Nomadismos del margen

La despatologización del ensayo audiovisual queer

Amanda Montoro Portales

Tutor: Carles Guerra Rojas

Curso 2022/23

Trabajos Finales de Máster de los Programas de Postgrado del Departamento de Comunicación

Departamento de Comunicación

Universitat Pompeu Fabra

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo establecer un estudio aplicado que plantee el ensayo audiovisual como catalizador de tesis contemporáneas alternas, enfocando el análisis discursivo en la enfermedad mental y su relación con los estudios políticos de género. Empleando simultáneamente una lectura filmográfica e historiográfica del recorrido de los cuerpos patologizados en Occidente, se procura rescatar aquellos enfoques descentralizados presentes en sus metodologías con el propósito de emplearlos en el análisis y posterior composición de espacios ensayísticos experimentales. Mediante los cuales las imágenes puedan emerger como núcleo activo donde la política, la cinematografía y el arte colisionen para narrar escisiones que persigan activar horizontes regenerados donde los formatos representativos rompan con las prácticas de observación, objetivación y castigo existentes en modelos cinematográficos, sociales o médicos.

Palabras clave

Patología; audiovisual; ensayo; género; queer; locura; nomadismo; discurso; experimental; estética.

Abstract

The present research seeks to establish an applied study that approaches the audiovisual essay as a catalyst for alternative contemporary theses, focusing the discursive analysis on mental illness and its relation to political gender studies. Simultaneously employing a filmographic and historiographic reading of the journey of pathologized bodies in the West, the aim is to rescue those decentralized approaches present in their methodologies in order to employ them in the analysis and subsequent composition of experimental essayistic spaces. Through which images can emerge as an active nucleus where politics, cinematography and art collide to narrate splits that seek to activate regenerated horizons where representative formats break with the practices of observation, objectification and punishment that exist in cinematographic, social, or medical models.

Keywords

Pathology; audiovisual; essay; genre; queer; madness; nomadism; discourse; experimental; aesthetics.

Índice

I. Introducción 5

1.1. Hipótesis y objetivos 7

1.2. Marco teórico y metodológico 8

1.2.1. La *Nef des Fous* en *Historia de la locura en la época clásica* de Michel Foucault 9

1.2.2. Políticas del imperativo migratorio durante el siglo XX en *Disalienation*, de Camille Robcis 11

1.2.3. Nuevos recorridos del cuerpo queer patologizado en *Deshacer el género* de Judith Butler 14

II. Potencialidades de la imagen descentralizada 17

2.1. Prólogo deambulativo 17

2.2. Categorización ensayística 19

2.2.1. Estructura y mirada. Conversaciones alternas entre C. Russell y L. Mulvey 21

III. Deriva, patología, filmografía y género 23

Estudio de caso - *The Great Goddess*, *Place Mattes*, Barbara Hammer.

3.1. Barbara Hammer. Recorridos en mutación 23

3.2. Psicogeografía feminista 24

IV. Subjetividad queer en el cuerpo ignoto 28

Estudio de caso - *Je, Tu, Il, Elle*, Chantal Akerman.

4.1. Escopofilia y queers tergiversados 29

4.2. Expropiación inorgánica 31

V. Comunidades orgánicas 33

Estudio de caso - *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*, Marie Losier.

5.1. Sistema de recorte como propulsor cinematográfico . . . 33

5.2. Tráficos filosóficos y futuros emprendidos 35

VI. Conclusiones 37

VII. Referencias 39

7.1. Bibliografía 39

7.2. Filmografía 42

7.3. Imágenes 42

7.4. Anexo de constelaciones empleadas 43

7.4.1. Investigación teórica 43

7.4.2. Investigación aplicada 43

VIII. Anexo de vídeo, investigación aplicada 44

8.1. Resumen 44

8.2. Desarrollo 44

8.3. Producción 45

8.4. Imágenes 46

"*there's room for us all.*"

Roque Raquel Salas Rivera

I. Introducción.

Durante el transcurso de los últimos veinte años, la locura ha sido encomendada por un camino de transformación que no solo acoge el aumento de los casos de sintomatología relacionada con el trastorno mental, sino que desdibuja deliberadamente la línea entre enfermo y sano. Por consiguiente, la confianza en estos términos de diferenciación es en cierta medida anulada por los distintos grupos sociales, cuya interpretación identifica de forma inequívoca la caducidad del lenguaje establecido. El poder constituyente que reside en la capacidad de patologizar individuos bajo distintas afecciones mentales nunca debe tomarse como un acto desinteresado, tampoco como un simple y lento proceso de mejora.

La transformación del poder médico, cuyo recorrido empezó por la psiquiatría tradicional y que se ha visto derivado en el manual *DSM*[1], indica a su vez una adecuación hacia la patologización en masa; "la atención de la salud mental en las sociedades de capitalismo avanzado muestra un claro desdoblamiento entre lo que podemos llamar una biopolítica de las psicosis y los trastornos graves, basada en la contención neuroquímica, y una biopolítica de las enfermedades leves, los malestares y las adversidades humanas que está orientada a la asistencia de amplias capas de la población." (A. Martínez Hernáez, 2006: 45). Siguiendo esta afirmación, la graduación que contenía la locura muta hacia los llamados "trastornos del ánimo", provocando que se acceda al desarrollo de ciertos módulos de diferenciación del individuo que en realidad sustentan un valor de gestión por control que omite los condicionantes sociales que pueden acarrear un malestar psíquico. Si se limita la percepción a que la mayoría de la población reside como parcialmente enferma, la misma puede ser parcialmente medicalizada.

Sin embargo, tanto dentro del entramado sociopolítico como del cinematográfico, persiste una jerarquización incisiva entre los diferentes cuerpos del malestar. La misma arropa parcialmente a un grupo de individuos a los cuales se les *consiente* la enfermedad, siempre y cuando coexista con cierta función productiva. Derivado a raíz de la teoría psicoanalista, el varón blanco, burgués, occidental y cishetero -aquel portador de la norma- es el único realmente amparado dentro de este descontento; a su vez, es al único que se considera como organismo con oportunidad curativa.

[1] Versión del manual médico actualizada: *DSM-5. Manual De Diagnóstico Diferencial* (2020). Editorial Médica Panamericana.

Estos interlocutores, que fluyen entre los centros psiquiátricos del cine como visitantes puntuales, demuestran que realmente el *otro* como monstruosidad es relegado a aquellos personajes -usualmente secundarios- cuyos cuerpos no puedan escapar anatómicamente de su condición disidente. Las entidades descritas -siguiendo la materialización existente en películas clásicas como *Lilith* (1964) de Robert Rossen- se configuran como organismos desviados, queers, femeninos, personas con discapacidad o personas racializadas. Son estos los locos que aparecen en los márgenes bailando, chillando, amando; son aquellos considerados insalvables e imperdonables, a la par que sustituibles.

Partiendo de una base sociopolítica actualizada, constituirse *queer*[2] implica ser instituido como enfermx según la patologización disfórica de género presente en el manual DSM. Esta fluctuante enfermedad omnipotente e impuesta, que reside en todo aquel cuerpo discrepante de la norma, involucra la adhesión forzada a una multiplicidad social inorgánica desde un rechazo a aquellas otras pluralidades enriquecedoras del margen. En efecto, la relación que se establece entre los organismos disidentes y las nombradas "neurodivergencias" cobra sentido cuando se toma conciencia de cómo el género y la identidad sexual son una realidad social e interpersonal moldeada por normas y percepciones culturales; al igual que los procesos de patologización.

En el siguiente escrito se aboga por el estudio de las distintas *líneas de deseo*[3] realizadas por cuerpos patologizados queer a través de filmografías que convivan con el ensayo cinematográfico. Esfera donde las minorías se plantean como diversas y conjuntas simultáneamente, analizando las fricciones de los distintos discursos sin perder el núcleo de organización en torno a esta conjunción; inquirir en la necesidad de replantear las disertaciones establecidas para propulsar aquellas miradas de destitución que continúan sustentando las estructuras sociales, médicas y filmográficas.

---

[2] La utilización del término "*queer*" es empleado como paraguas conceptual en esta investigación, cuyas lógicas pretenden cubrir un abanico de miradas en las cuales la crítica feminista anticolonial resida dentro de la locución. Esta conjunción de políticas es ampliamente inclusiva a la vez que restrictiva, respecto a que se persigue una mirada concreta dentro de los distintos discursos como propulsora del corpus investigativo. Siendo esta percepción plenamente consciente de las limitaciones que a su vez plantea, estas bifurcaciones se proponen como tallos crecientes y se invita a tomarlos como nuevo punto de referencia para tratar la problemática de una forma conjunta e interseccional.

[3] Referentes a un camino que ha sido establecido por el paso de los peatones, en contraste con uno que se ha hecho oficialmente. Estos senderos expresan el deseo del usuario y su proliferación en los espacios públicos.

Mediante la exteriorizada perspectiva fílmica e histórica, los recientes *desire paths* se estudian desde la teorización subyacente al hecho de que aquel individuo moderno y contemporáneo cuyas vivencias son construidas desde la discriminación, se verá forzadx a emprender un viaje nómada por distintas autovías en búsqueda de un sentimiento de pertenencia, adherido a una comunidad más o menos espaciosa pero siempre inclusiva. En estos itinerarios la enfermedad rechazada se restituye como trasladada, persiguiendo otras manifestaciones enfermas donde lo extraño es configurado como normativo.

1.1. Hipótesis y objetivos.

Tomando como enclaves la lectura foucaultiana de la locura y el posterior posicionamiento *nómade* descrito por Rosi Braidotti, junto a las perspectivas de patologización del género introducidas por Judith Butler y las aportaciones sobre la filmografía experimental de Catherine Russell, surge la hipótesis de esta investigación: que el audiovisual ensayístico es aprovechado como válvula de materialización para los nomadismos políticos efectuados por las personas disidentes. Prosigue: que los discursos efectuados en estas obras pueden determinar nuevas morfologías cinematográficas que tengan como objetivo redirigir el juicio de la psicopolítica queer en la contemporaneidad.

Con el objetivo de explorar esta afirmación, el presente trabajo deduce su metodología según el estudio en constelación de ejemplos fílmicos aplicados cuyo desarrollo cronológico reconstruya un camino aparentemente difuso de la historia filmográfica. Para finalmente divisar las potencialidades discursivas de los mismos y elaborar una localización activa de expansiones audiovisuales que formalicen un espacio seguro y cimentado dentro de la investigación académica.

Según estos parámetros, el escrito será dividido entre un apartado de análisis estilístico y tres apartados de análisis aplicado, los cuales serán formalizados como base inequívoca del ensayo audiovisual integrado.

En la primera parte del documento se desarrollará la cuestión del estilo experimental dentro de los filmes propuestos para encontrar puntos de encuentro y disidencia bajo el género del cine ensayo. Destinado a coordinar y defender la agrupación de las obras en este paraguas técnico a la vez que propulsar su desarrollo individual hacia los márgenes.

En segunda instancia se efectuarán tres estudios de caso que, utilizando la directriz temporal como propulsora del discurso, abarquen algunos de los cambios que se han

efectuado entre: un primer acercamiento a las narrativas de la deriva en el cine ensayístico queer y su posterior desarrollo dentro de las filmografías digitales contemporáneas. Específicamente el proceso se efectuará con acercamientos a las obras *The Great Goddess* y *Place Mattes* de Barbara Hammer; *Je, Tu, Il, Elle* de Chantal Akerman, y *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* de Marie Losier.

Por último, se introduce la noción del tráfico como herramienta conceptual de incentivación del discurso analítico con el objetivo de permitir que la metodología pueda intuirse adoptada en el ensayo audiovisual práctico que acompaña al trabajo y, finalmente, concluir con el mismo.

Fundamentalmente, a través del presente trabajo se plantea una introducción filosófica apoyada en imágenes como herramienta de conservación histórica del discurso, para continuar con un debate de género que arrope el análisis y, subsiguientemente, inicie un recorrido por distintos estudios de caso cuyas afirmaciones posibiliten la conclusión del mismo junto a la investigación aplicada.

