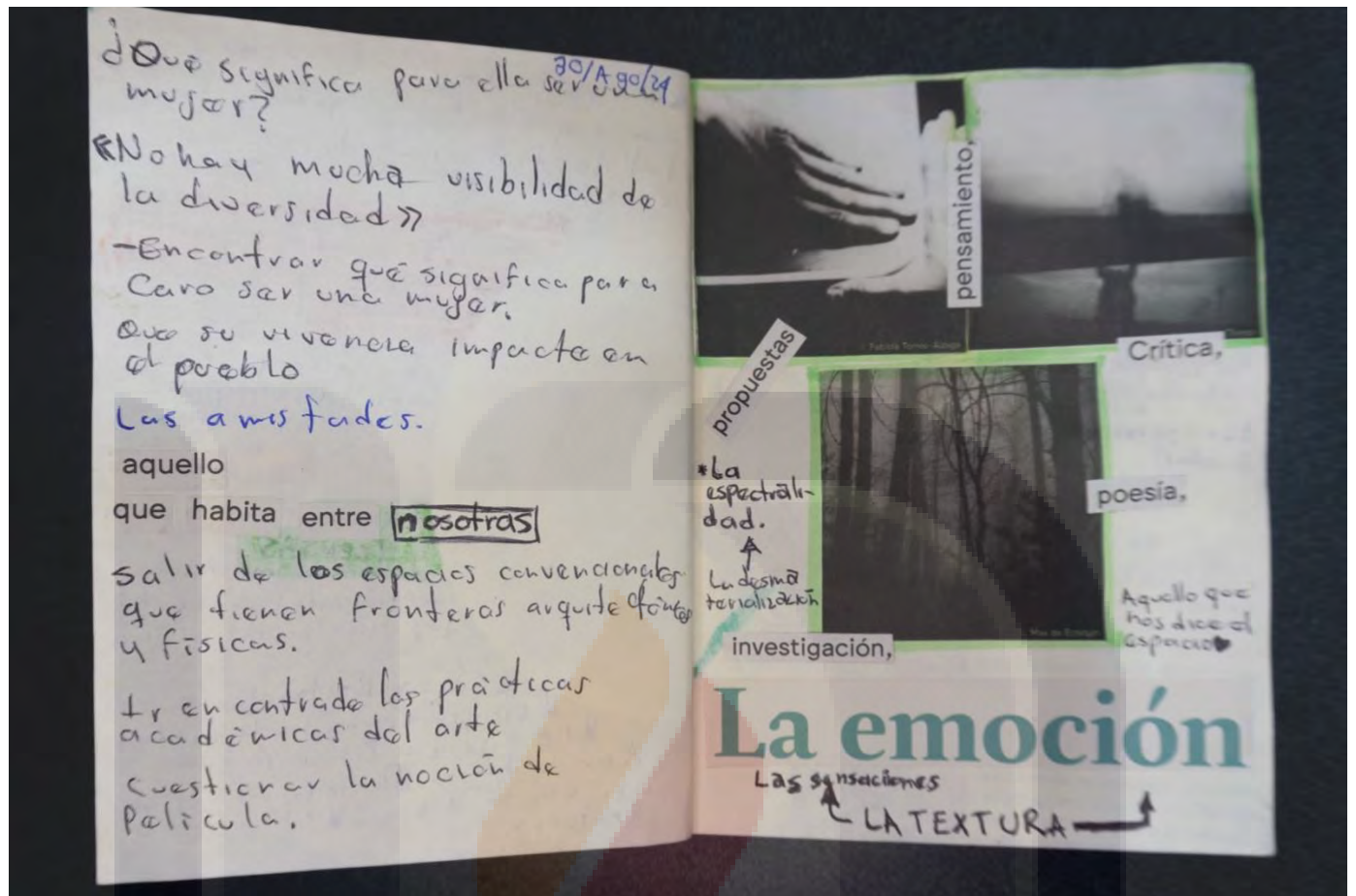
- Denis Delestrac -

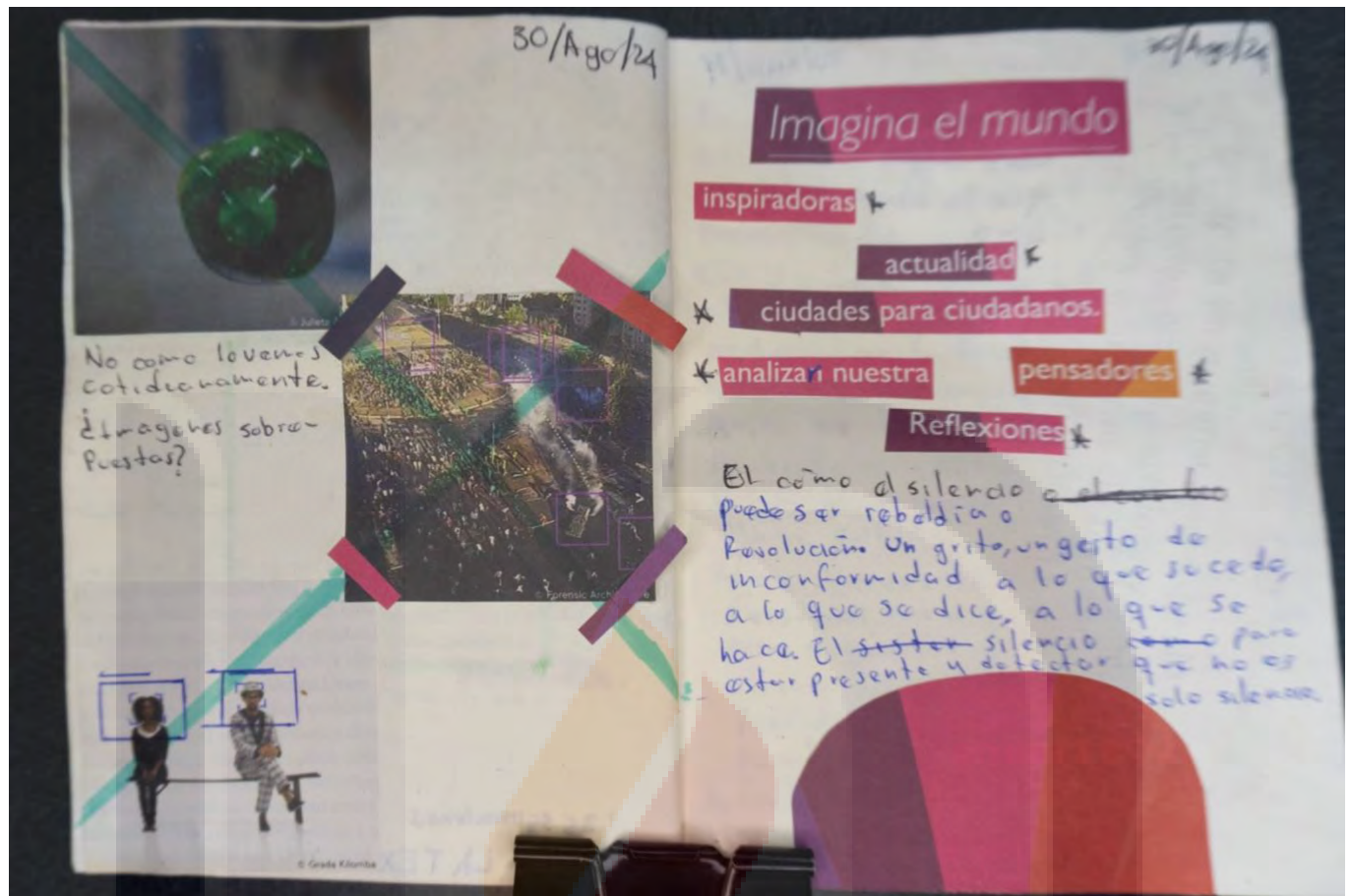
¿Cuanta historia hay realmente?
Te tiene que sorprender a ti
te tiene que crear algo. A mí
me enfada que la violencia
de género, que una vida se
cobre por identificarse distinto
a lo que esperamos o, es.
Estas historias se deben contar.
No tengo que ser la voz de Dios

