



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

**REMEDIACIONES Y APROPIACIONES COLABORATIVAS DEL
DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO. EL CASO DEL COLECTIVO POBLANO
LABORATORIO DE LO [IN]VISIBLE Y SUS PELÍCULAS DESDE LA
DIVERSIDAD FUNCIONAL**

T E S I S

**PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN ESTÉTICA Y ARTE**

PRESENTA:

LIC. LUIS JAVIER PEDRAZA MÉNDEZ

DIRECTOR DE TESIS:

DR. VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ

ASESORES DE TESIS:

DR. ALBERTO JAVIER LÓPEZ CUENCA

DR. GERARDO DE LA FUENTE LORA

PUEBLA, PUE.

OCTUBRE DE 2021



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1. CINE MAINSTREAM Y DISCAPACIDAD.	13
1.1 Estudios críticos de la discapacidad y representaciones fílmicas de la discapacidad.	13
1.2 Modelo hegemónico de producción cinematográfica.	65
CAPÍTULO 2. PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA COLABORATIVA.....	88
2.1 Reapropiaciones y <i>remediaciones</i> del dispositivo cinematográfico. El caso del cine colaborativo desde la diversidad del Laboratorio de lo [In]visible.	88
CONCLUSIONES	137
<i>Bibliografía citada</i>	144

INTRODUCCIÓN

The cinema screen enabled audiences to take a journey through different spaces without leaving their seats. However, the cost of this virtual mobility was a new, institutionalized immobility of the spectator.

All around the world large prisons were constructed that could hold hundreds of prisoners—movie houses. The prisoners could neither talk to one another nor move from seat to seat.

Lev Manovich

Quizás el actual desorden de la pandemia sea una nueva última llamada para que con quienes están “fuera de lugar”, esa multitud heterogénea y dispersa sobre la que la *normalidad anómala* se ha ensañado en estas últimas décadas, pensemos y experimentemos otras formas de estar juntas, más locales y participativas, más ambiciosas y generosas, menos paternalistas y condescendientes. No parece nos vayan a quedar muchas más oportunidades.

Alberto López Cuenca

Tengo el enorme privilegio de pertenecer a la primera generación de cineastas formados profesionalmente fuera de la ciudad de México. La licenciatura en Cine y Producción Audiovisual de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla que surgió en 2009, fue la primera en el país especializada en la formación cinematográfica a nivel universitario. Una de las cosas que nos persiguió durante los cinco años de carrera fue la aspiración constante y casi *sine qua non* del modelo cinematográfico de Hollywood, sin problematizar cómo podíamos plantear una relación distinta con el cine, desde el punto de vista académico,

pero también en cuanto a las prácticas de producción y circulación de películas, desde nuestras singularidades y circunstancias locales. Aceptábamos sin más que nuestro horizonte debía ser el mismo que el de la industria norteamericana, nunca nos resistimos del todo, tanto profesores como alumnos, a esta inercia. Nosotros no planteábamos alternativas y tampoco estaban presentes en los apoyos y políticas institucionales para la producción de películas en el país que, como en muchos otros ámbitos, están centralizadas en la Ciudad de México y que parecen responder a la continuidad de este *statu quo* y a la formación de relaciones clientelares y el desarrollo de carreras individuales.

En 2017 ganamos, mi mejor amigo José Luis y yo, con *Dioniso Juglar*, la convocatoria regional para la producción de cortometrajes organizada por el Instituto Mexicano de Cinematografía. Pero lo único que la convocatoria tenía de regional, además del nombre, era la mencionada segmentación del país en algunas regiones para repartir los escasos ganadores (dos o tres por región), entre los estados (por cierto, en esa edición Tlaxcala quedó fuera de cualquier región y no recibió ningún apoyo). Aunque una de las consignas de la convocatoria era la descentralización y se pedía que los cortometrajes se realizaran con un equipo local, en nuestra primera junta en el IMCINE, nos pidieron que para asegurar la *calidad* asignáramos un productor y un equipo de rodaje de la ciudad de México, cosa a la que nos negamos de manera irrenunciable.