1.2. Marco teórico y metodológico.

Adoptando como matriz constitutiva los estudios filosóficos, el presente trabajo de investigación construye su noción sobre los *film/media studies* en relación directa con las narrativas del relato fílmico ensayístico imbricado en las políticas de género. Lo propio acontece que al conjuntar nociones como las ciencias sociales, la psiquiatría o los estudios políticos feministas posestructuralistas se alinee un marco teórico de análisis proactivo, cuyo principio potencial se fundamente en la comparación y coordinación del conglomerado de pensamiento interpuesto.

Con anterioridad al análisis expandido de las teorías vigentes, se ocasiona mencionar el desarrollo teórico de autores como Frantz Fanon por su labor anticolonial en la crítica psiquiátrica, desarrollada en obras como *Los condenados de la tierra*. Así como a la conjunción de Gilles Deleuze y Félix Guattari por la elaboración de *Capitalismo y esquizofrenia*, obra(s) en la cual el concepto “máquina de guerra nómada” es introducido y que funciona como catalizador del presente discurso; además de incorporar trabajos como *Manifiesto Cíborg* de Donna Haraway o *Los condenados de la pantalla* de Hito Steyerl por su cometido constelativo respecto a la investigación metodológica.

1.2.1. La *Nef des Fous* en *Historia de la locura en la época clásica,* de Michel Foucault.

En 1961 Michel Foucault presentó lo que sería considerado su primer gran ensayo dentro de la escuela académica. *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* se preocupó por estudiar el transcurso de la percepción de la locura durante la historia de la humanidad, tomando como punto de partida la Edad Media. El trabajo de Foucault conviene una larga y detallada expresión de cada principio activo que formaliza la comprensión de la enfermedad mental en la contemporaneidad. El autor se sirve de las disciplinas filosóficas, historiográficas, psicológicas y psiquiátricas para alzar sobre el terreno académico "un libro que no se dé a sí mismo estatuto de texto; pero que no tenga el desparpajo de presentarse como discurso: a la vez batalla y arma, estrategia y choque" (M. Foucault, 1961: 8).

Durante la primera mitad del ensayo ya se presta formulada la primera referencia visual que se ve afiliada como imagen constelativa del atlas cartográfico del presente escrito; el filósofo se detiene en una representación concreta de la expulsión, aquella referente a La nave de los locos o *Nef des Fous*, descrita como un "extraño barco ebrio que navega por los ríos tranquilos de Renania y los canales flamencos" (M. Foucault, 1961:21) durante los siglos XV y XVI. Esta fisionomía de la liquidación se contemplaba como exilio ritual, "en ocasiones, algunos locos eran azotados públicamente, y como en una especie de juego, los ciudadanos los perseguían simulando una carrera, expulsándoles de la ciudad golpeándolos con varas." (M. Foucault, 1961:26).

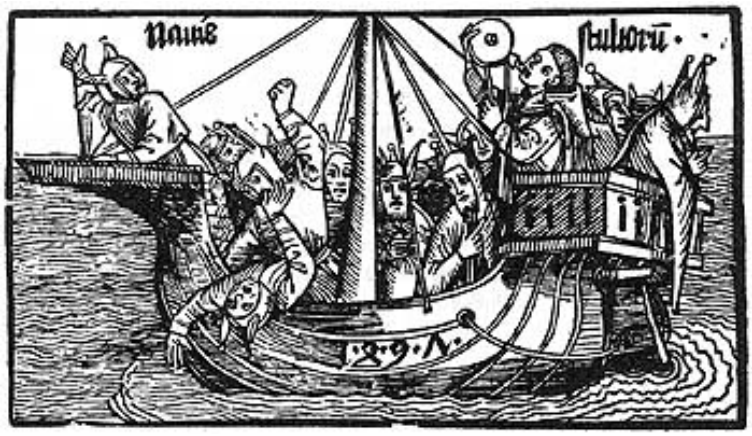


Imagen 1. "*Das Narrenschiff"* (Albrecht Dürer, 1494).

El agua y la navegación se postergaban así como espacio de control, el "loco" encerrado en vehículos sin escapatoria, se contemplaba entregado "al río de mil brazos, al mar de mil caminos, a esa gran incertidumbre exterior a todo. Está prisionero en medio de la más

libre y abierta de las rutas: está sólidamente encadenado a la encrucijada infinita. Es el Pasajero por excelencia, o sea, el prisionero del viaje." (M. Foucault, 1961: 27). El viaje simbólico de expulsión de la locura se ve metamorfoseado a lo largo del tiempo hacia un materialismo del encierro y contención. Es ciertamente pretérito considerar la importancia de este recorrido de aturdimiento de los organismos patologizados, esta imposibilidad de retención de los mismos en un lugar escogido que se ve abarcada por la dificultad sucedida de que su exclusión debe simultáneamente recluirlos; "si no puede ni debe tener como prisión más que el mismo umbral, se le retiene en los lugares de paso. Es puesto en el interior del exterior, e inversamente. Posición altamente simbólica, que seguirá siendo suya hasta nuestros días, con solo que admitamos que la fortaleza de antaño se ha convertido en el castillo de nuestra conciencia." (Ídem).

Múltiples capítulos más tarde la concepción de la expulsión, retención y castigo de los organismos locos queda claramente estampada en cada recorrido histórico iniciado por el autor, sin embargo la cuestión definitoria del *loco* per se, requiere de varios acercamientos filosóficos, ya sean desde aquello desventurado por el *racionalismo* -por su relación directa con la *sinrazón*- o diagnosticado por la tradición *freudiana*. Qué es un loco y cómo se configura un loco es imposible de simplificar, no obstante "desde el principio, tendrán su lugar al lado de los pobres, buenos o malvados, y de los ociosos, voluntarios o no" (M. Foucault, 1961: 119). Cuando la locura empieza a manifestarse más allá del malestar, es cuando comienza a asimilarse como problemática para el orden social, así como para peligro para la familia y el Estado.

Focalizando la lectura en este peligro inminente para los organismos tradicionalistas, se estipulan indiscutibles las metástasis correlativas que surgen en torno a la figura de las personas queer. No será hasta el siglo XX cuando la locura se manifieste como reducción "de la experiencia clásica de la sinrazón a una percepción estrictamente moral" (M. Foucault, 1961: 523). No obstante, en esta balsa construida sobre límites, repleta de organismos aborrecidos por el orden social, se establece un paralelismo exquisito con el problema de la patologización en la historia de la psicología moderna; Michel Foucault (1961):

"Así es precisamente como nace la psicología, no como verdad sobre la locura, sino como señal de que la locura está ahora desunida de su verdad que era la sinrazón, y que ya no es sino un fenómeno a la deriva, *insignificante*, que flota en la superficie indefinida de la naturaleza. Enigma sin otra verdad que la que puede reducirlo."

1.2.2. Políticas del imperativo migratorio durante el siglo XX en *Disalienation, Politics, Philosophy, and Radical Psychiatry in Postwar France* de Camille Robcis.

¿Qué podría producir el concepto de "fenómeno insignificante" formulado por Foucault si fuese desplazado y reconstruido por nuevas metodologías del pensamiento filosófico contemporáneo?

En 2021 Camille Robcis publicó su obra *Desalienación, Políticas, Filosofía, y Psiquiatría Radical en la Posguerra Francesa*. Mediante este ensayo Robcis se embarca en una relectura y conglomerado de las acciones marginales "psiquiátricas" durante el siglo XX en Francia. Su acercamiento a la materia es esencial para abarcar la posibilidad de constitución de medidas alternas cuyo núcleo resida en la acción comunitaria acontecida por organismos anticapitalistas. Consecuentemente, las herramientas metodológicas que fueron empleadas en varias de estas localizaciones acoplan y asumen nuevas fórmulas para comprender la enfermedad mental y los cuerpos disidentes.

El escrito focaliza su labor investigativa simultáneamente en el estudio de varias organizaciones/instituciones así como en ciertas figuras de teóricos que posibilitaron ofrecer una visión más equitativa sobre los malestares mentales. Consecuentemente, se trazan motivos relacionales de encuentro entre estos filósofos y los espacios hospitalarios. Algunos de los individuos examinados son Frantz Fanon, en relación con sus teorías sobre la patologización de la libertad y descolonización, o Michel Foucault en torno a su comprensión del poder. No obstante, los planteamientos que se optan por aplicar en esta investigación giran alrededor de los pensadores Francesc Tosquelles y Félix Guattari.

Si bien las esferas psiquiátricas fueron comprendidas como dispositivos de control y castigo durante la amplia prolongación de la historia universal, en el siglo XX surge el movimiento que será estipulado como "psicoterapia institucional". Esta morfología de acción, que comenzó en los años cincuenta ideada por pensadores como el médico psiquiatra Francesc Tosquelles, entiende los ámbitos de cuidado del malestar mental desde la destitución de su aspecto carcelario, ofreciendo a cambio una reforma psiquiátrica y un enfoque de la psicoterapia de grupo fomentado por la influencia de teorías marxistas y lacanianas dentro de la institución.

Tosquelles se refugió en Saint-Alban tras escapar de la condena a muerte ejercida sobre su persona durante la dictadura franquista. En esta institución, bajo la comuna francesa, empezaría a ejercer como médico jefe en 1952. Tras ocupar su labor militante en partidos comunistas y presenciar el horror instaurado en los centros terapéuticos, influido por personalidades filosóficas como Jacques Lacan y Hermann Simon, se propuso empezar a transformar las instalaciones desde dentro. Las tácticas propuestas por el mismo pasaban por desterritorializar internamente las estructuras del poder, de la figura del terapeuta a la figura del paciente, mediante el cuestionamiento continuo de los mecanismos establecidos por la trayectoria psiquiátrica.

El hecho de precisar ayuda psicológica a refugiados, soldados y prisioneros en ubicaciones "no aptas" para ello provocó una terminación absoluta por la cual el punto de vista aplicado sobre la institución se transformó definitivamente; no solo era posible desempeñar labores psiquiátricas en cualquier lugar, sino que también se permitía que la misma ofreciese alteridades activas de práctica profesional. En consecuencia se rechazó íntegramente el esencialismo psiquiátrico establecido en la época junto a las posibles críticas que pudiesen surgir de su vertiente. El hospital se convirtió así en comunidad emancipada social y psíquicamente, vinculándose de forma directa con la necesidad de atribuir una nueva posibilidad de comprensión sobre lo psíquico.

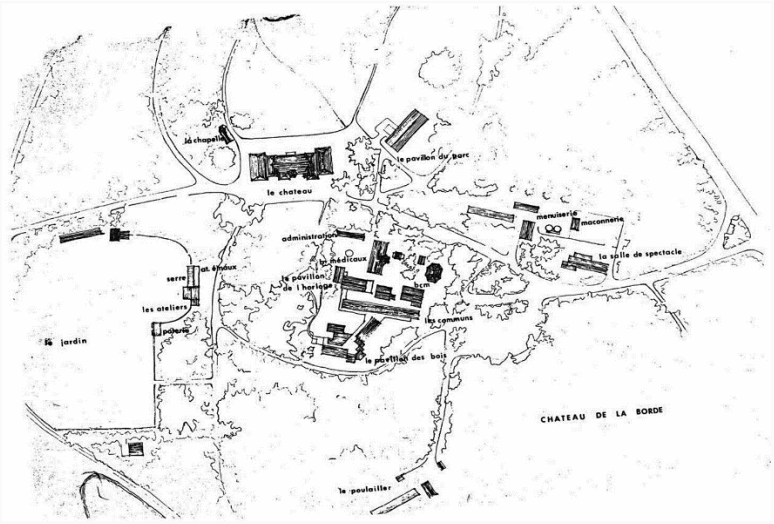


Imagen 2. Mapa de *La Borde* (1976).