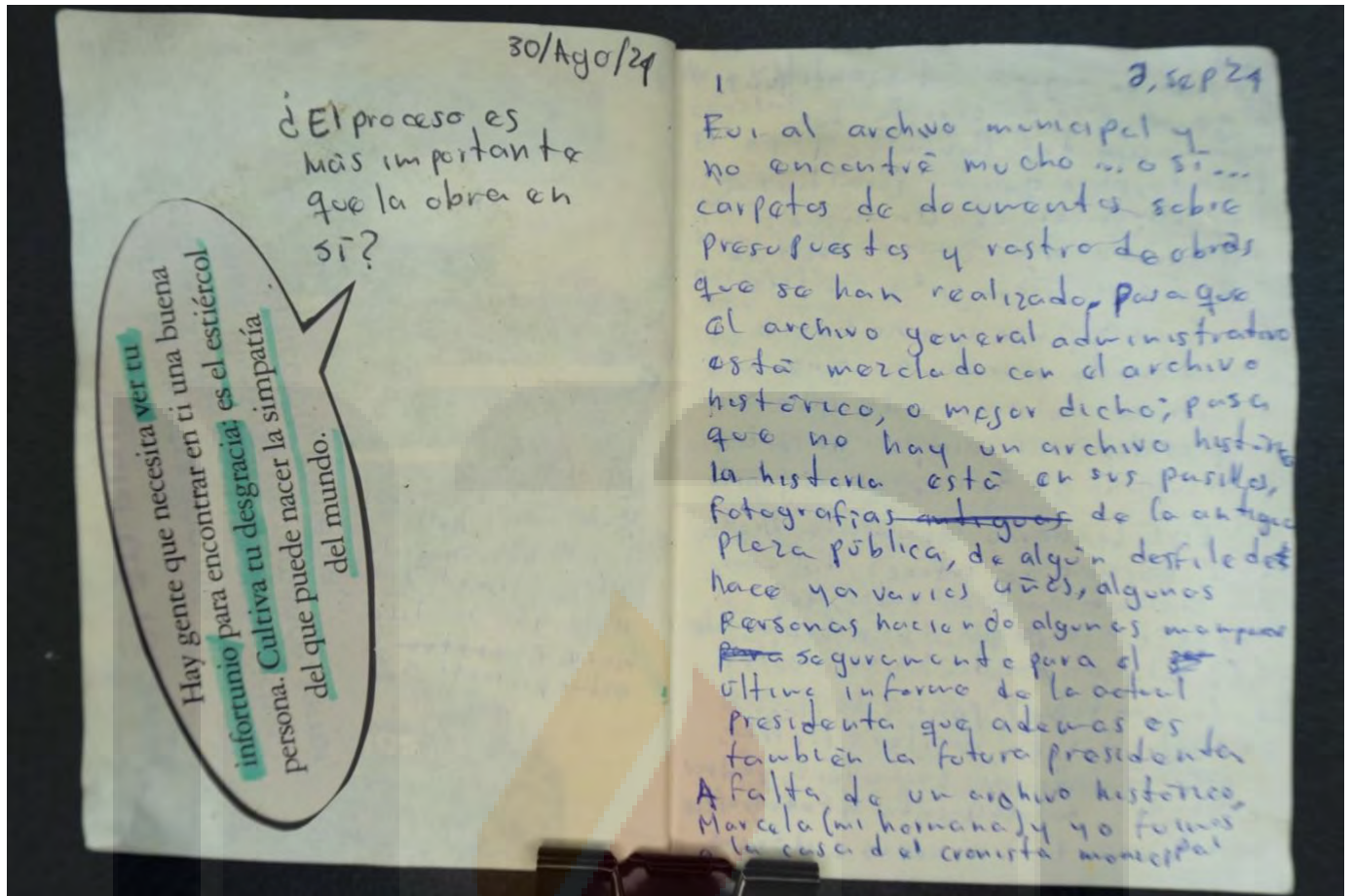
Dirigir es dar una dirección, un
camino, que sea la película de
cada uno.

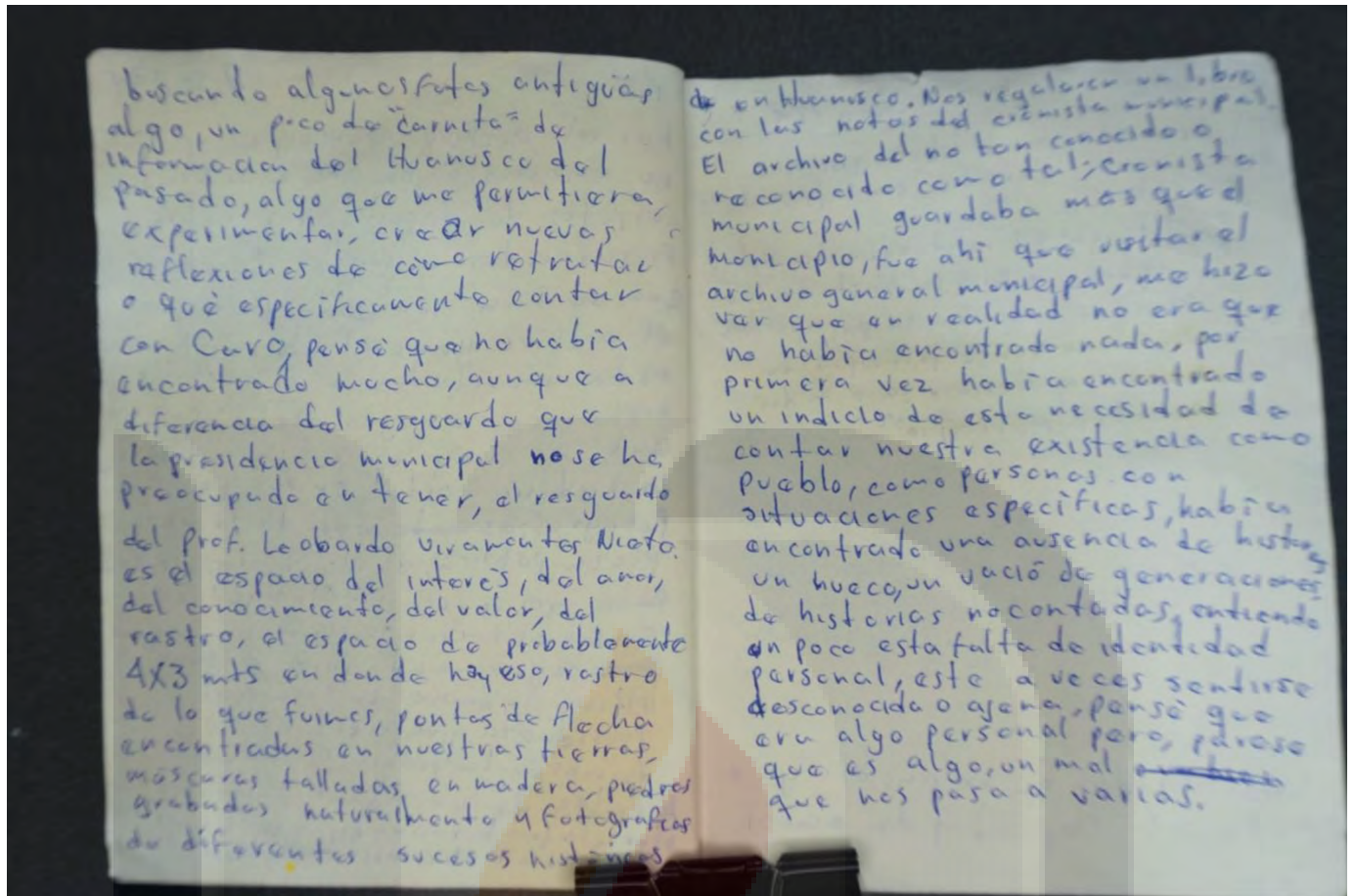
Dinero: Crear en ti, les ofeces
entrar en tu película.