No viene a cuento relatar todas las vicisitudes y peripecias durante la producción del cortometraje, pero uno de los aspectos más discutidos fue que el IMCINE nos exigía hacer una posproducción industrial, en estudios Churubusco, con todos los procesos técnicos del estándar de proyección, como *etalonaje*, *dcp* y *mezcla de sonido 5.1 THX*, el sistema inventado por George Lucas, el de *la Guerra de las Galaxias*. De esta forma nuestro pequeño cortometraje provinciano se cubría con la pátina de calidad (técnica) hollywoodense. Casi la mitad del presupuesto se nos fue íntegro en la cuenta de Churubusco.

El día del estreno de los cortometrajes en la Cineteca Nacional, el entonces director del Instituto Mexicano de Cinematografía, Jorge Sánchez, nos recibió a todos los cineastas que habíamos filmado con el apoyo de la convocatoria diciéndonos que aprovecháramos y disfrutáramos mucho esa función, puesto que difícilmente íbamos a poder ver alguno de nuestros cortometrajes nuevamente bajo esas condiciones, en una sala de cine, con todos los

estándares de calidad de proyección en cuanto a imagen y sonido. Caí en la cuenta del absurdo en la pregunta obligada de ¿por qué gastar tanto dinero público en procurar dichos estándares para proyectos cinematográficos locales si, además de todo, rara vez iban a poderse ver y circular bajo esas condiciones?

La experiencia de haber presentado otro trabajo llamado *Espantajo* en la muestra de cortos en el festival de Cannes en 2016 y *ganar* este concurso del IMCINE en 2017 terminaron por confirmarme que no podía seguir por la ruta de profesionalización cinematográfica en estos términos sumamente problemáticos, sino, justamente, la necesidad de replantear otras posibilidades no ya sólo de películas sino de formas de producción de cine, formas descentralizadas y colaborativas que partieran de situaciones y relaciones locales sin que necesariamente pasaran por este modelo industrial *cámaracentrista* con costos y prácticas que se alejan no sólo de la realidad de nuestras experiencias y presupuestos, sino de la pertinencia del uso de recursos públicos en pagar producciones con estos estándares norteamericanos y europeos tan costosos, que además muy poca gente ve.

Esa fue la razón más importante para enrolarme en la Maestría en Estética y Arte de la BUAP; en otras palabras, el deseo de investigar y pensar otras formas y prácticas cinematográficas, sin embargo, es bien sabido que no ha sido un proceso sencillo y que ha estado lleno de dificultades y contratiempos. En lo que respecta a la investigación propiamente dicha, la primera complicación radicó en encontrar un caso local que me permitiera hacer una reflexión situada y poder hablar de procesos cinematográficos experimentales que no se limitaran a aspectos formales o vanguardistas, sino que provinieran de estrategias colectivas que abordaran al cine como una mediación para renegociar su experiencia y situación social.

Por lo que la presente investigación hace un análisis del régimen cinematográfico *mainstream*, así como de la producción de otras imágenes, formas de visualidad y prácticas artísticas que pueden ser instituyentes, a partir del acercamiento al trabajo del colectivo poblano *Laboratorio de lo [In]visible* que se apropia del dispositivo fílmico para presentar la experiencia de las personas con discapacidad visual y auditiva que han sido sistemáticamente marginalizadas por el modelo productivista del capitalismo industrial y sus formas mediáticas, particularmente el cine.

En este trabajo se explora la discapacidad desde la posición académica de los *disability studies* o *estudios críticos de la discapacidad* y los *estudios culturales*, para revisar en un primer momento cómo es que el cine en su carácter institucional e industrial participa en la configuración social de la discapacidad a partir de algunos de sus presupuestos centrales y posteriormente nos detenemos en el trabajo del *Laboratorio de lo [In]visible*, del colectivo poblano *Cine para Imaginar*, que busca actualizar en sus prácticas un modelo cinematográfico más incluyente que se apropia del dispositivo cámara-pantalla y el lenguaje audiovisual para realizar películas desde otra experiencia colaborativa, que resiste a algunos de los presupuestos de la centralidad visual del régimen tardo capitalista que se produce y reproduce en el cine.