Tras la estancia en Saint-Alban de Jean Oury en 1947, en la cual participó "en las reuniones, el Club, el diario, las estaciones de ergoterapia y todos los demás intentos de "desalienar" el asilo y la comunidad en general" (C. Robcis, 2021: 13); el pensador

desarrolló una red de amigos, enfermeras, doctores y pacientes -entre ellos Félix Guattari- quienes posteriormente, en 1955, formalizarían su propia colectividad psiquiátrica mediante la clínica *La Borde* situada en Cour-Cheverny, cuyo estudio se centraba en la pedagogía y psicoterapia institucional.

El presente punto constelativo (imagen número dos), que toma forma como diagrama sintético, más allá de ser entendido como herramienta de calibre histórico por su descripción arquitectónica y geográfica del entramado que componía la clínica, también se contempla desde la capacidad del mismo para evocar un primer acercamiento hacia las líneas de deseo realizadas por los cuerpos marginados a lo largo de la historia.

La Borde y Saint-Alban no dejan de ser instituciones, pero las mismas quedan liberadas de las expectativas sociales de la gestión correctiva. Que organismos lúdicos de este calibre hayan ocupado espacios en la historia moderna denota que la perspectiva revolucionaria y transformadora de ambos modelos es más que imperativa para constituir una constelación de significantes en cuanto a la historia de los márgenes del malestar psíquico.

Según se ha constatado, a pesar de los esfuerzos preservados de los pensadores enunciados, tras la adecuación final del capitalismo tardío en la sociedad occidental, la práctica psiquiátrica derivó bruscamente hacia un control medicalizado del paciente. Como si un plan de edificación arquitectónica urbanita se hubiera ocupado de borrar los *desire paths* construidos por el pensamiento disidente y los lograra intercambiar por carreteras de hormigón.

Sin embargo, este escéptico contratiempo del neoliberalismo no ha de tomarse como una pérdida infinita, el pensamiento de estos organismos no se ve extraviado. Protegido en su momento, el mismo sigue germinando legítimamente en los grupos marginales de pensamiento, acción política y reorganización del malestar psíquico. Sin olvidar por supuesto, otro de los grandes pozos de significante que acoge las teorizaciones introducidas, el arte expandido hacia la multidisciplinariedad, y por lo tanto, al cine y audiovisual.

1.2.3. Nuevos recorridos del cuerpo queer patologizado en *Deshacer el género* de Judith Butler.

Con posteridad al establecimiento en las academias y grupos de pensamiento posmodernos de las corrientes filosóficas que abogaban por un tratamiento menos estricto de la patologización, el debate alrededor de la concepción de la "locura" comenzó a desglosarse de manera rizomática, animando al estudio crítico comparado entre los distintos acercamientos sociológicos y los estudios psicológicos. Paralelamente, con el asentamiento del capitalismo tardío en la sociedad occidental y su subyacente derivación por diagnóstico, el malestar psíquico se encontró dividido en subgrupos de atención analítica.

Uno de los enfoques principales que sostuvo el cambio de las "políticas de la locura" subyace en la problemática de la locura desde el enfoque de género feminista y antirracista, cuya teorización se desligó parcialmente de las aptitudes psicológicas sesgadas cuyo devenir se encontraba enraizado en el juicio del psicoanálisis freudiano. Esta focalización de las *otras* minorías del malestar dentro de la propia minoría del "enfermo mental" posibilita la consolidación un análisis focalizado en la materia investigativa a la par que indaga sobre las diferencias sociales que pueden acompañar al prejuicio del enfermo, complicando aún más su estatuto como humano y ciudadano.

En 2006, Judith Butler publicó su trabajo *Deshacer el género*, obra que ejerce la recopilación de ensayos previos junto a su modificación y extensión con el objetivo de ultimar un corpus crítico que replantee las ideas iniciales expuestas en *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad*, ensayo de 1990 que es considerado uno de los textos fundacionales de la teoría queer y del feminismo posmoderno.

Dieciséis años después, Butler propuso una revisita y reformulación crítica de sus enfoques sobre la performatividad de género o la comprensión del mismo como constructo. Durante este contacto le filósofe focalizó su atención en la supervivencia de los humanxs queer; abogando por una deconstrucción de las nociones dominantes de la "categoría persona". Introduciendo que "los términos que nos permiten ser reconocidos como humanos son articulados socialmente y son variables. Y, en ocasiones, los mismos términos que confieren la cualidad de "humanos" a ciertos individuos son aquellos que privan a otros de la posibilidad de conseguir dicho estatus, produciendo así un diferencial entre lo humano y lo menos que humano." (J. Butler, 2006: 14).

Tomando tal afirmación como punto de partida y en comparativa con el presente escrito, aquellas personas consideradas como "menos que humano" podrán ser diferenciadas por subcategorizaciones de las minorías. Butler se centra en lo queer como lugar de origen, pero especifica en la complejidad de la agrupación en cuanto a directrices investigativas; ya que, aunque lo queer es aquel medio que enlaza realidades, las mismas están separadas por políticas marginales como son la clase social, el género, la etnia, etc. Asimismo, el propio término *queer* -formalmente conocido como "*queer umbrella*"- engloba a individuxs transgénero, intergénero, agénero, homosexuales, entre muchos otros. En contraste, esta multiplicidad es reunificada desde la mirada política del "otro"[4] por parte de aquellos organismos que son considerados humanos dentro de la normatividad.

Por tanto, es imperativo reanudar el amparo del intervalo; no solo para requerir la consideración humana, sino para entablar la defensa de los organismos más allá de la normativa humanista, "la categoría de lo «humano» retiene en sí misma la elaboración del poder diferencial de la raza como parte de su propia historicidad. Pero la historia de tal categoría no ha terminado, y el «humano» no puede capturarse de una vez por todas. Que la categoría se elabore en el tiempo y que funcione a través de la exclusión de una amplia serie de minorías significa que su rearticulación se iniciará precisamente en el momento en el que los excluidos hablen a, y desde, dicha categoría." (J. Butler, 2006: 30).

Desde el rango queer, pero también desde el estatus enfermo por el estado patologizado de las minorías LGTBIQ+, es donde ubica le autore la aptitud de establecer el primer paso hacia un cambio sociopolítico, legislativo y médico. Dedicando un capítulo entero a las problemáticas entre las instituciones psiquiátricas/psicológicas y los organismos queer, *Desdiagnosticar el género* ofrece un detallado recorrido sobre las políticas morales del diagnóstico de *Disforia de género*.

El *GID (Gender Identity Disorder)* es abordado en el ensayo como reemplazo del diagnóstico homosexual desaparecido tras "la decisión de 1973 de la *American Psychiatric Association (APA)*, que resolvió dejar de diagnosticar la homosexualidad como un trastorno, y la decisión de 1987 de borrar la «homosexualidad del ego distónico»" (J. Butler, 2006: 117). Por consiguiente el estado disfórico suscribiría una

[4] "El esclavo escandaliza al amo, como se recordará, devolviéndole la mirada, dando señales de una conciencia que él o ella se supone que no tienen, mostrando así al amo que se ha convertido en *Otro* de sí mismo." (J. Butler, 2006: 353).

nueva “forma indirecta de diagnosticar la homosexualidad como un problema de identidad de género. Continuando con la tradición homofóbica de la APA pero de una forma menos explícita.” (Ídem).

Esta inherente problemática de designación es fundamental para el desarrollo del presente trabajo, puesto que su emplazamiento del malestar en los cuerpos queer radica en la patologización como mecanismo de control y violencia. Por consiguiente, la psicopolítica que acompaña al organismo disidente alimentará persistentemente el desasosiego de su supervivencia en sociedad como individuo en los márgenes de lo considerado humano.

Butler desarrolla lo propio mediante la crítica al sistema de diagnóstico *DSM* que, “no menciona el suicidio, aunque sabemos que la crueldad de la presión de los compañeros adolescentes sobre los jóvenes transgénero puede conducirles al suicidio. El *DSM* no habla de los riesgos de muerte, generalmente por asesinato, […] Aparentemente, la «angustia» que genera vivir en un mundo en el cual el suicidio y la muerte por violencia siguen siendo cuestiones reales no es parte de la diagnosis del GID.” (J. Butler, 2006: 145).

La infelicidad y angustia adherida al cuerpo queer es el arranque de la investigación a emprender. Mediante el análisis de su representación fílmica parte un recorrido académico que pretende formalizar materializaciones de nuevos caminos de consistencia LGTBIQ+ en los cuales los cuerpos excluidos no solo hablen, sino que hablando construyan y emprendan nuevas rutas que posibiliten una realidad soportable, habitable, comunitaria y múltiple, en virtud de los módulos cinematográficos.

II. Potencialidades de la imagen descentralizada.

2.1. Prólogo deambulativo.

Durante 1967, Fernand Deligny se mudó a la cordillera de Cévennes, Francia, con el objetivo de realizar una "tentativa" de experimentación con la existencia en red junto a sus asociados, su mujer, su hijo y Janmari, el niño diagnosticado con patología autista que fue tutelado por Deligny en su comedido vital y de profesorado una vez las instituciones clásicas de la psiquiatría lo consideraron incurable. Inspirado por las críticas "externas a las instituciones mentales por parte de historiadores y sociólogos (Foucault, Castel, Goffman) junto con críticas internas como las de la "psicoterapia institucional" (Oury y Guattari de *La Borde*), el movimiento francés para crear estructuras locales de salud mental fuera del manicomio, o la antipsiquiatría italiana e inglesa" (N. Wedell, 2014) el escritor se vio inspirado para formalizar una "balsa", que al contrario de las violencias intrínsecas en la *Nef des Fous* determinara "un intento libertario, anti institucional, momentáneo y económicamente precario de establecer un aparato de existencia para los que flotaban en ella." (Ídem).

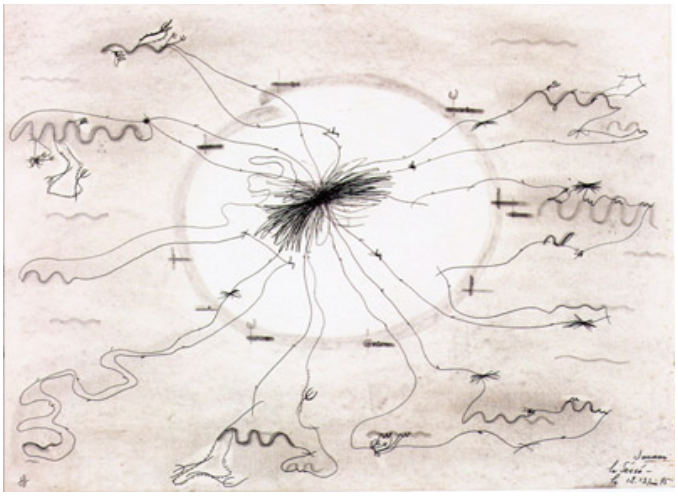


Imagen 3. *"Wander ring" (Janmari &* F. Deligny, 1975).

Fue en Cévennes donde se activó la práctica de mapear los gestos, movimientos y trayectorias de las personas autistas que vivían en la comunidad. Experimentando con el *trazado cartográfico* a finales de la década de 1960 y en conjunto con sus colaboradores, se inició el ejercicio de realizar dibujos rudimentarios para indicar la dirección de sus desplazamientos por el campamento rural y la naturaleza circundante más allá de las percepciones normativas de la deriva.

Un magnífico ejemplo para comprender el cauce de tales prácticas se encuentra recogido en la sucesiva imagen constelativa, el *anillo deambulativo* realizado por Janmari, cuya designación en el presente escrito se torna necesariamente atribuida por su labor creativa directa del mismo; aunque el joven no se ocupara de la acción propia de transcribir el lenguaje motor hacia el dibujo, sí se ocupó de expresar su percepción mediante una descentralización activa del lenguaje oral y físico. Su mapa gesticula fluyendo hacia las fronteras mientras el núcleo se dispone construido pero descentralizado, sin un punto medio fijado, solo líneas que componen algo parecido a una bobina de hilo arácnido que se desplaza dentro y fuera de los márgenes.