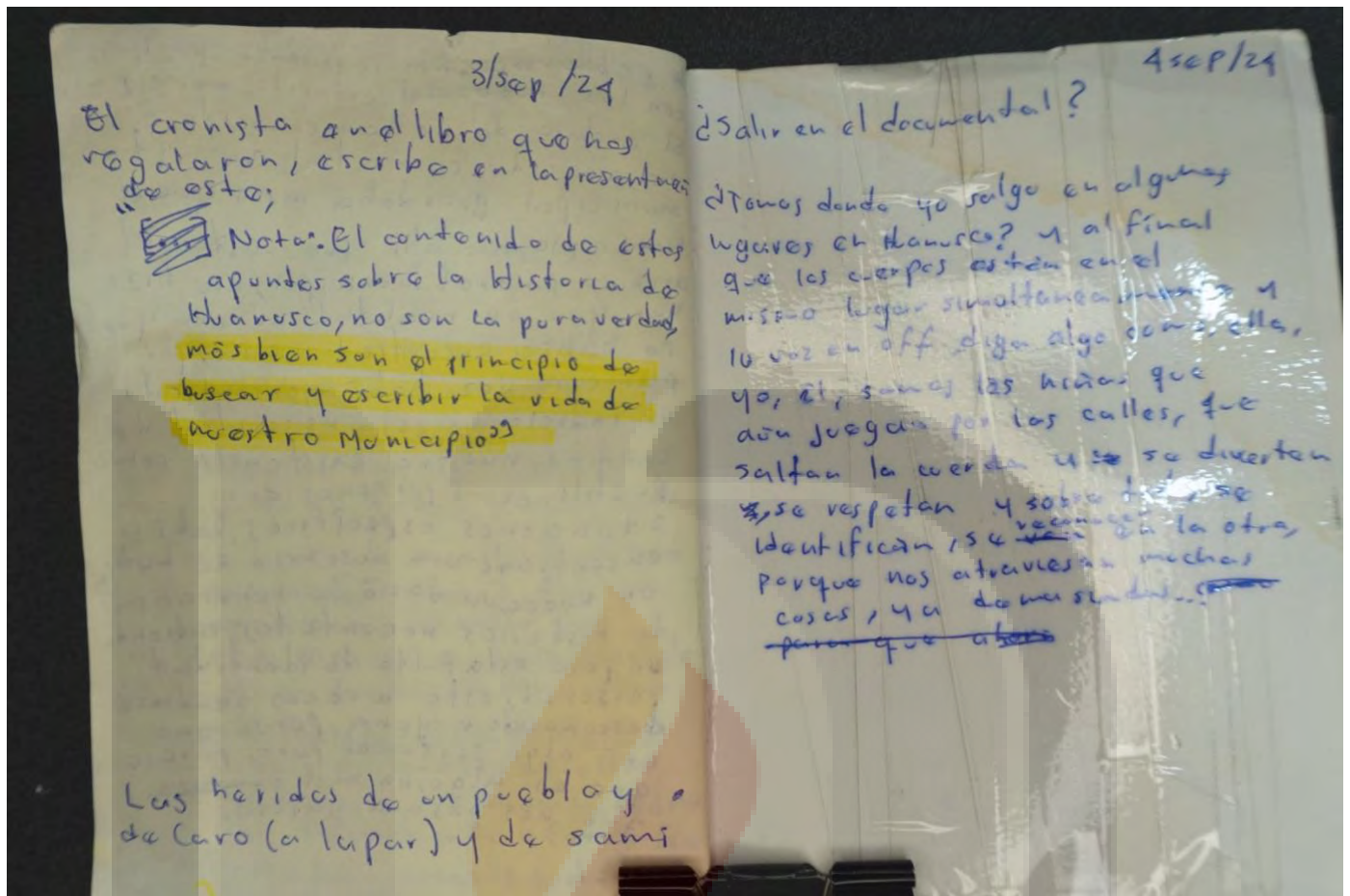


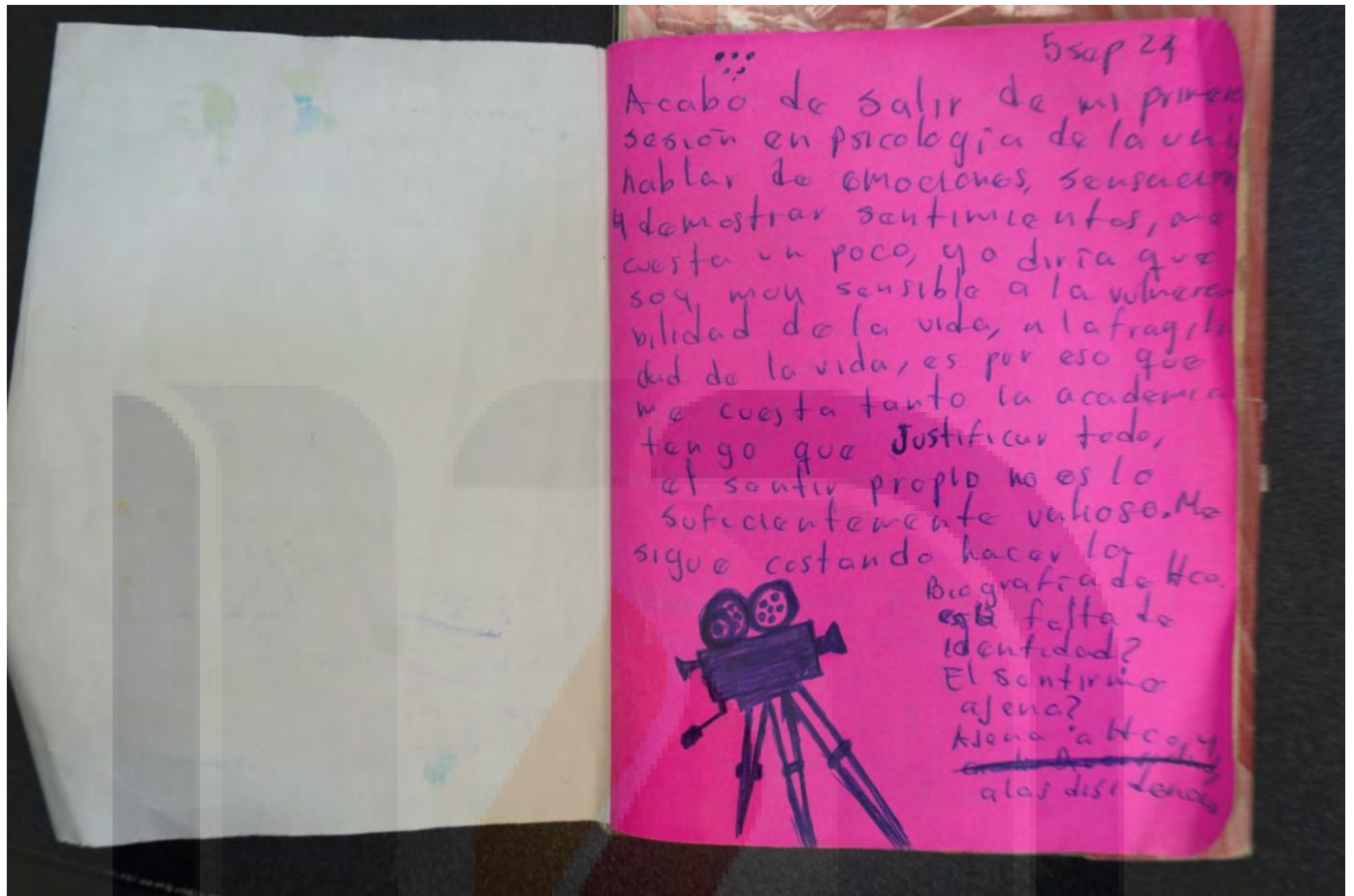


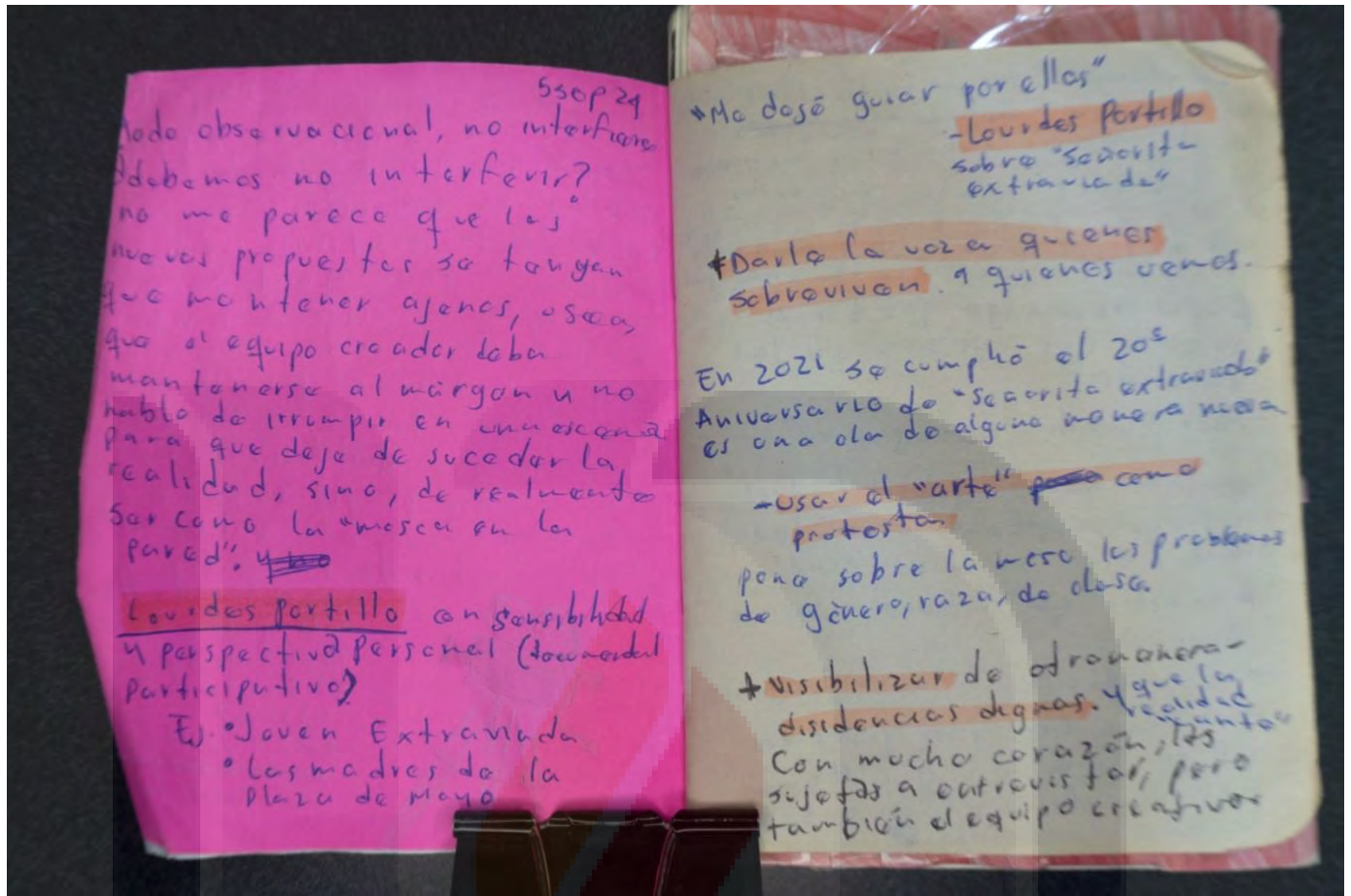


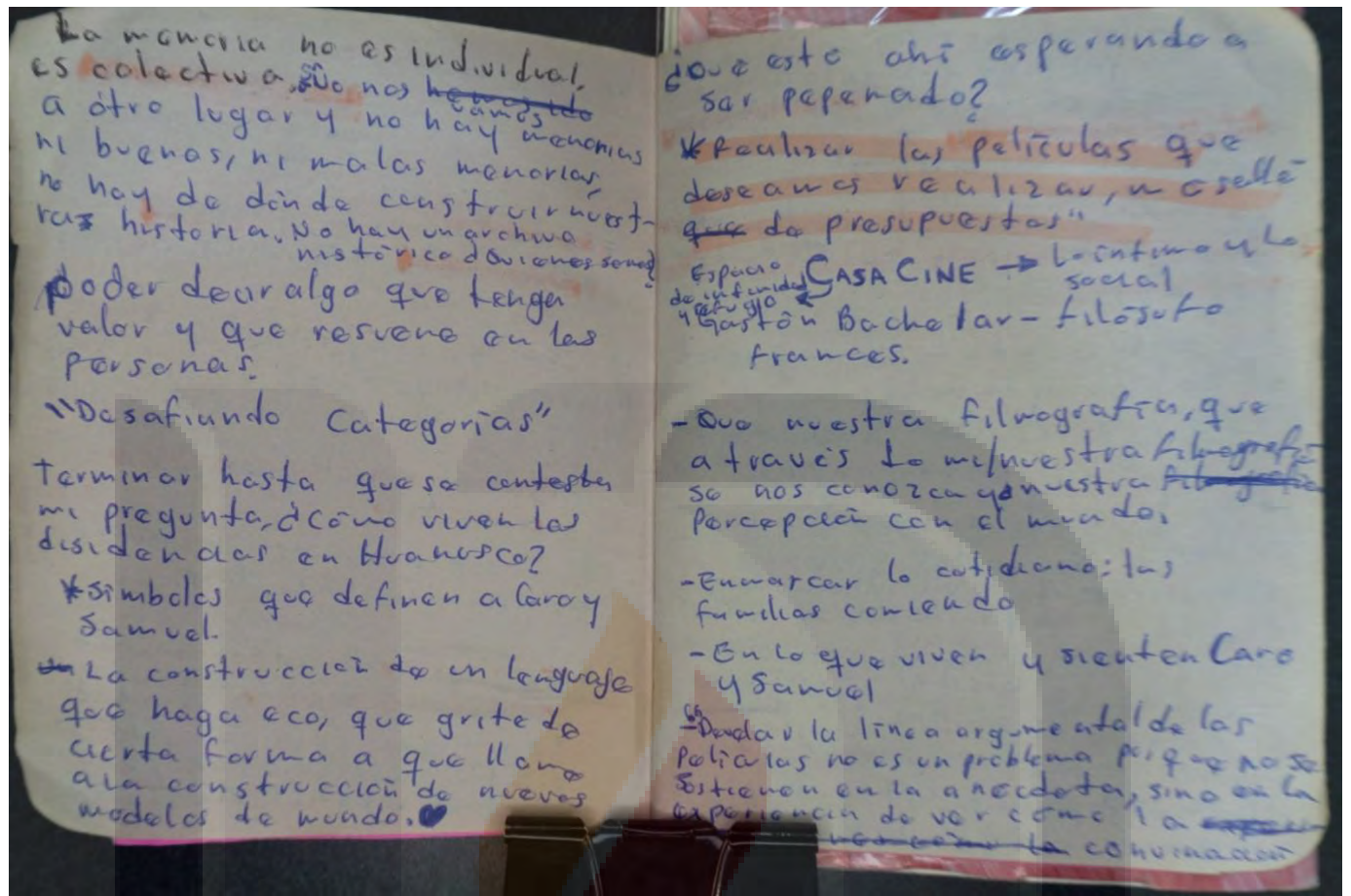


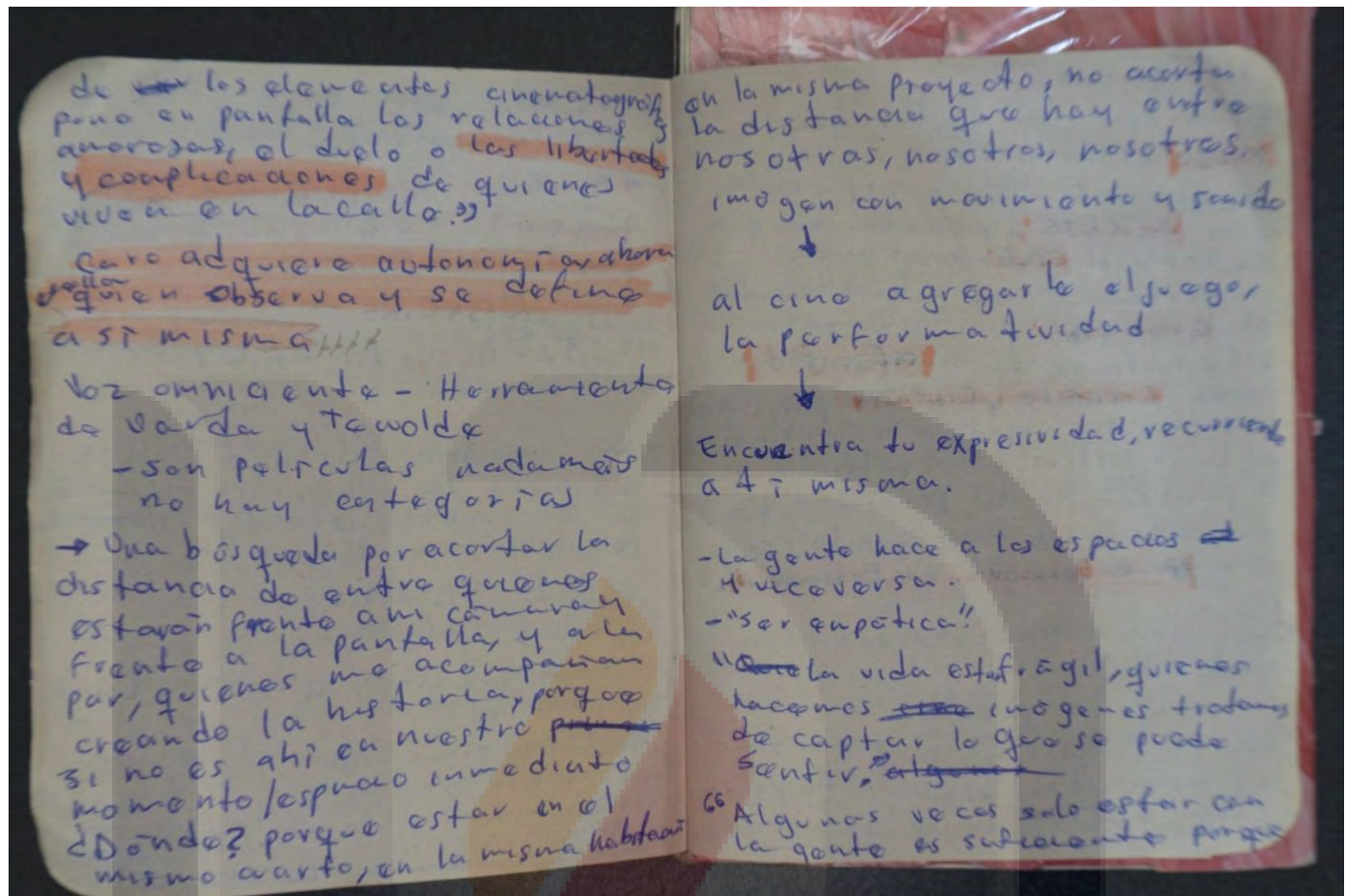


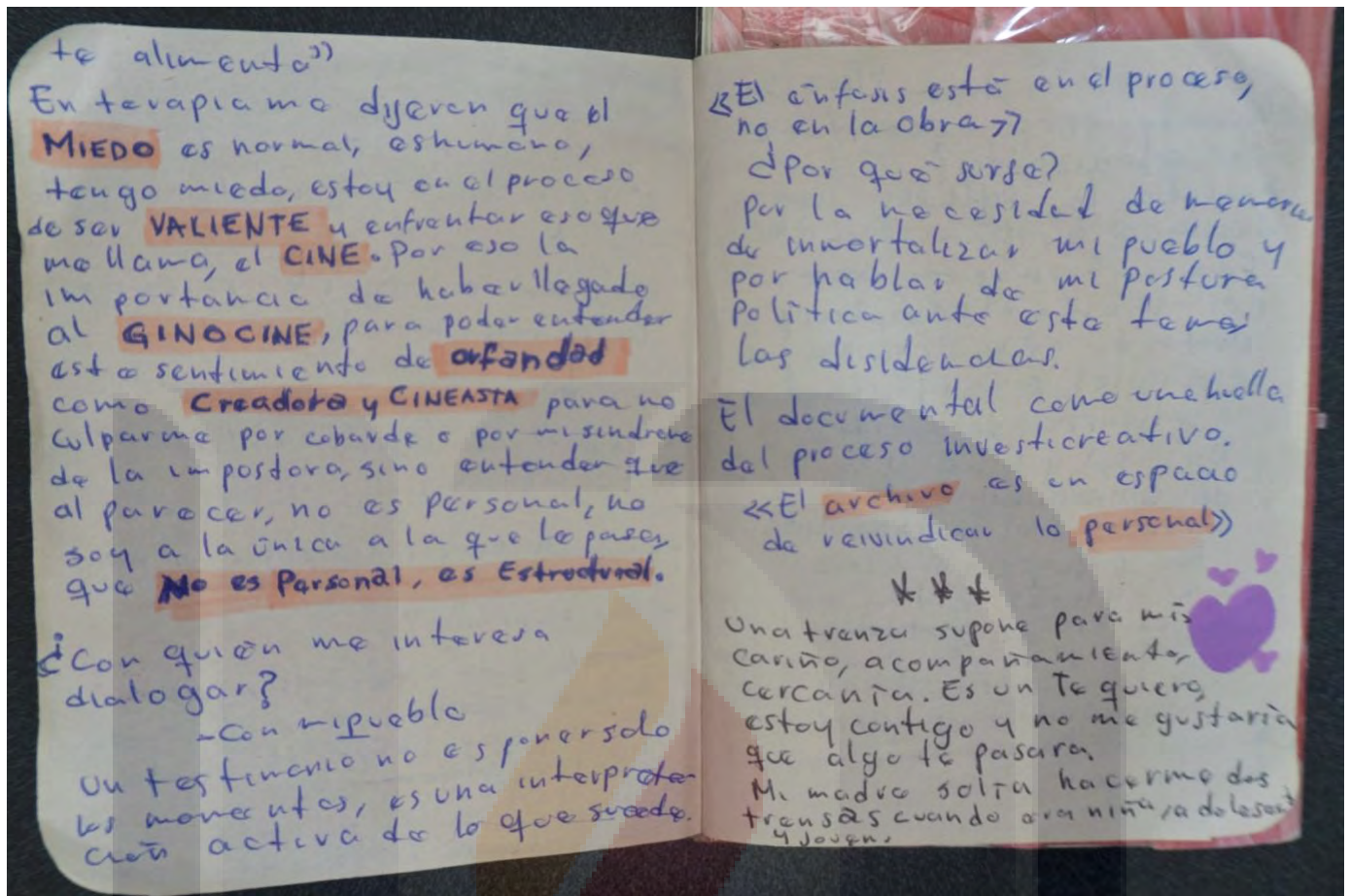












11/sep/24

¿Cuántas veces necesitamos
ser colonizados?
Ahorita la Iglesia nos
dice que los homosexuales
son enfermos, ~~que~~
nos incita al odio, hace
cientos de años llegaron los
españoles a conquistar
a algunos de nuestro
Dios sol y luna ya
~~de~~ convencernos de ~~amodellarnos~~
ante un Dios desconocido,
No estoy contra las
religiones, estoy en
contra de ~~gotas~~
que se lo usa para enviar
mensajes de odio y no
de amor y empatía.
¿A caso no hemos sufrido
mucho ya?

[illegible]

→ A pesar de ser tan
voluntarios como la opresión
de ser felices, se vuelve
la rebelión/la vanguardia