En esa línea es importante distinguir, por un lado, las *afecciones* es decir las condiciones particulares de los cuerpos de las personas que son muy diversas, y por otro lado la discapacidad como modelo social que funciona en una lógica binaria de *capacitismo/discapacitismo*. En palabras del académico Dan Goodley:

El *Discapacitismo* se relaciona con las prácticas opresivas de la sociedad contemporánea que amenazan con excluir, erradicar y neutralizar a aquellos individuos, cuerpos, mentes y prácticas comunitarias que no logran cumplir el imperativo capitalista [...]. La discapacidad también es un significante: un término que pide significados o sentidos que le sean adjuntados. De manera muy usual el signo de la ‘patología-discapacidad’ domina nuestros pensamientos. Mientras que son menormente conocidos, por ejemplo, la ‘celebración-discapacidad’, la ‘subversión-discapacidad’, la ‘política-discapacidad’, el ‘deseo-discapacidad’. Estos signos productivos de la discapacidad, demandan nuestra atención.¹

¹ Dan Goodley, *Dis/Ability Studies: Theorising Disablism and Ableism*, p. XI. [Traducción propia del original: *Disablism* relates to the oppressive practices of contemporary society that threaten to exclude, eradicate and neutralise those individuals, bodies, minds and community practices that fail to fit the capitalist imperative [...] Disability is a potentiality: a moment, an event, a calling and an encounter. Disability is also a signifier: a term that calls out for signifies or meanings to be attached. Too often the sign of ‘disability–pathology’ dominates our thoughts. Less well known are, for example, ‘disability–celebration’, ‘disability–subversion’, ‘disability–politics’, ‘disability–desire’. These productive signs of disability demand our attention.”]

En ese sentido, es importante dejar claro que este es un trabajo de investigación de una maestría en estética y arte; es tan sólo una aproximación teórica, que no busca ser explotadora, ni mucho menos definitiva. En lo más mínimo pretendo agotar las problemáticas exploradas ni prescribir autoritariamente mis prejuicios o los de la academia al caso de estudio. Es sólo un intento de pensar, desde mi posición parcial y contingente e incierta e inacabada, y, al mismo tiempo, privilegiada, lo que alcanzo a percibir y entender de las mediaciones, entre la discapacidad y el cine. Es un primer acercamiento que espero continúe madurando, entendiendo de antemano que ningún grado académico me autoriza para hablar por los discapacitados ni por nadie, ni mucho menos para intentar normar sus experiencias, luchas y resistencias con citas bibliográficas.

Como escribe Dan Goodley en *Dis/Ability Studies: Theorising Disablism and Ableism (Estudios de Dis/Capacidad: Teorizando el Discapacitismo y el Capacitismo)*:

Cuando las personas discapacitadas (y no discapacitadas para el caso) se convierten solamente en objetos de estudio, son reducidas a productos fetichizados del conocimiento académico o profesional, y son fijadas como entidades no problematizadas, y son conceptualizadas simplemente como actores sociales atrapados en procesos de opresión, entonces corremos el riesgo no sólo de limitar las vidas de los individuos fijados bajo esta mirada sino también las posibilidades de estudio de la dis/capacidad.²

Entonces, conviene tener presente que la realidad y lo que aquí queremos decir sobre ella, no está fijo, ni es absoluto, sino que se está configurando y reconfigurando constantemente, y que el estudio de las mediaciones sociotécnicas tampoco puede estar reducido a términos de una naturaleza y de formas y efectos perfectamente definidos y analizables. El cine, como el resto de las prácticas artísticas y culturales, está inscrito en un contexto material, social y político complejo en el que inciden un sin número de factores de difícil aprehensión y constante reconfiguración, pero lo que es más importante recordar que