En sus escritos, Deligny nombra a estas trayectorias *lignes d' erre,* "que puede verse traducido como líneas errantes o líneas de deriva" (L. Hilton, 2015). El escritor apunta que la palabra erre/vagar se desplazó hacia él como "una palabra muy rica, que habla de caminar, del mar y de los animales y que también tiene otros ecos: vagar: desviarse de la verdad; ir de un lado a otro, al azar, a la aventura. Para Jean-Jacques Rousseau, "viajar por viajar es errar, ser un vagabundo". También es "ocurrir aquí y allá fugazmente, sobre diversos objetos". (F. Deligny, 1976: 811)

La transferencia entre los ejercicios de dibujo realizados por cuerpos patologizados y los estudios de caso fílmicos analizados en el presente escrito se ve desplazada entre 10 y 20 años posteriormente a la instalación del pedagogo en Francia. No sería hasta los noventa cuando eventualmente Félix Guattari introduciría, en el manuscrito *Entrando en la era postmediática,* su visión del análisis de las imágenes en la contemporaneidad como aquel que debe, Félix Guattari (1996):

"Cambiar radicalmente los intentos de resolver las tensiones y conflictos que ya están programados en la psique individualizada a través de la transferencia y la interpretación. Más bien, concebirá de enunciaciones de transferencia para superar las crecientes discrepancias sociales, entre (a) representaciones y modos de percepción y sensibilidad que tienen que ver con el cuerpo, la sexualidad, entornos sociales, físicos y ecológicos, y con diversas figuras de alteridad y finitud, modelada por mutaciones técnico-científicas, particularmente a través de la información, la electrónica y las imágenes; y (b) social e institucionales, sistemas jurídicos y regulatorios, estado, aparatos, normas morales, religiosas y estéticas, etc."

Las edificaciones modernas y contemporáneas de la imagen errante catapultan un posible escenario de construcción alterna; si se extirpa la descentralización de su labor supremacista establecida y se desplazan sus potencialidades hacia la acción minoritaria múltiple, el ensayo cinematográfico se ve con la capacidad de ocupar uno de los nuevos medios para el establecimiento de medidas transformadoras dentro de los formatos audiovisuales. Esta estipulación del género ensayístico como máquina de guerra nómade permite dar paso al ya introducido término, la *imagen descentralizada.* Referente que únicamente habita en la presente investigación por medio de cierto tipo de obras cinematográficas experimentales.

El sesgo de soporte en dispositivos fílmicos que se alejen de lo considerado como popular/mainstream[5] se precipita sustancial, puesto que, aun cuando algunas aportaciones de estos módulos disponen de potestad para generar discurso crítico por igual, sus metodologías no imbrican un lenguaje de descentralización activa equivalente a aquel desarrollado en aquellos aparatos de la imagen concienciados con la necesidad de cambio del lenguaje y subversión de las autoridades adyacentes en los organismos que producen obras culturales. Lo propio no debe intuirse como espada de doble filo para asegurar que todas las obras ensayísticas se liberarán de alimentar las orientaciones normativas de juicio y castigo social, al igual que habrá cinematografía popular que formalice un proceso crítico del poder dominante.

2.2. Categorización ensayística.

El prolongado proceso de identificación por subcategorías de cualquier obra artística dinamita una irrefutable crítica y contra crítica alrededor de los objetos de estudio; en el libro *Film, a critical introduction* de Maria Pramaggiore y Tom Wallis, la cinematografía avant-garde/experimental es definida como aquella que "explora las capacidades artísticas y tecnológicas del medio, generalmente rechazando el uso convencional que se le ha dado al cine" (M. Pramaggiore, 2005: 280). Sin embargo, este "uso convencional"

[5] "La noción de cine mainstream se utiliza a menudo indistintamente con nociones como cine popular, cine comercial, cine estándar y cine dominante, típico o incluso clásico; todos estos términos se han tratado como sinónimos o, al menos, no se han aclarado las supuestas diferencias entre ellos. A esto podemos añadir nociones como "cine middlebrow" (Faulkner, 2016) y "high concept films" (Wyatt, 1994). Además, la noción de cine mainstream se ha yuxtapuesto habitualmente a términos como cine de autor, cine de vanguardia, cine experimental, cine independiente, cine paralelo o incluso cine de oposición." (M. Przylipiak, 2018: 16).

es tan extenso y explorable que entender su análisis únicamente como aquel que rechaza, en pros de reinventar nuevos lenguajes, facilita una reclusión a través del lenguaje en el aparente ejercicio de provocar una apertura del mismo. Manteniendo una mirada bidireccional con las lógicas del cine comparado, se sostiene que la categorización preferible para abordar un acercamiento al presente escrito radica en los ejemplos cinematográficos de raíz ensayística.

Dentro del volumen diez, número dieciocho, de *Comparative Cinema*, *El proceso de pensamiento audiovisual en el ensayo cinematográfico contemporáneo*, se sitúa el cine ensayo, siguiendo la teorización de Josep Maria Català Domènech, "en el campo post-cinemático, mediante el cual la imagen anterior del pensamiento se dispersa y pierde la capacidad de delimitar un pensamiento único de modo que el correspondiente plano de inmanencia deja de ser unidimensional y se pliega una y una y otra vez en otras dimensiones" (L. Ibáñez Monterrubio, 2022: 6). Mediante este argumento ramificado y estrictamente rizomático, puede comprenderse el ensayo como exterioridad múltiple de naturaleza cinematográfica en continua transformación.

Afirmativamente, el ensayo permite ser entendido como cuestión de estilo, propuesta epistemológica o, sobre todo, como una "forma de pensar que, al margen de posibles fundamentos caracterológicos, deriva en esencia de una cierta mentalidad propensa a ser culturalmente adquirida o inducida por medios pedagógicos como método basado en la paradoja de ser profundamente antimetodológica." (J. M. Català Domènech, 2022: 20). Si por un lado el ensayo funciona como arma antimetodológica, el mismo puede cargar con narrativas disidentes para potenciar su función experimental y simultáneamente introducir relatos alternos en un medio alejado de los márgenes políticos neoliberales.

Félix Guattari se preocupó por abordar las minorías organizadas como significantes que debían de ser metamorfoseados en laboratorios experimentales del pensamiento de futuras formas de subjetivación; más tarde cuestionaría, "¿cómo pueden estructurarse y aliarse con formas de organización más tradicionales […] para evitar el aislamiento y la represión que los amenaza, preservando al mismo tiempo su independencia y especificidad?" (F. Guattari, 1996: 301).

Siguiendo esta cuestión, Català Domènech toma la figura del filósofo en su ensayo *Noticias del fin del mundo: El cine de ensayo como mentalidad*, para elaborar un diálogo que especifica en el tiempo una respuesta idónea a la pregunta sugerida por Guattari:

“Mientras que el proceso para los pacientes del esquizoanálisis de Guattari funciona como una producción estética, en el ensayo el cine es literalmente una producción estética capaz de soportar un proceso reflexivo a la vez que configura una nueva subjetividad, así como una relación diversa con la realidad. [...] El ensayo parece no ir a ninguna parte, aunque en realidad, potencial o virtualmente, conduce a todas partes.” (J. M. Català Domènech, 2022: 20).

Una de aquellas vertientes sobre la que imbuir la presente investigación redirige sus lógicas hacia las minorías organizadas que habitan marginalmente en la propia fisionomía antimetodológica del ensayo, aquellxs mujeres, queers, racializadxs y enfermxs que componen y permiten hacer respirar al medio como formulador contemporáneo de realidades disyuntivas.

2.2.1. Estructura y mirada. Conversaciones alternas entre Catherine Russell y Laura Mulvey.

Conjugar brevemente los posicionamientos de las teóricas fílmicas Catherine Russell y Laura Mulvey sobreviene por la disponibilidad narrativa que ofrecen ambas pensadoras una vez su comprensión de los *media studies* es unificada con su concepción del análisis fílmico como propulsor de micropolíticas feministas y queers. Según se advierte, Mulvey sirvió de precedente al formalizar la teoría de la *male gaze* en su ensayo de 1975, *Placer visual y cine narrativo*. Este escrito revolucionó toda fórmula de observación de los estudios de la imagen, especialmente en aquellos que se especializaban en las teorías del psicoanálisis. La autora alcanzó a rescatar todas aquellas incongruencias que obstruían la evolución de las tesis cinematográficas a causa de la previamente establecida visión dominante; “en la cultura patriarcal, la mujer se erige en significante del otro masculino, vinculada a un orden simbólico en el cual el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del dominio lingüístico, imponiendo estas a la imagen silenciosa de la mujer, aún atada a su lugar de portadora de significado, nunca como posible creadora de significado” (L. Mulvey, 1975: 804).

La postura crítica de Laura Mulvey se asienta sobre un nido determinante que apoya la creación de cinematografía experimental como catalizadora de discursos independientes y diferenciados de aquellos que inundaban el entramado clásico de ficción narrativa hollywoodiense durante los años treinta, cuarenta y cincuenta. Mulvey defiende que, a

través del avance tecnológico, la producción cinematográfica se amplió hacia nuevos horizontes cuyo ímpetu no estaba basado en la recaudación de fondos, sino en el desarrollo de cinematografía alternativa. La autora sostiene que únicamente "el cine alternativo ofrece un espacio para que nazca un cine radical, tanto en sentido político como estético, que desafíe los supuestos básicos del cine dominante." (L. Mulvey, 1975: 805). Esta morfología cinemática no rechaza el cine clásico desde una superioridad moral, sino que busca revertir la mirada imbricada en los sujetos disidentes para combatir estas "obsesiones psíquicas de la sociedad que lo produjo […], el cine alternativo debe empezar específicamente por reaccionar contra estas asunciones. Un cine política y estéticamente vanguardista es ahora factible, pero solo puede existir como contrapunto." (Ídem).

Será Catherine Russell quien se ocupe, años después, de focalizar la mirada hacia la evolución crítica de la cinematografía política alternativa, tanto en su versión ensayística como en sus distintos formatos. Substancialmente, la autora plantea su perspectiva respecto a cómo la *male gaze* tan solo formaliza una especie de las múltiples miradas del poder, y que las mismas mujeres afectadas por ella podían restituir otro tipo de imágenes fílmicas desiguales, codificadas desde perspectivas de clase, sexuales o coloniales. En 1999, Russell compartió su obra *Etnografía experimental*, ensayo en el cual ofrece un análisis detallado a través de un groso de contenido superior a treinta películas y vídeos, con el objetivo de teorizar sobre cuáles son los métodos que permiten que el formato videográfico codifique al cine como un cuerpo inscrito en la tecnología.

Dentro del tercer apartado del escrito, *The Undisciplined Gaze*, la pensadora ahonda sobre las políticas del ensayo y la filmografía estructural; especialmente sobre los safari films y los filmes educaciones. Critica que en sus ejes "el deseo de saber y el deseo de ver (escopofilia) están alienados imperfectamente, y la mirada está inscrita como una estructura de relaciones sociales en las cuales la posesión, el saber y la sexualidad constituyen discursos conflictivos y superpuestos" (C. Russell, 1999: 120).

Pese a todo, posteriormente se advierte que la mirada también puede ser adoptada como ubicación de resistencia; siguiendo el panóptico foucaultiano, la autora profundiza sobre que "la identidad lésbica puede estar relacionada con la mirada, pero es mucho más compleja que lo que puede sugerir la etapa del espejo lacaniana; es decir, no es simplemente una construcción formal" (C. Russell, 1999: 152). La mirada opera entonces paralelamente como materia de proyección y deseo, enlazando la posibilidad de ser visto con el acto de mirar.

III. Deriva, patología, filmografía y género.

Retomando el empeño declarativo de Russell durante su revisión al filme estructural, la autora introduce que la lectura de las metodologías presentes en la fisionomía del mismo posibilita la elaboración de una estética realista diferente, "producidos dentro del contexto del mundo del arte, su tendencia hacia la documentación es anti documental, pero no indocumentaria" (C. Russell, 1999: 157).