13/sep/24

Tierra suelta
Tierra mojada
Cavo.
Seguimos aquí
Aquí estamos

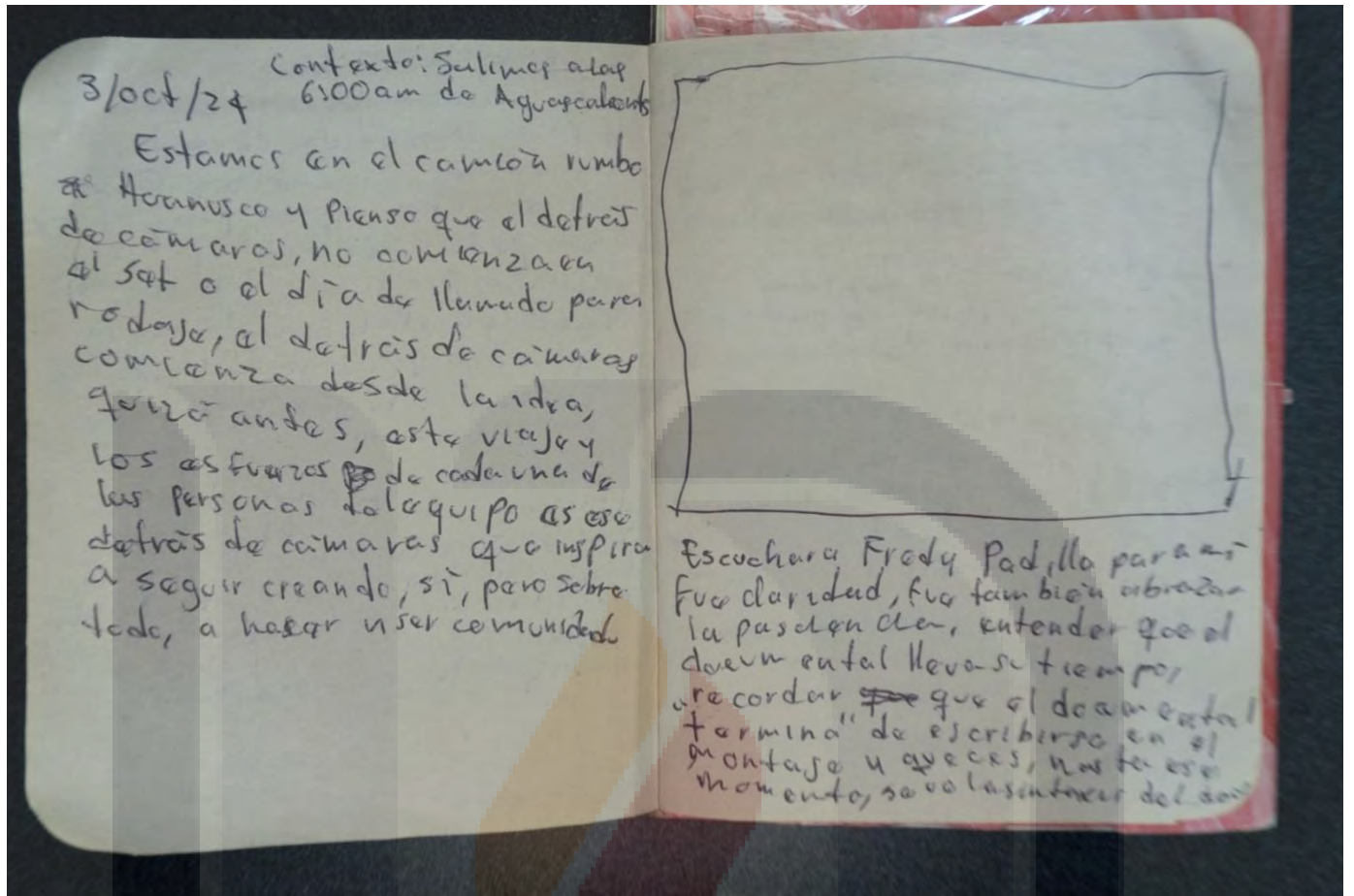
26/sep

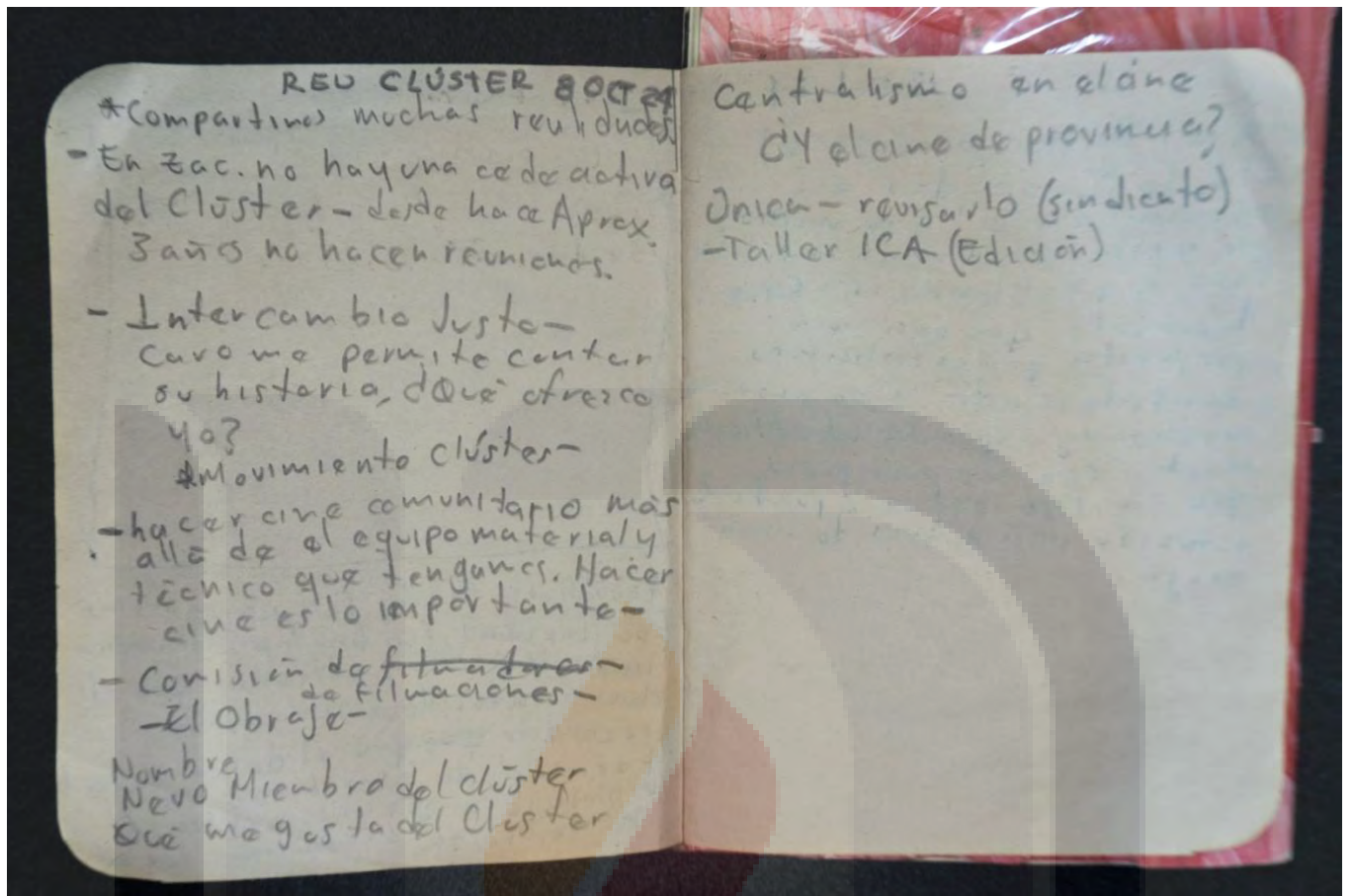
Ahora entiendo por qué me siento
tan sola en esta construcción,
Everardo González dice que hacer
documental es un trabajo muy
solitario, es muy personal, es
muy difícil que le interese

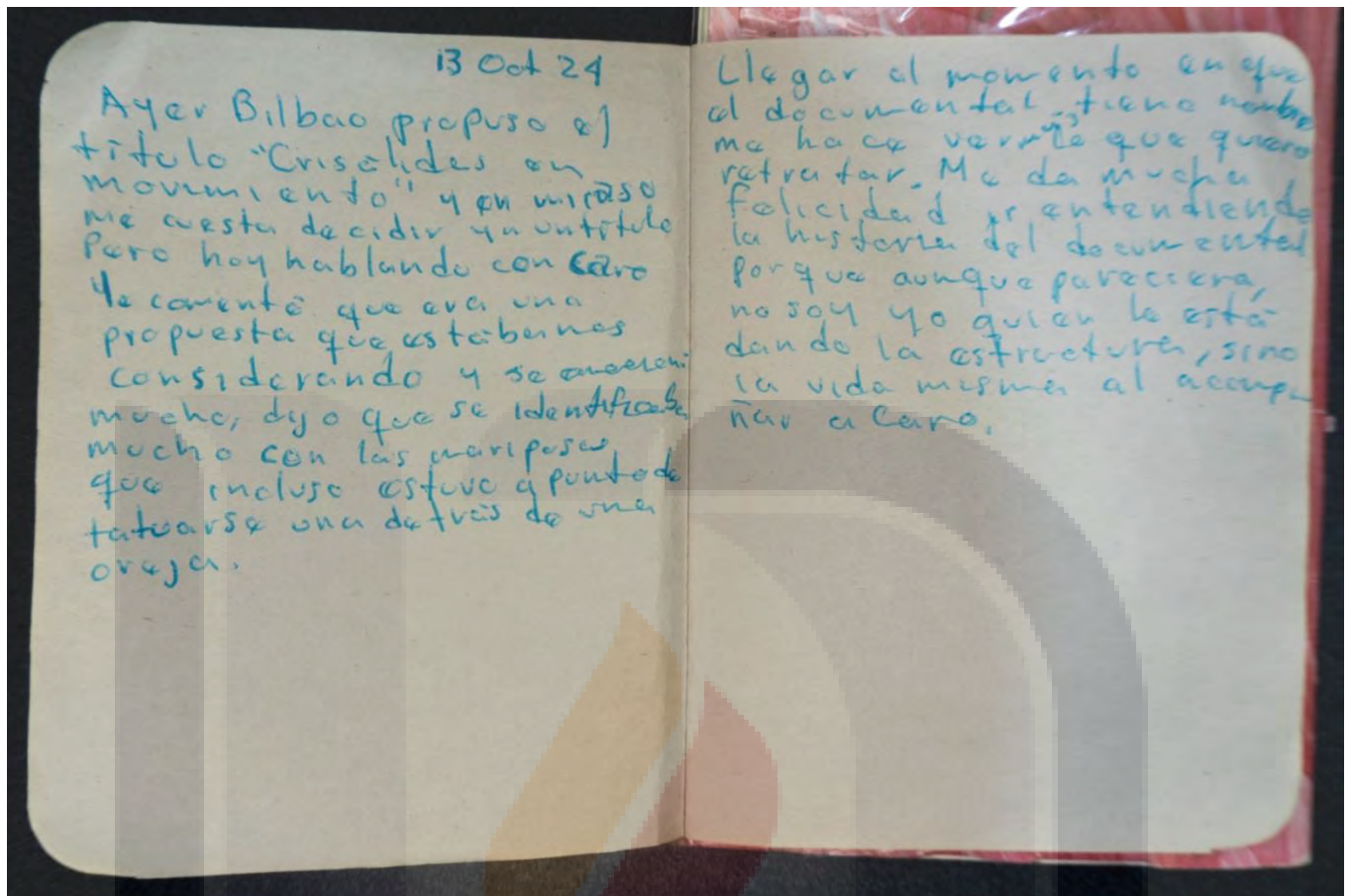
a cualquiera. Ahora con los
patrocinios me siento muy sola
y poco entendida, pero lo
importante Marcela y Ror
se sumaron como productores
sin poder serlo, solo por su
carino, por su amor haciendo,
Gracias a ellos, tuve la energía
y fuerza para ir a hablar y
conseguir lo que conseguimos
como patrocinio