Esta morfología de estéticas narrativas escapa hacia los márgenes de identificación, asimilándose como ideología externa que unifica la labor estética con la crítica discursiva. Lo propio se permite conjuntar con los planteamientos de Josep Maria Català Domènech en *Comparative Cinema*, donde el autor defiende; "la estética, que en el arte era un punto de llegada, se convierte en punto de partida en el post documental y, concretamente en el ensayo, en una plataforma para el pensamiento" (J. M. Català Domènech, 2022: 18). Los autores ensayísticos están especializados en escapar la línea divisoria que separaba arte y ciencia en busca de abordar los conceptos desde otra dimensión reflexiva, proponiendo una creación multiplicada que paralelamente jamás abandona el contexto crítico del discurso, lo cual se encuentra intrínsecamente entrelazado con la construcción de líneas de deseo en el campo cinematográfico.

Estas líneas ensayísticas de diferenciación se encuentran exploradas por múltiples artistas alternativos a partir de los años setenta. No obstante, reconectando con las propuestas de Laura Mulvey y Catherine Russell, junto a las aportaciones de Judith Butler, una de las cineastas primordiales respecto a su preocupación por la reconstrucción del cine, siguiendo una mirada feminista, queer y disidente, se trata de Barbara Hammer.

3.1. Barbara Hammer. Recorridos en mutación.

> "Creo que lo que más me interesaba era la performance del cuerpo. La representación de las mujeres como sujetos activos en la pantalla, donde no podían ser observadas de manera voyeurista, ya que eran extremadamente activas." (B. Hammer, 2019).

El trabajo de Barbara Hammer se localiza mayoritariamente en el campo de la filmografía avant-garde según su estatuto de cineasta experimental pionera en narrativas feministas; sin embargo, varios de sus filmes recopilan diversos puntos análogos con los lenguajes ensayísticos. Por consiguiente, se estipula propicio estudiar su labor discursiva con el

objetivo de ofrecer un primer acercamiento a la imagen cinematográfica en el presente escrito mediante las políticas y estéticas que su obra celebra.

Durante la extensión de su carrera, Hammer exploró múltiples temas específicos, como la sexualidad, la identidad de género y el cuerpo queer. Asiduamente se destinó a desarrollar un estilo personal y poético para crear obras que se preocuparan por irrumpir mediante la combinación de elementos documentales, narrativos y experimentales que explorasen ciertas técnicas formales innovadoras y estructuras no narrativas.

Elena Oroz, en su ensayo de 2009 *El sujeto excéntrico en clave autobiográfica* teoriza sobre las narrativas filmográficas de Barbara Hammer postulando que la directora introduce en las mismas "dos aspectos claves en el desarrollo del feminismo e impulsados por el pensamiento lésbico desde mediados de los años ochenta. Por un lado, apunta cómo la identidad de las lesbianas se configura fuera del sistema de géneros y, por otro, la posibilidad de subvertir los roles de género a través de la estética y el pensamiento *queer* que se fundamenta en lo que Judith Butler ha denominado el carácter performativo del género." (E. Oroz, 2009).

3.2. Psicogeografía feminista.

Pese a que la deriva siempre erradicó como estado de la cuestión en las obras de Hammer, entre las décadas de los setenta y los ochenta las mismas fueron inundadas por reiterativas imágenes performativas del cuerpo femenino caminando por espacios naturales, específicamente térreos. En 1956, tras las contribuciones de Gilles Ivain[6], Guy Debord aportó su definición de la *psicogeografía* como aquel "estudio de las leyes exactas, y de los efectos precisos del medio geográfico, planificados conscientemente o no, que afectan directamente al comportamiento afectivo de los individuos" (G. Debord, 1955).

La directora tomó la responsabilidad de incorporar esta posición etimológica en su obra, pero desde la destitución misma de la figura del místico *hétéronormatif flâneur* y de la ciudad como espacio de reinserción política mediante la deriva, para optar en cambio por un retorno al terreno natural de los cuerpos marginales. Huyendo puntualmente de aquellas infraestructuras que los enclaustraban; ya fueran estas engendradas en el entorno urbanístico, en el marco cinematográfico o las instituciones públicas.

[6] Ivain, G. (1953). *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. *Internationale situationniste,* 1.

En el choque determinado entre el gran conjunto conceptual de la *ciudad desnuda*[7] propuesta por Guy Debord o el *flâneur como mercancía* definido por Walter Benjamin en *Apuntes y Materiales* (A3, A7) del *Libro de los Pasajes*[8], y los organismos disidentes como originadores de rutas alternas en entornos más allá del entorno urbanita, encuentra Barbara Hammer un espacio seguro para desarrollar nuevos acercamientos, apoyados sobre las polémicamente nombradas "políticas identitarias"[9], como germen de materialización fílmica. Resaltando este acercamiento y su conjunción con las líneas de deseo en las siguientes imágenes constelativas, se introduce su obra *The Great Goddess*.

Imagen 4. *"The Great Goddess"* (B. Hammer, 1977).

Publicada en 1977, la autora muestra a "mujeres y niñas desnudas de todas las edades siguiendo hacia el centro de un contorno en espiral excavado en la arena de una playa. En el medio del mimo hay dispuesta una silla. Una mujer y un niño se sientan. Ellos desaparecen. Una sola campanada en la banda sonora anuncia las cualidades místicas de las acciones que se están realizando. [...] Estas películas navegan por la naturaleza y las mujeres justo en el momento en que las mujeres como sujetos y artistas están bajo escrutinio por el tipo de feminismo que representan." (S. Keller, 2021: 48). Esta conjunción de reunión de cuerpos para la constitución de líneas de deseo puede verse aplicada tanto en su propia materialidad expresiva (el contorno), como en su labor conceptual por agenciado de iconografías.

[7] Ver Anexo 7.4.1: 2. ª columna horizontal, 1. ª imagen.
[8] "El flâneur sabotea el tráfico. Y es que no es comprador. Es mercancía." (W. Benjamin, 2005: 77).
[9] Sara Ahmed cuestiona sobre el uso del término "políticas identitarias": "¿Cómo es posible que plantear la cuestión de la raza se convierta en algo descrito como políticas identitarias? Señalar las estructuras (cómo caen las cosas; cómo se organiza el mundo en torno a unos cuerpos y no a otros) se trata como si se apoyara en la identidad. Tal vez estemos presenciando la supresión de la estructura bajo la identidad no por parte de quienes participan en lo que se denomina "políticas identitarias", sino por parte de quienes utilizan las "políticas identitarias" para describir el contexto de una implicación." (S. Ahmed, 2013).

La espiral, símbolo que representa, entre otros, el ciclo "nacimiento-muerte-renacimiento" puede verse ocupado por estos cuerpos considerados minorías en el ejercicio de constatar que su existencia es ineludible, asimismo como su muerte, pero aún más importante, también lo es su renacimiento. En un estado sociopolítico en el cual las mujeres queers fueron destituidas hacia la necropolíticas[10], la cineasta aboga por el *eterno retorno* para advertir que la propia presencia de lo múltiple es inevitable.

Las *líneas de deriva* desarrolladas por Fernand Deligny eran atribuidas como descripción favorable hacia "el caminar, el mar y los animales y […] vagar: desviarse de la verdad; ir de un lado a otro" (F. Deligny, 1976: 811). Barbara Hammer erra sobre la naturaleza en el ejercicio de activar la deriva micropolítica en el medio audiovisual; y es que el retorno a los espacios naturales fue un tropo muy repetido en el arte de los años 70, teniendo en cuenta la revolución iniciada por la segunda ola feminista o el desarrollo del "cultural feminism" en su rama cinemática. Para la directora esta metodología de formalización de imágenes fue esencial por su manera disidente de evasión de las políticas de izquierda inundadas por una visión atrapada en los convencionalismos heteronormativos.

Sin embargo, tras ser criticada por ofrecer una visión esencialista de las teorías feministas, la directora eventualmente optó por responder eliminando "a las mujeres de sus películas durante varios años. Esto no quiere decir que sus películas fueran incorpóreas. Ya que en ellas existe una clara sensación de que la cineasta sostiene y mueve la cámara." (G. Youmans, 2012: 108). La propia decisión vino acompañada por el regreso a la ciudad, a las acciones performáticas dentro del urbanismo y de la necesidad restaurativa del cuerpo patologizado y marginalizado con derecho a ocupar el espacio público.

Hammer atribuyó su traslado de California a Nueva York a su necesidad de "estar en un entorno mayormente urbano, donde no tuviera el atractivo de los espacios abiertos y las amplias filosofías lesbianas/feministas que nacieron en la Costa Oeste". (Ídem). Optando por una existencia que se aproximara -como desarrollaría Donna Haraway en 1983- más al cíborg que a la diosa[11].

[10] Concepto introducido por Achille Mbembe que plantea "la hipótesis de que la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir." (A. Mbembe, 2011: 19).

[11] "A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un cíborg que una diosa." (D. Haraway 2016: 68).

En *Place Mattes*, obra realizada en 1987, se narra cómo la figura de la directora "y el suelo se presentan como dos relaciones planas, aplanadas y convertidas en bidimensionales mediante impresión óptica, de modo que la artista (figura) es incapaz de tocar el entorno natural (suelo) en Puget Sound, Yosemite y Yucatán, para finalmente llegar a descansar en el espacio interior de un restaurante." (B. Hammer, 1987).

Imagen 5. *"Place Mattes"* (B. Hammer, 1987).

Para Barbara Hammer, aquel retiro expresivo hacia el espacio natural fue convertido en una pesadilla reductiva de la que intentó escapar cuanto antes. Por el contrario, la ciudad se inscribió en su filmografía como asilo para estas líneas de deseo previamente estipuladas, posibilitando la realización de un cine queer mayormente activo, político y desconforme con las posibles variantes excluyentes y dañinas de la crítica feminista radical reduccionista.

Tomando su transcurso fílmico como una configuración simultáneamente personal, ideológica y de perfilado de las esferas públicas, se puede emprender el trazo de una línea discontinua en la autovía de la cinematografía queer que será retomada en el presente escrito por la figura de Chantal Akerman. Los cruces entre ambas autoras son múltiples, desde el cuestionamiento identitario imbuido en su filmografía como su preocupación por la auto representación, sin embargo, el texto se centrará en cómo estos cruces se apoyan en las figuras del camino y del viaje urbanizado para sostener los cimientos de una de las polifacéticas rutas del cine ensayo queer, así como en la función del juego con la imagen descentralizada a través de instalaciones fílmicas y performances.

IV. Subjetividad queer en el cuerpo ignoto.

La teoría queer, desde principios de la década de los noventa, abandonó gradualmente "las nociones deconstructivas de la performatividad en favor de compromisos constructivos con la corporeidad, así como del énfasis en la impugnación de las (hetero)normas favoreciendo el proyecto de desarrollar nuevas y habitables normas propias." (G. Youmans, 2012: 120). Chantal Akerman, ya en los setenta, fue pionera en la preocupación perpetua por el cuerpo deconstruido más allá del género o las reglas sociales adheridas al "ser mujer"; su expresión se hospeda en los filmes de la cineasta como uno de los primeros acercamientos hacia la representación de un *pseudosujeto* capaz de modificar el condicionamiento adherido a su existencia, y por lo tanto, el lenguaje que es preconcebido en el germen material de sus imágenes.

En 1974, la cineasta presentó su primer largometraje de ficción: *Je, Tu, Il, Elle*. Ocupando el lugar del personaje principal, la directora interpreta a una joven sin aparente propósito fijo que tramita linealmente por tres espacios diferenciados; un confinamiento parcial en su habitación tras una ruptura amorosa, un viaje en carretera en el cual conoce a un conductor de camiones y una posterior visita al apartamento de su exnovia. El trastorno depresivo de Akerman se ve reflejado frecuentemente en sus películas, durante *Je, Tu, Il, Elle* prevalece a través de su uso del estilo lento que enfatiza los aspectos mundanos de la vida cotidiana desde una perspectiva femenina.

De esta forma, la película explora con los parámetros del cine contemplativo, la experimentación con el género cinematográfico y las narrativas identitarias feministas-queers, por lo tanto, tratar de encorsetar el filme en distintas morfologías especializadas escatima la posibilidad de aportar una visión periférica de las mismas en su totalidad. Sosteniendo este argumento, en 2007 Akerman decide revisitar la obra junto a la editora Claire Atherton para proponer una instalación artística de la película mediante una proyección múltiple de tres canales en loop[12].

Aquella imagen lineal que en principio parecía proporcionar Akerman en la variante de la película en 1974 queda simultáneamente descentralizada y predispuesta de manera que las tres áreas por las cuales Julie transita durante el filme permanezcan visibles paralelamente, substrayendo la cuantía jerarquizada que solía atribuirse a cada fragmento

[12] En concreto una instalación de vídeo de 3 canales, blanco y negro, sonido; 20 min. 8s., en bucle.

narrativo. Esta posición permite que se analice el traslado de la pantalla unidireccional a varias pantallas múltiples como forma de desestabilizar los análisis realizados en torno a la obra, que ocupó las paredes de la galería Marian Goodman como uno de los diversos acercamientos al video/cine expandido de la directora.

4.1. Escopofilia y queers tergiversados.

La alienación coexistente entre el deseo de ver y el deseo de saber se advirtió con anterioridad en el presente escrito mediante la obra investigativa de Catherine Russell. Progresivamente, la pensadora rescatará la figura de Chantal Akerman para desarrollar un análisis de su filmografía, a la cual adjetiva como "*the seer seen*" o "la vidente vista". Desde esta conjunción, Russell propone que el problema del sujeto para Akerman es "siempre el sujeto que ve, y su primitivismo constituye una transformación de la estética cinematográfica estructural hacia una mirada etnográfica. [...] Dado que el plano invertido se reprime sistemáticamente, la mirada se representa en estas películas como un espacio, una distancia entre un cuerpo y otro, reproducida como una especie de vacío insalvable." (C. Russell, 1999: 163). Por consiguiente se obtiene la posibilidad de cuestionar recíprocamente el vínculo de la mirada entre el espectador y la pantalla, la pregunta abandona la preocupación unilateral del "quién ve" y deviene su responsabilidad en "cómo quiere este sujeto ver".

Respecto a *Je, Tu, Il, Elle*, esta afirmación es reiterada sólidamente mediante la lectura de algunos análisis críticos del filme, en los cuales siempre se estima priorizar el estudio de los últimos 15 minutos del mismo por su característica, revolucionaria y conclusiva escena sexual lésbica. Si bien esta sucesión de imágenes retiene un inestimable conjunto de significados por su capacidad de expresar las dos dimensiones de sumisión e intimidad, simultáneamente ofreciendo "un modelo de representación del deseo que constituye una alternativa a la mirada masculina que pretende hacer visible lo invisible" (A. Vilaró Moncasí 2020; 11); es preciso recordar cómo la autora retoma la película treinta años después para diferenciar las tres secuencias casa-camión-apartamento y recalcar el paralelismo de jerarquías entre los segmentos del filme, que en cambio, dentro de la instalación conviven dialogando entre sí.

Imagen 6. *"Je, Tu, Il, Elle*, *l'installation"* (C. Akerman, 2007).

La cineasta se inquieta por desenvolver toda una migración por los distintos pasajes que escenifican lo que requiere respirar dentro de un organismo queer interpretado como mujer, de cómo el mismo se enfrenta a los horrores del sistema cisheteropatriarcal y, sin embargo, la candencia del mensaje parece quedar perennemente atribuida a una de las escenas más susceptibles de ser deseadas por la contemplación sesgada.

Esta afirmación se realiza con intención de analizar el "final lineal" de *Je, Tu, Il, Elle* (1974) simplemente como una pieza más del puzle, el cual esconde, bajo cada secuencia, una imagen dilatada que descubre una atención fijada sobre la *deriva* por las estructuras cosmopolitas. Es en la cotidianidad de la ruta donde gradualmente se constituye el estado de supervivencia de las políticas afectivas en los cuerpos marginales (como se observa paralelamente en *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*) junto a los traumas que la deriva posibilita acarrear en un cuerpo marginado/patologizado. Lo cual puede quedar ejemplificado durante el filme en la escena de abuso sexual por parte del camionero (Niels Arestrup), realizada en el interior del simbólico dispositivo necropolítico del camión, compuesto de acero, plástico, gasolina y desaliento masculinizado.

Dentro de la imagen constelativa número seis, que retiene un instante de *Je, Tu, Il, Elle*, *l'installation*, se posibilita la contemplación detenida del incentivo del viaje en la obra de Akerman; este tropo hunde sus raíces en la mística del día a día, del irremediable hastío del presente como cuerpo disidente. Julie transmuta el espacio mediante su propia

presencia, es por esto que las políticas queer deben de preocuparse por integrar las micropolíticas que se revelan al ocupar un territorio que no te pertenece como organismo -en este caso, entendido como femenino y lésbico-. Julie ocupa el camión, pero también el bar de carretera, la posición de esposo o la del "don Juan" que abandona la habitación una vez el acto sexual ha sido consumado. La protagonista brota un movimiento corpóreo que, en aquel entonces, no era considerado como normativo, y en la acción misma de ocupar estas infraestructuras construye carreteras alternas con el fin de habitarlas.

Durante el transcurso del filme, Julie jamás conduce un vehículo en aspecto material o simbólico, se limita a descansar, hacer autoestop, observar y caminar. Tal y como sucede en *Jeanne Dielman*, la pretensión no habita en resaltar la mirada romantizada de la mujer libre que hace lo que desea a escondidas, al contrario; se trata de esclarecer sobre qué terreno se está concertando la mirada que presupone los códigos sociales imbuidos en las conductas de los cuerpos marginales.

De esta forma, la cineasta logra componer una materialidad en la cual se persuade la necesidad de establecer rutas y pasajes más allá de los convencionalismos y su devenido estado necropolítico por el cual se dicta a los cuerpos disidentes cómo deben vivir, actuar y morir. Alcanzando la emergencia de hendiduras respecto a la creación de líneas de deseo en la imagen en movimiento. *Je, Tu, Il, Elle* focaliza el viaje en la transmutación del sentimiento de la no-pertenencia hacia la carnalidad del protagonista abusado y patologizado pero decidido, casi en el ejercicio de esculpir el (catalogado) cuerpo femenino lésbico como vía de servicio que optó por metamorfosear en autopista radial queer a través de la imagen.

4.2. Expropiación inorgánica.

Chantal Akerman se encargó de abrir una de las rutas claves para concebir por qué son imprescindibles estas migraciones hacia una autoconsciencia política que permitan superar el condicionamiento escopofílico de las destituciones queer hacia esta variedad de no-lugares[13] retenidos en el tiempo. Promulgar el cambio de paradigma a través de la imagen cinematográfica es solo una de las materializaciones de las batallas epistémicas,

[13] "Un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. […] Designando como "no lugar" dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios." (M. Augé, 2000: 83-98).

estrictamente necesarias, que están tomando lugar. Estas luchas, que ponen en duda el cuerpo, el saber y el poder, posibilitan una mutación de las tecnologías de la consciencia; "ya no hay grandes narrativas, sino fragmentos de historia, enunciados cercenados, relatos hechos pedazos […] Se trata de aceptar que la ontología es inseparable de las relaciones de poder y las formas de subjetivación." (P. B. Preciado, 2022: 295).

La responsabilidad ya no reside en el sujeto político, que debe adecuarse y respetar lo que antes pudo verse considerado -mental o sexualmente- enfermo. Dentro de una sociedad construida sobre un terreno edificado a base de petróleo, plástico y antidepresivos, no se puede continuar accediendo a la distinción de "lo orgánico" como la corrección cristiana, la monogamia o el binarismo de género. El desplome de la máscara orgánica occidental produce la proyección de su errante, protegido y plastificado núcleo inorgánico. Es tarea de los organismos disidentes expropiar y reclamar su estado vital orgánico, no desde un posicionamiento romantizado del ecosistema o negacionista del avance tecnológico, sino justamente desde la experimentación y el progreso a través de vías que rechacen, las previamente establecidas, necropolíticas inorgánicas.

En su libro de 2016, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Donna Haraway notifica el inevitable cambio espacio-temporal que debe instalarse en el planeta a través de la introducción del concepto "Chthuluceno" como una manera de pensar más allá del "Antropoceno" (término utilizado para describir la era geológica dominada por la actividad humana). El Chthuluceno es una configuración que reconoce la interconexión de todas las formas de vida en la Tierra, incluidos los seres humanos y no humanos, y los procesos en curso de simbiosis, mutualismo y coevolución que esculpen nuestro mundo. Por supuesto, esta modificación no es únicamente ecológica, viaja más lejos, al desestabilizar al ser humano como centro de atención, con él deben ser rechazas las dicotomías y jerarquías que han dado forma al pensamiento moderno, como son aquellas respectivas al humano/naturaleza, cultura/naturaleza y masculino/femenino. Arraigándose en la necesidad de reimaginar las relaciones con el mundo con el objetivo de "unir fuerzas para reconstituir refugios, para hacer posible una recuperación y recomposición biológica-cultural-política-tecnológica parcial y robusta, que debe incluir el duelo por pérdidas irreversibles. Son ya muchas las pérdidas, y serán muchas más." (D. Haraway, 2016: 101).

V. Comunidades orgánicas.

The Ballad of Genesis and Lady Jaye es referida como una película documental experimental dirigida por Marie Losier y estrenada en 2011. El filme se encarga de retratar el periodo vital de los influyentes artistas y músicxs transgénero Genesis P-Orridge y su pareja Lady Jaye Breyer P-Orridge, centrándose particularmente en lo que consideraron su obra magna, "*Pandrogyny*", proyecto conjunto que desarrollaron tras conocerse en 1993. Esta edificación de convivencia atemporal, que se extendió hasta el final de sus vidas, se caracterizaba por una serie de cirugías plásticas y modificaciones corporales que ambas emprendieron con el objetivo de compartir cuerpo a través de lograr una apariencia corporal análoga, a fin de metamorfosear en un organismo combinado y no-binario.

Une de las protagonistas, Genesis, tutorizade por William Burroughs, tomó como referencia la técnica *Cut-up*[14] para la realización de su obra personal, musical y videográfica; pero también como motor para que el proyecto de *Pandroginia* hospedase su intención en ir más allá del binarismo masculino/femenino y emprendiese un camino hacia la disolución del género.

5.1. Sistema de recorte como propulsor cinematográfico.

Del mismo modo que Burroughs y Gysin testificaban que al componer obras con esta metodología abandonaban su estatuto de escritores para convertirse en una especie de "tercera mente", el proyecto *Pandrogyny* permitía que se activase "un giro de los cuerpos-texto por unirse en la misma línea de lectura, […] cuanto más avanzaban en la escalada quirúrgica y expresiva de su nueva entidad, más comprendían que estaban atravesando una trayectoria de emancipación. Eran cuerpos atrapados en el universo de lo binario y habían encontrado una salida, una forma de destruir esa barrera." (V. Mora, 2020).

Marie Losier se ocupa de recoger audazmente el aprendizaje otorgado por el nuevo "organismo pandrógino con raíces cut-up" para formalizar una esencia estilística que erige sus imágenes con una técnica equivalente a los mecanismos expresivos del medio ensayístico sin perder sus características documentales. En particular, extirpar la

[14] Técnica utilizada por William Burroughs y Brion Gysin, la cual es retroalimentada por algunas técnicas utilizadas anteriormente por los movimientos surrealistas y dadaístas, que se realiza a través del recorte aleatorio de un texto primigenio para su posterior desorganización basada en el objetivo de formalizar un nuevo escrito simultáneamente encadenado con el original.

linealidad, la estética y el orden audiovisual permite que el propósito innovador de lxs P-Orridge se armonice con la equidistante disruptiva creación fílmica de la cineasta. Dicha experimentación con la imagen y el sonido jamás incurre en extraviar su labor de formalidad declarativa, lo propio facilita la concepción de un documental, con antecedentes estrictamente ensayísticos, que trabaja asiduamente por marchar más allá de las concepciones clásicas del género filmográfico con el objetivo de precisar imágenes que faciliten la posibilidad de observación de nuevos futuros porvenir.