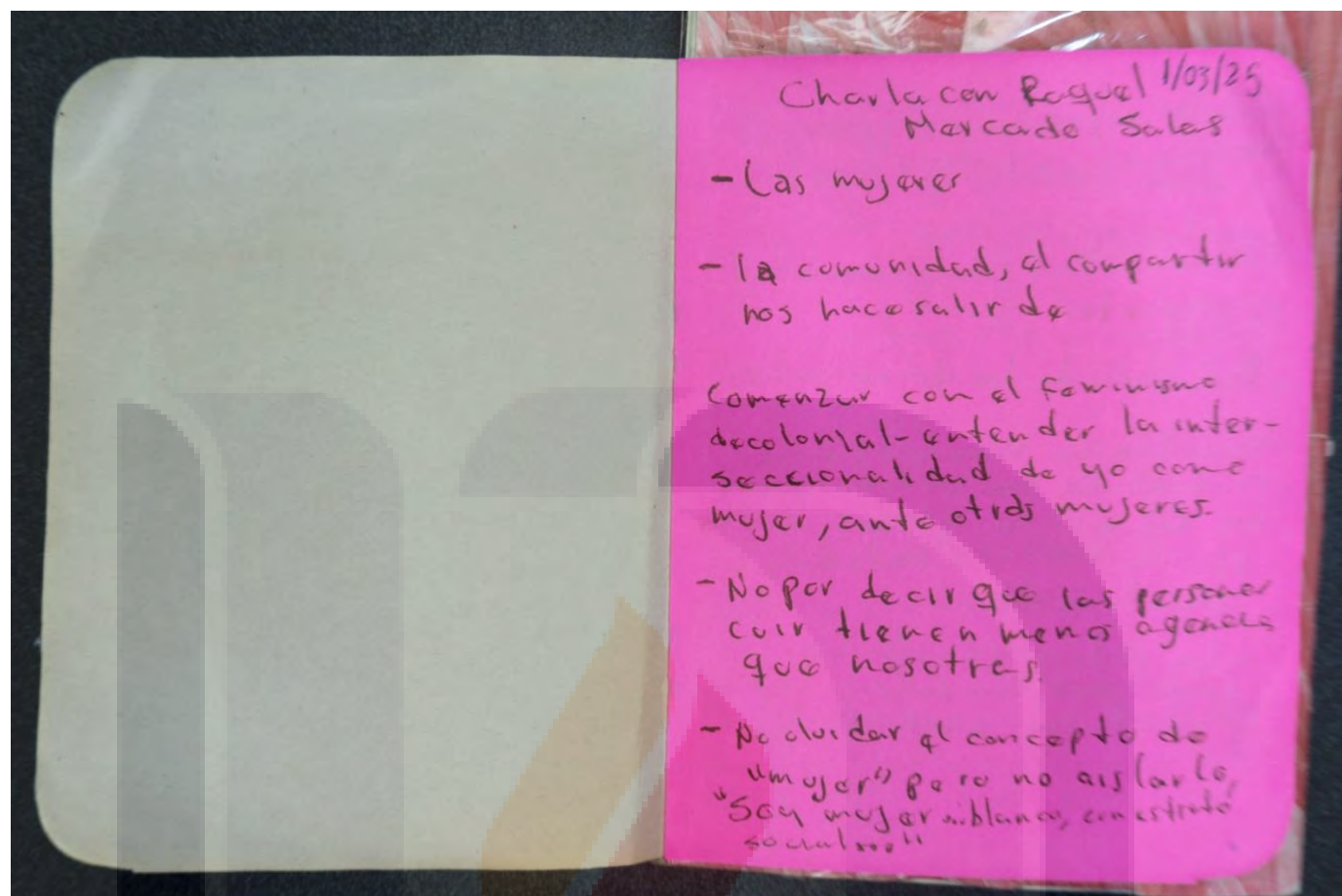
2/oct/24

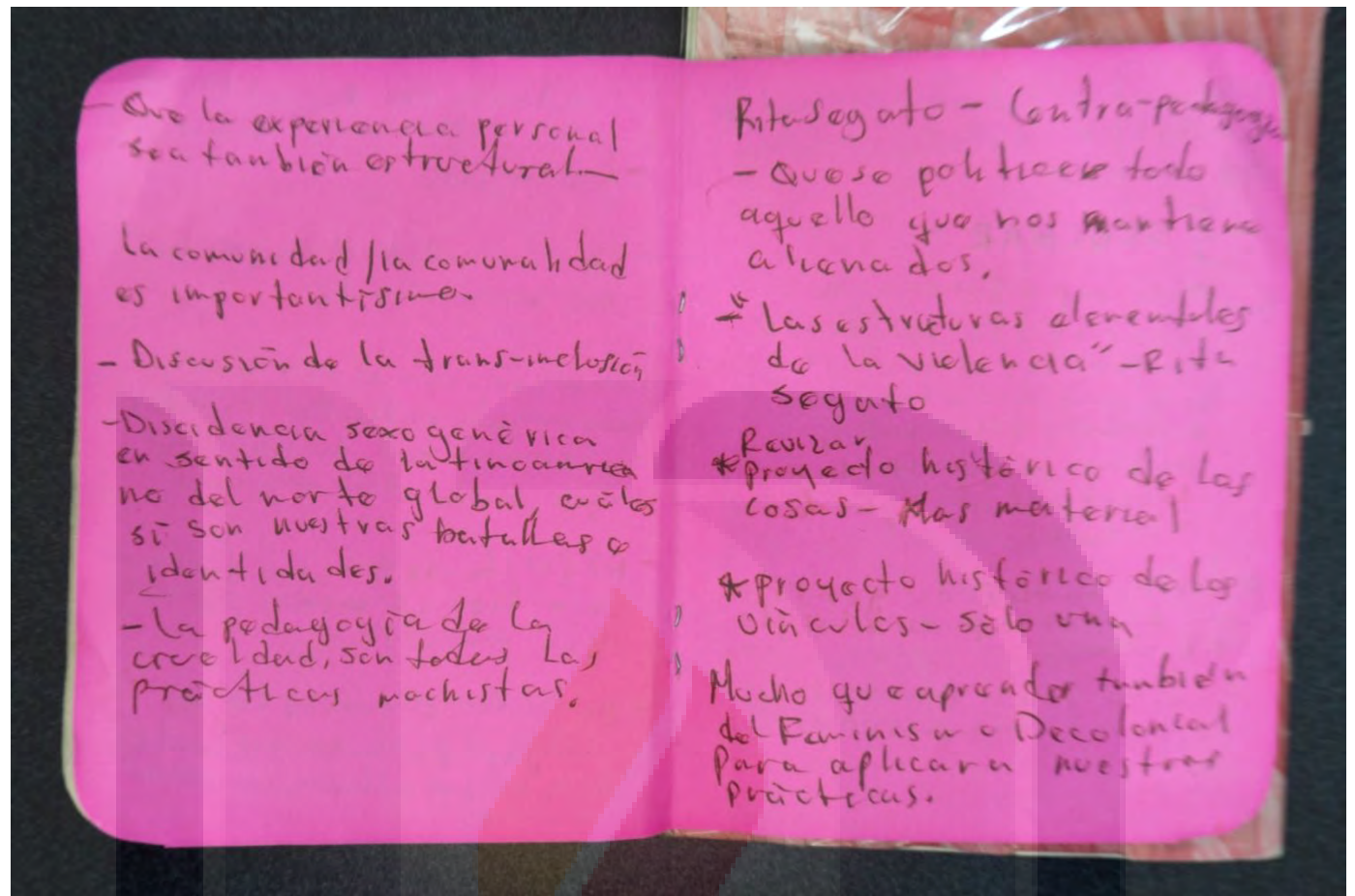
Hablamos con Eddy Padilla,
fotógrafo de Las Flores de la Noche
Luego de ponerlo en contacto de
nuestro proyecto, Leo (el fotógrafo)
expresó que se sentía más
tranquilo luego de escucharlo.











"Encuentro internacional de feministas de Latinoamérica y el Caribe"

- ESCUCHAR -

La importancia de hablar entre nosotras / romper las estructuras que nos mantienen aisladas, tejer redes, seguir compartiendo en colectividad, tejiendo vínculos.

* Los estudios de género son apenas a partir del siglo XX, ~~antes de~~

El arte para discutirlo y no como para persuadir.

4

Los feminismos comienzan de

- 13 Marzo Jueves

9993900696

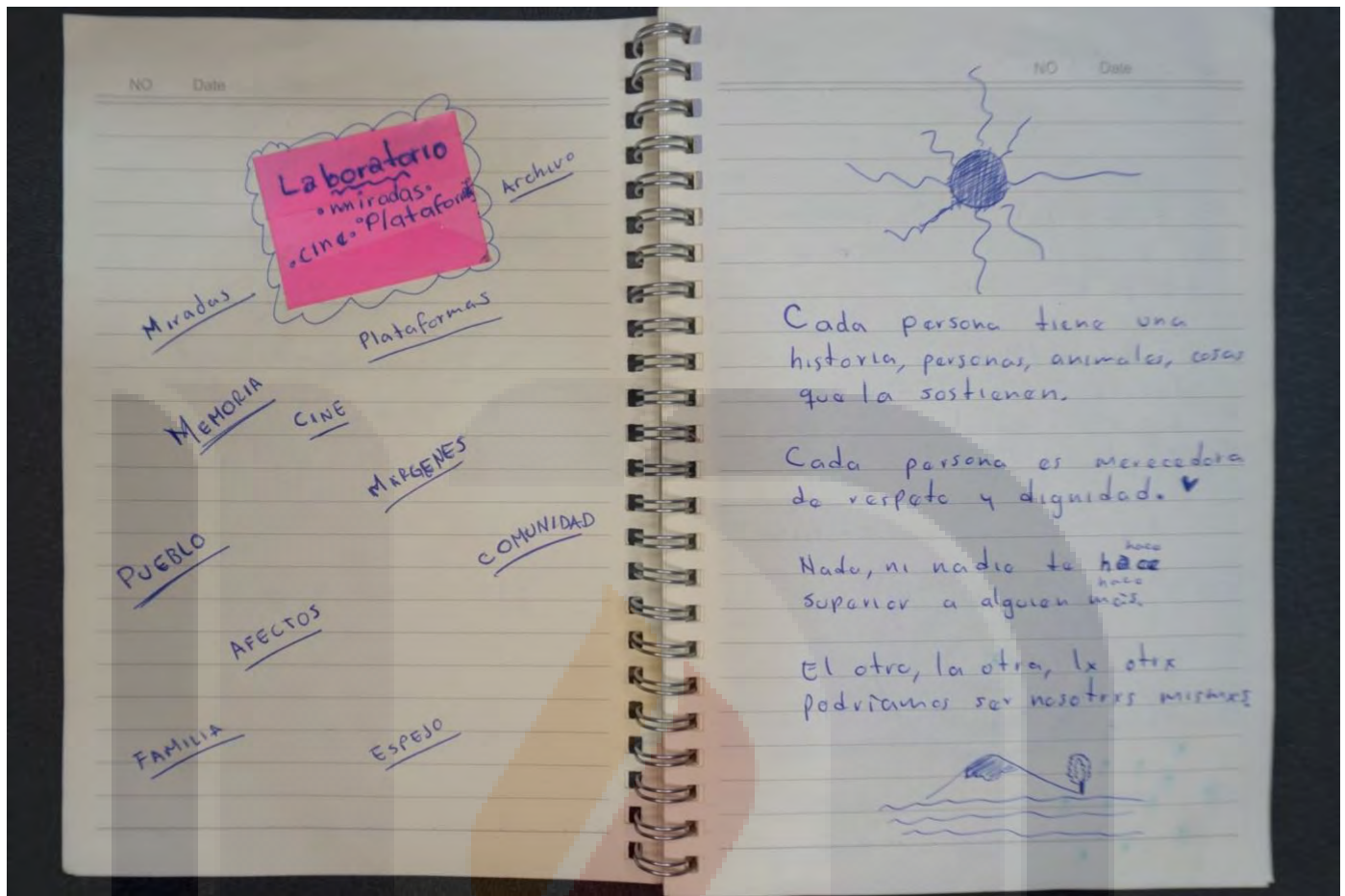
Cine Colectivo
Fuerzas:

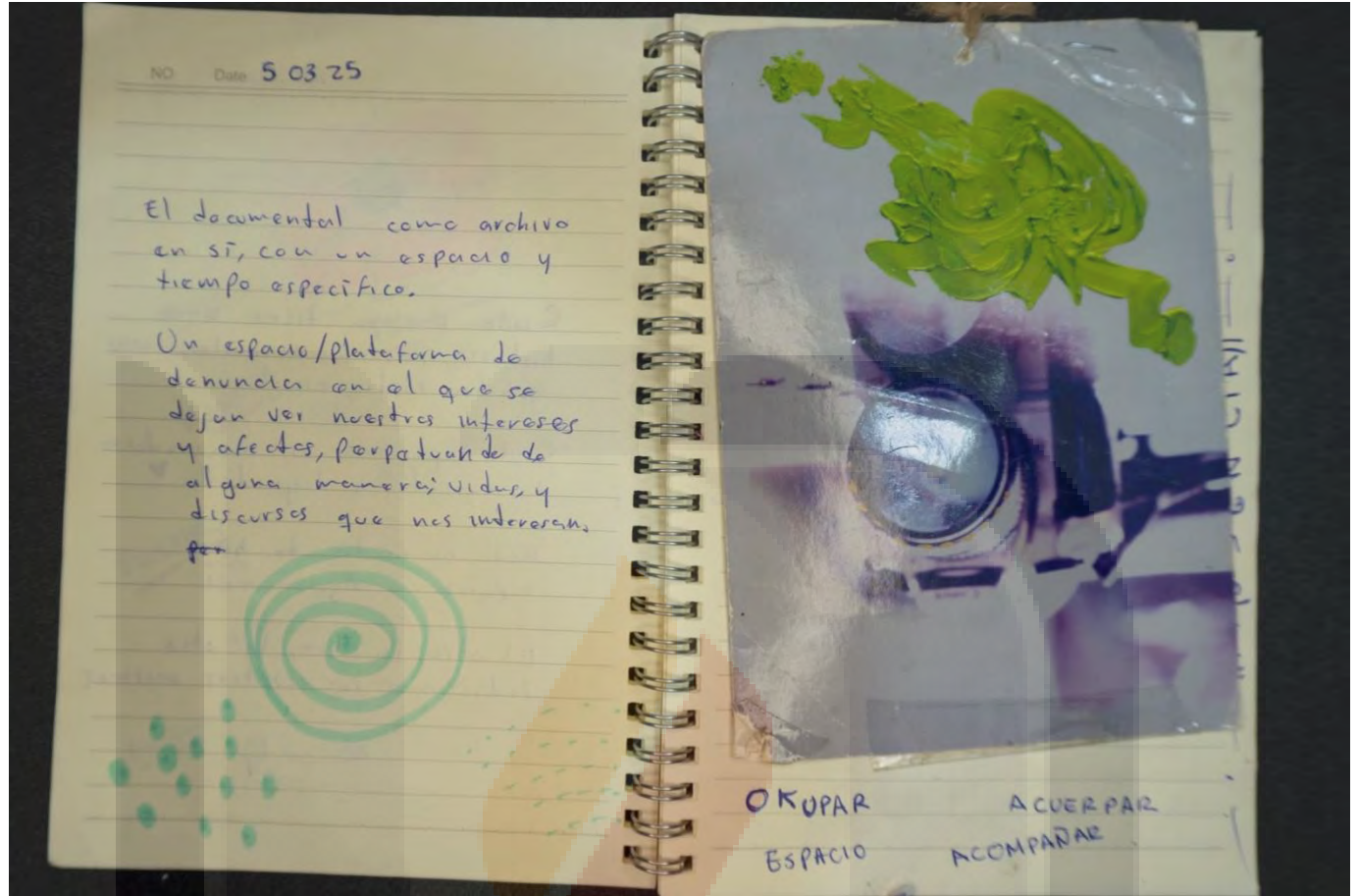
Fundamental que cada persona haga lo que se le responsable
- la confianza en las personas
- la confianza en la mujer

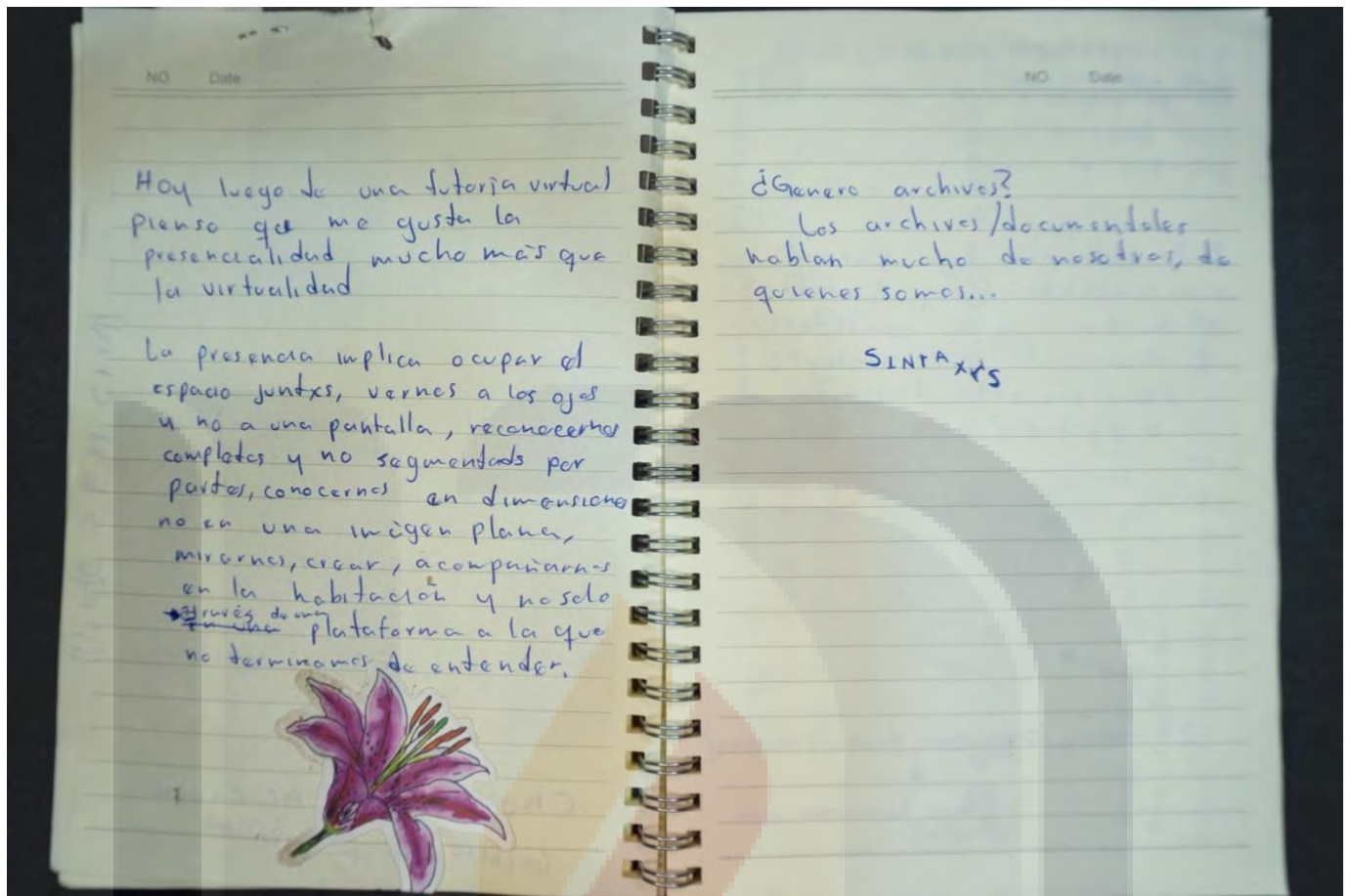
Organizadoras
- A nuestros tiempos
- Pluralidad de miradas.

- Cadres y hijas
- La maestría.

haciendo posible
nuestras historias
y experiencias







NO Date

Didi Huberman deja ver un acercamiento muy sensible al archivo, y si considero el documental un archivo; ¿qué me está diciendo el archivo?



El rastro, ¿qué me dice el rastro?

↓
¿qué hacemos con
ello?

Desde el semestre pasado el performance me permitió expandir los espacios, las formas, las texturas.

¿QUÉ ME ESTÁ DICIENDO AHORA?

Tengo más preguntas y dudas,
que respuestas.

¿Una respuesta nunca es definitiva?

Siempre he sido una persona que no se detiene por los detalles o formas, ¿qué hay de mí?