Imagen 7. *"The Ballad of Genesis and Lady Jaye"* (M. Losier, 2011).

Dentro de la última parada constelativa pueden advertirse compuestos dos fotogramas, ambos son sucedidos en el interior del filme por orden de aparición y unificados determinan la imagen número siete del presente escrito. Al igual que en el proyecto *Pandrogyny* dos cuerpos se unen a raíz de una metodología de recorte, el material que contienen ambas imágenes es entendido dentro del análisis como un tercer terreno comparado, siguiendo un estudio simultáneamente crítico y creativo.

La primera imagen coincide con una recopilación de archivo que refiere un posible y estético postoperatorio de Genesis P-Orridge y Lady Jaye, con ello procura conjuntar a este nuevo organismo unificado y dividido (simultáneamente) frente el edificio *Bertelsmann* de Nueva York, cercano a 7th Avenue. Acto seguido, la secuencia es consumida por una escena en la cual se exhibe una carretera, mientras que la voz en off de Genesis relata los distintos viajes y trayectos que realizaban respecto a su vinculación con la banda musical *Thee Majesty*.

Consecuentemente, la importancia de la ocupación del espacio público, continuado por el tránsito en vehículo por la autopista, se concibe como una materialización en secuencias del subsiguiente camino lógico para las teorías del devenir queer y las construcciones de líneas de deseo; que en esta ejecución se difuminan entre el tráfico de la carretera. Mientras los vehículos del neoliberalismo convergen en atascos de tráfico, el cuerpo queer marcha atravesando los vanos entre carrocerías en el aparente ejercicio de esquivarlos con el objetivo de formalizar vías alternas, y una vida habitable, al margen de las normas estipuladas.

5.2. Tráficos filosóficos y futuros emprendidos.

Esta sucesión de fotogramas permite activar un recorrido constelativo retroactivo por la presente investigación que define: tanto los pasajes que retienen a la deriva emprendida por Barbara Hammer en los espacios naturales, que desembocó por igual en el ámbito urbano de Nueva York; como la simultánea perspectiva europea de Chantal Akerman respecto a la construcción del relato filmográfico como compañero de ruta expandida y productor de caminos deseantes. Marie Losier formaliza el sucesivo paso lógico en *The Ballad of Genesis and Lady Jay*e, constituyendo cinematográficamente lo que es entendido filosóficamente como la deriva *nómade*. Rosi Braidotti (2000), argumenta que la identidad:

Es retrospectiva; representarla implica que podemos diseñar mapas precisos, pero solo de los lugares donde ya hemos estado y en los que por lo tanto ya no estamos. Las cartografías nómades deben volver a trazarse constantemente; por cuanto son estructuralmente opuestas a la fijación y, en consecuencia, también, a la apropiación rapaz. El nómade tiene un agudo sentido del territorio, pero no de su posesión. Como bien lo señala Haraway: uno debe situarse en algún lugar para poder hacer enunciaciones de valor general. Por consiguiente, el nomadismo no es fluidez sin fronteras, sino que consiste más bien en una aguda conciencia de no fijación de límites. Es el intenso deseo de continuar irrumpiendo, transgrediendo.

La creación de líneas de deseo por parte de organismos disruptivos es ubicada en virtud del anhelo por continuar quebrantando los límites sociopolíticos impuestos. De esta forma, se comprende que el nomadismo queer es concertado como manifestación estrictamente orgánica desde la perspectiva de que su accionado requiere de un

movimiento constante, de una deriva consciente de su responsabilidad de reapropiación; pero también de rechazo a la patologización que la retiene encadenada.

Si el camino marcado por los grandes relatos hegemónicos obliga a la marginación de las personas y filmografías cuya expresión no encaja adecuadamente en las fronteras de lo considerado normativo, es (y fue) tarea de obras como *The Ballad of Genesis and Lady Jay*e, *Je, Tu, Il, Elle, The Great Goddess* o *Place Mattes* reterritorializar los espacios que les han sido desautorizados.

Dentro del terreno social y cinematográfico, la sucesiva edificación narrativa ininterrumpida posibilita una conceptualización de *desire paths alternos* que han logrado, principalmente en virtud de los últimos 20 años, un aumento en la aceptación y tutela de los organismos patologizados. No obstante, lo propio no se debe pactar como suficiente.

Se torna necesario continuar apoyando aquellas construcciones conjuntas de entornos comunitarios cuyas reglas sean equitativas y amparadas para las minorías. Donde los mismos sean construidos y comunicados por las propias minorías.

Tal y como apunta Donna Haraway, ya son demasiadas muertes, no necesitamos más. Dar voz y escuchar a todas las vivencias marginalizadas y patologizadas es esencial para vislumbrar hacia qué otras rutas dirigirse en esta aparentemente interminable autopista nombrada capitalismo. Si el atasco de tráfico sociopolítico frena la emergencia del avance cinematográfico, social o médico, la única elección restante es abandonar el sagrado y determinado automóvil para activar una marcha conjunta hacia diferentes áreas, construyendo nuevos vehículos a la par que agilizando una deriva nómade para, finalmente, fundar carreteras alternas.

VI. Conclusiones.

Con finalidad de concluir el presente escrito se precisa que se ha conseguido demostrar, a través del estudio de caso aplicado de ciertas obras pertenecientes a Barbara Hammer, Chantal Akerman y Marie Losier, junto al apoyo investigativo en teóricas como Laura Mulvey o Catherine Russell, entre otros, que: el formato del ensayo audiovisual dirigido por personas queer permite, en virtud de su propia naturaleza antimetodológica, generar espacios para el desarrollo de discursos experimentales en los cuales se sitúan en entredicho los relatos sociopolíticos y cinematográficos establecidos alrededor de los cuerpos patologizados.

Por otra parte, se ha logrado corroborar que el nomadismo y la deriva son puntos de confluencia en las narrativas de las imágenes escogidas. En virtud de una expulsión de lo disidente asumida históricamente como normativa, desde una primera deportación foucaultiana en *La Nef des Fous*, hasta una devenida patologización psicopolítica por género en el neoliberalismo; los cuerpos considerados "enfermos mentales" se han visto obligados, desde la periferia, a emprender el paso por medio de líneas de deseo como motivo de supervivencia en sociedad. Permitiendo que los mismos tomen conciencia de su estado marginal y, consecuentemente, viabilicen la reivindicación contemporánea de los espacios que les han sido negados.

Asimismo, la figura de la carretera, tanto en su comprensión como camino dentro de las líneas de deseo, como en su formulación relativa al tráfico, ha sido enunciada dentro del texto como motivo reiterativo que se extiende a lo largo del mismo; desde los estudios de caso filmográficos y artísticos propuestos, hasta la parte práctica anexada en el presente escrito, nombrada *Sentier N.º3*.

Se considera que este trabajo investigativo y aplicado compone una necesaria ampliación del estudio e interpretación de las posibilidades del ensayo audiovisual expandido, así como de su vinculación con la crítica filmográfica dedicada al análisis de la psicopolítica con perspectiva de género.

En añadido, se estima que la figura del camino nómade es activada sistemáticamente como motivo de exploración en los ensayos audiovisuales. De forma que se lanza la pregunta: ¿Cómo comprender teóricamente sus transformaciones y apariciones en otros grupos oprimidos por su estatuto minoritario? Precipitando la necesidad de cuestionar del mismo modo, ¿de qué manera investigar responsablemente estas manifestaciones sin

incurrir en perspectivas sesgadas? Lo propio, sin duda, compone un horizonte sugestivo para el desarrollo de futuras líneas de investigación.

Finalmente, se aprecia como futuro abismo investigativo aquel correspondiente a la recepción de los nuevos imaginarios nómadas que habitan Internet. Dentro de la época de la imagen, la jerga primordial del medio emerge en formato MP4, posibilitando tanto la creación y difusión de piezas audiovisuales sin límite, en términos de autonomía enunciativa, como la emergencia experimental directa de cuestiones minoritarias. En consecuencia, se deduce importante plantear, ¿cómo acercarse a las obras de arte digitales en la era de la sobreproducción cultural? Y por ende, ¿cómo lo mismo afecta, entre otros, al lenguaje del ensayo audiovisual en línea?

VII. Referencias.

7.1. Bibliografía.

Ahmed, S. (2016). *Creating feminist paths.* feministkilljoys. https://feministkilljoys.com/2013/08/27/creating-feminist-paths/

Akerman, C. (2007). *Je, tu, il, elle, l'installation* (De Fondation Chantal Akerman In Collaboration With Cinematek). Fondation Chantal Akerman. https://chantalakerman.foundation/works/je-tu-il-elle-linstallation/

Augé, M. (2000). *Los «no lugares», espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Barcelona.

Benjamin, W., & Tiedemann, R. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal. Madrid.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Paidós. Barcelona.

Butler, J., & García, M. M. A. (2022). *El género en disputa*. Paidós. Barcelona.

Butler, J. (2021). *Deshacer el género*. Ediciones Culturales Paidós S. A. De C. V. Barcelona.

Català Domènech, Josep Maria. (2022). *"News of the End of the World: The Essay Film as Mentality"* Comparative Cinema, Vol. X, No. 18, pp. 11-31. DOI: 10.31009/cc.2022.v10.i18.02

Chantal Akerman, Je, tu, il, elle, l'installation, 2007. (2007). Marian Goodman. París. https://www.mariangoodman.com/artists/25-chantal-akerman/works/54849/

Comparative Cinema, Volume 10, No. 18, *«The Audiovisual Thinking Process in Contemporary Essay Films»*, Barcelona, 2022.

Debord, G. (1955). *Introducción a una crítica de la geografía urbana. Les lévres nues,* 6. París.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2020). *El Anti-Edipo* (16.a ed.). Paidós. Barcelona.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2008). *Mil Mesetas-Capitalismo y Esquizofrenia.* Pre-Textos. Valencia.

Deligny, F. *Cahiers de l'Immuable/1,* reprinted in *Fernand Deligny, Œuvres,* éditions L'Arachnéen, París, 2007, p.811

Deligny, F. (1975). *1. Tracer - Transcribe, Cartes et légendes. Cahiers de l'Immuable*, 1(3). Lille.

Deligny, F., & de Toledo, S. A. (2013). *Maps and Wander Lines*. L'Arachnéen. París.

Desire path, The Landreader Project. (s. f.) http://www.thelandreader.com/glossary/desire-path

Dsm-5. Manual De Diagnóstico Diferencial (1.a ed.). (2020). Editorial Médica Panamericana, S.A. De C.V.

Fanon, F. (2018). *Los condenados de la Tierra* (1.ª ed.). Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.

Foucault, M., & Utrilla, J. J. (2020). *Historia de la locura en la época clásica*, I: 1 (3.a ed.). Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.

Youmans, G. (2012). *Performing Essentialism: Reassessing Barbara Hammer's Films of the 1970s. Camera Obscura*; 27 (3 (81)): 101–135. doi: https://doi.org/10.1215/02705346-1727473

Guattari, F. (2009). *Soft Subversions: Texts and Interviews 1977–1985* (S. Lotringer, Ed.). Semiotext(e). Los Ángeles.

Hammer, B. (1987). *Place Mattes.* Barbara Hammer. https://barbarahammer.com/films/place-mattes/

Hammer, B. (1977). *The Great Goddess*. Barbara Hammer. https://barbarahammer.com/films/the-great-goddess/

Han, B.-C. (2014). *Psicopolítica* (1.a ed.). Herder. Barcelona.

Haraway, D. (2016). *A Cyborg Manifesto.* En University of Minnesota Press eBooks (pp. 3-90). https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816650477.003.0001

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press. Durham, Londres.

Hilton, L. (2015). *Mapping the Wander Lines: The Quiet Revelations of Fernand Deligny.* Los Angeles Review of Books. https://lareviewofbooks.org/article/mapping-the-wander-lines-the-quiet-revelations-of-fernand-deligny/

Ivain, G. (1953). *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. *Internationale situationniste,* 1.

Keller, S. (2021). *Barbara Hammer: Pushing Out of the Frame.* Wayne State University Press. Detroit.

Martínez Hernáez, Á. (2007). *La mercantilización de los estados de ánimo. El consumo de antidepresivos y las nuevas biopolíticas de las aflicciones. Política y sociedad*, *43* (3), 43-56.

Mbembe, A. (2010). *Necropolíticas* (E. Falomir Archambault, Trad.). Melusina. Santa Cruz de Tenerife.

Monterrubio Ibáñez, Lourdes. (2022). *"The Audiovisual Thinking Process in Contemporary Essay Films."* Comparative Cinema, Vol. X, No. 18, pp. 6-10. DOI: 10.31009/cc.2022.v10.i18.01

Mora, V. (2020). ¿Quién teme a lo queer? – *Pandroginia: Genesis P-Orridge y el cuerpo-texto.* 20minutos. https://blogs.20minutos.es/1-de-cada-10/2020/03/20/pandroginia-genesis-p-orridge/

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, 16 (3), pp. 6-18, https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Oroz, E. (2009). *Tender Fictions de Barbara Hammer. El sujeto excéntrico en clave autobiográfica.* Secuencias: revista de historia del cine 29 (2009): 63-76.

Pramaggiore, M. T., & Wallis, T. (2005). *Film: A Critical Introduction* (2.a ed.). Pearson. Londres.

Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria mundi.* Anagrama. Barcelona.

Przylipiak, M. (2018). *"The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema"* Panoptikum 2018, 19: 14-31. https://doi.org/10.26881/pan.2018.19.01

Robcis, C. (2021). *Disalienation: Politics, Philosophy, and Radical Psychiatry in Postwar France.* University of Chicago Press. Chicago, Londres.

Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video.* Duke University Press. Durham.

Salas Rivera, R. (2022). *Antes Que Isla Es Volcán.* Beacon Press. Boston.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla.* Caja Negra editora. Buenos Aires.

Vilaró Moncasí, A. *"A Bedroom Story". Comparative Cinema*, 2020, Vol. 8, Num. 15, pp. 8-24, 134-146, https://doi.org/10.31009/cc.2020.v8.i15.02.

Wedell, N. (2014). *To Hold a Wild Basket* - The Enemy. http://theenemyreader.org/to-hold-a-wild-basket/

7.2. Filmografía.

Akerman, C. (Directora). Atherton, C. (Editora). (2007). *Je, Tu, Il, Elle, l'installation.* [Instalación]. Marian Goodman.

Akerman, C. (Directora). (1976). *Jeanne Dielman*, 23 *quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Película]. Paradise Films.

Akerman, C. (Directora). (1974). *Je, Tu, Il, Elle* [Película]. Paradise Films.

Akerman, C. (Directora). (2015). *Now* [Instalación]. Marian Goodman Gallery.

Hammer, B. (Directora). (2018). *Evidentiary Bodies* [Película].

Hammer, B. (Directora). (1987). *Place Mattes* [Película].

Hammer, B. (Directora). (1977). *The Great Goddess* [Película].

Losier, M. (Directora). (2011). *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* [Película]. Marie Losier, GoDigital Media Group.

Rossen, R. (Director). (1964). *Lilith* [Película]. Centaur. Colombia Pictures.

7.3. Imágenes.

Akerman, C. (2007) *Je, Tu, Il, Elle, l'installation.* [Imagen]. Marian Goodman, Francia. https://www.mariangoodman.com/artists/25-chantal-akerman/works/54849/

Dürer, A. (1494). *Das Narrenschiff* [Xilografía]. Alemania.

Jeanmari. (1975). *Wonder ring* (De F. Deligny; S. A. de Toledo, Ed.) [Imagen]. *Maps and Wander Lines*, Francia.

Mapa de *La Borde*. (1976). [Imagen]. *Revue Recherches* N°21, marzo 1976. *Histoires de La Borde*. *10 ans de psychothérapie institutionnelle à la clinique de Cour- Cheverny*, Francia.

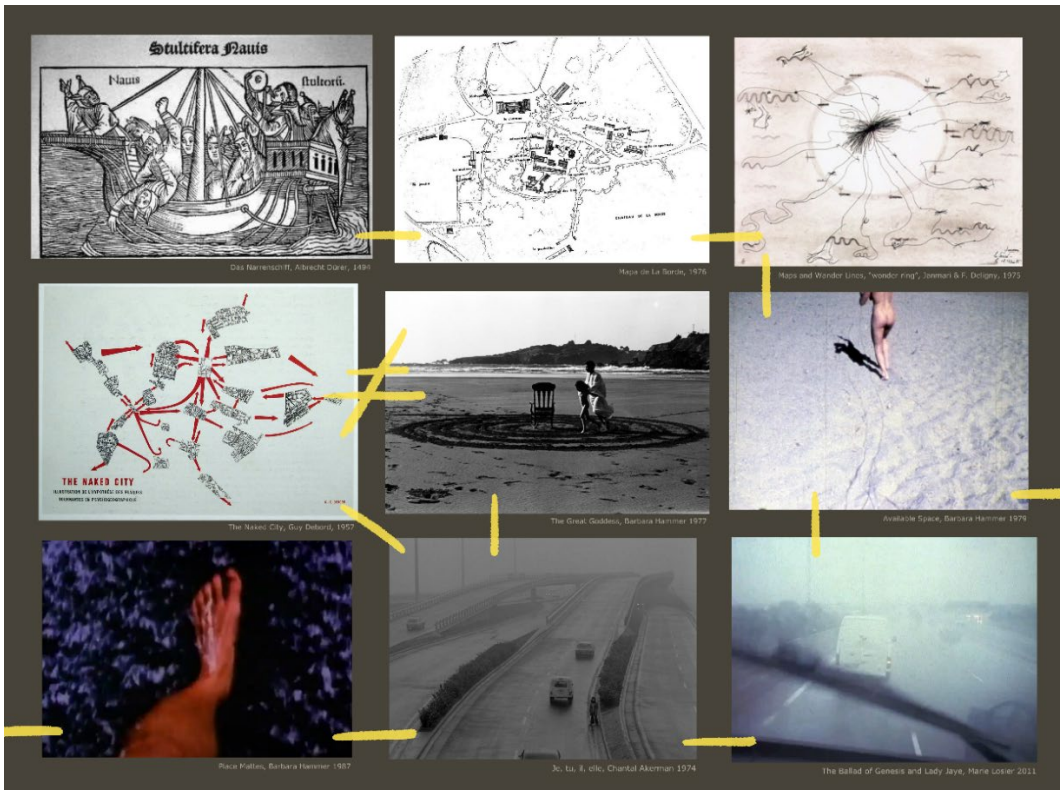
Place Mattes. (1987). [Captura de vídeo]. Barbara Hammer, Estados Unidos.

The Ballad of Genesis and Lady Jaye. (2011). [Captura de vídeo]. Marie Losier, Estados Unidos.

The Great Goddess. (1977). [Captura de vídeo]. Barbara Hammer, Estados Unidos.

7.4. Anexo de constelaciones empleadas.

7.4.1. Investigación teórica.



7.4.2 Investigación aplicada.

VIII. Anexo de vídeo, investigación aplicada.

8.1. Resumen.

Sentier N.º3 es un ensayo audiovisual experimental que tiene como objetivo dialogar con el presente trabajo de investigación. Tomando como enclave el apartado *5.2. Tráficos filosóficos y futuros emprendidos,* la obra expande el estudio en virtud de acoger la construcción de una carretera queer alterna que se materialice mediante *desire lines.*

Configurándose como marcas viales, las líneas de deseo se erigen sobre un montículo térreo donde los organismos patologizados se desplazan, centrifugando dentro de la fábrica con el propósito de sobrepasar la dicotomía de género mediante la unificación de dos individuos por vía de la acción performativa y la tridimensionalidad digital.

8.2. Desarrollo.

Analizando las características que consolidan las "*desire lines"*, el propósito inicial de *Sentier N.º3* se erige sobre el conflicto material y conceptual que brota entre la creación de caminos de deseo integrados en el terreno orgánico y la manufactura industrial que es empleada para el pavimentado de las carreteras contemporáneas.

El término referente a "la carretera" es tomado del documento en tanto que funciona metafóricamente como iconografía del *avance*. Según ya suscitado, "si el atasco de tráfico sociopolítico frena la emergencia del avance cinematográfico, social o médico, la única elección restante es abandonar el sagrado y determinado automóvil para activar una marcha conjunta hacia diferentes áreas. Agilizando una deriva nómade para, finalmente, fundar carreteras alternas." (p. 35). En consecuencia, esta marcha conjunta reconocida como trabajo de construcción debe de diferenciarse de las estrategias convencionales de labor edificativa. Sustituyendo la figura del asfalto por la arena, y del entorno natural por la fábrica, se accede a que la obra adquiera determinado carácter disruptivo como herramienta de formalización narrativa.

Por otro lado, *Sentier N.º3*, originalmente producida para ser visualizada dentro de una instalación artística, explora sobre la visualización detenida en un plano fijo que alberga dos cuerpos queer en movimiento con el objetivo de introducir cierto aspecto contemplativo a través de la reiteración. Este arquetipo, que toma forma mediante la acción performática, busca experimentar con erigir un campo para la reflexión sobre las

relaciones de poder que se establecen entre las miradas del espectador y la imagen, especialmente una vez esta última abandona la percepción unidireccional.

En virtud de una manifestación corpórea fundada en la réplica, se incita no solo a la fabricación conjunta de una senda, sino también a la unificación física de los protagonistas más allá de las lecturas sociopolíticas impuestas sobre sus fisionomías. Esta alianza es finalmente consumada por la inclusión del 3D digital, logrando que su idiosincrasia sobrepase los límites de la comprensión analógica y explore la virtualidad desde sus mecánicas de producción expandida de realidades digitales.

8.3. Producción.

La preproducción, dirección, edición, montaje, guion y arte 3D fueron efectuados por Amanda Montoro.

El rodaje se efectuó en un único día, dentro de una de las naves industriales de la empresa *Carpinterías Romell*, que fue cedida en beneficio de la producción del filme.

La realización técnica y escénica en la fase de producción corrió a cargo de Rodrigo Uceta, Nuria Centeno y Alfonso García; el diseño preliminar fue orquestado por Amanda Montoro.

La obra es protagonizada por Marina Portales e Inés Rey Maestro.

El diseño de sonido para la pieza fue producido por el músico Aitor González Gómez.

La voz en off intermitente durante todo el ensayo pertenece a una inteligencia artificial y fue entrenada de forma que adoptara igualitariamente, de un banco de archivo oficial, registros de voz descritos tanto como “femeninos” como “masculinos”.

Las imágenes de archivo que acompañan a los créditos de apertura y cierre pertenecen a *Internet Archive*, específicamente al vídeo “*Functional Requirements of Highway Safety Features*” de la Administración Federal de Carreteras (FHWA) de Estados Unidos; subido por *Public.Resource.Org (*gov.dot.fhwa.ttp.vh-48c).

8.4. Imágenes.

Nomadismos del margen. La despatologización del ensayo audiovisual queer.

INFORME DE ORIGINALIDAD

1 %	1 %	0 %	1 %
INDICE DE SIMILITUD	FUENTES DE INTERNET	PUBLICACIONES	TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	es.scribd.com Fuente de Internet	1 %

Excluir citas	Activo	Excluir coincidencias	< 30 words
Excluir bibliografía	Activo		