² Dan Goodley, *Dis/Ability Studies: Theorising Disablism and Ableism*, p. XIII. [Traducción propia del original: *When disabled people (or non-disabled people for that matter) become solely objects of study, are reduced to fetishised products of professional or academic knowledge, are fixed as untroubled entities, are conceptualised only as social actors caught up in processes of oppression, then we risk limiting not only the lives of individuals fixed in this gaze but also the possibilities of the study of dis/ability*].

las cosas sobre las que estamos intentando escribir atraviesan y configuran las vidas concretas de muchas personas, es decir, tienen una dimensión humana que no debiera ser fácilmente negada ni subsumida bajo una *mirada* única y totalizadora.

Por lo que llevamos a cabo una reflexión situada de algunos presupuestos cinematográficos dentro de las prácticas de producción y circulación de películas a partir de un caso local que busca la accesibilidad redistributiva del cine desde la *diversidad funcional*, que plantea una apropiación pertinente y colaborativa de las prácticas cinematográficas que desplaza algunos imperativos del modelo *cámaracentrista* e industrial.

Así mismo, mientras que en el *cine mainstream* se destacan las carreras individuales y la centralidad autoral del director, y que incluso, en términos fílmicos, haya todo un subgénero que precisamente se denomina como *cine de autor*, independientemente de sus iteraciones y resignificaciones, ya sea en *Cahiers du Cinéma* o en la clasificación de estanterías de un *Blockbuster* o de algún servicio de *Streaming*, en términos generales es útil recuperar la hipérbole de Jaques Aumont presentada en *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*:

De manera que, si el cineasta es un artista, lo es en la modalidad habitual en nuestros días, esa modalidad exacerbada por el romanticismo, pero cuyas bases sentó la concepción renacentista del genio. El artista es una fuente, un origen, el punto del que mana y se difunde una creación original. Tiene una capacidad creadora, inefable en última instancia -especie de cumbre de la actividad humana en general, porque ésta es acto creador: al cabo, ¿no es porque el hombre es capaz de crear que pudo decirse «creado a imagen y semejanza de Dios»?³

Como en obvio, nosotros en este trabajo no podemos dejar de recalcar que no compartimos esta postura y pensamos al cine como una mediación y desde su carácter relacional. En ese sentido partimos de la idea explorada por Lev Manovich de *interfaces culturales*, es decir, tomando en cuenta que el cine está mediando un sin número de aspectos y elementos de la cultura (incluidos otros medios) en un proceso constante y que precisamente a partir de la *intermediación digital* estos procesos pueden reconfigurarse, renegociarse y redistribuirse, permitiendo que el cine no esté limitado a una producción

³ Jaques Aumont, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, pp. 159-160.

especializada y muy costosa emprendida por élites sino de manera más horizontal y colaborativa.

Este texto se divide en dos capítulos. El primero se llama “Cine mainstream y discapacidad” y a su vez contiene dos apartados el primero es “Estudios críticos de la discapacidad y representaciones filmicas de la discapacidad” y el segundo es “Modelo hegemónico de producción cinematográfica”. El capítulo explora de manera crítica cómo las formas institucionales del cine regulan prácticas sociales de producción y circulación de contenidos audiovisuales bajo estándares industriales, así mismo busca trazar la relación que este modelo de cine productivista tiene con el cuerpo y la *diversidad funcional* a partir de la mirada de los *estudios críticos de la discapacidad*. Uno de los aspectos que se resaltan es la *cinematización de lo visual*, es decir, cómo los paradigmas y presupuestos cinematográficos son reproducidos no sólo en otros medios sino en otras formas de la realidad. Por lo que se propone el término de *cámaracentrismo* que pone en primer plano el papel del dispositivo de la cámara de cine para configurar este *régimen escópico*, sobre todo en los efectos que tiene en la producción de nuestras percepciones y subjetividades.

El segundo capítulo se denomina “Producción cinematográfica colaborativa” que consta a su vez de un primer apartado que es “Reapropiaciones y remediaciones del dispositivo cinematográfico desde la diversidad. El caso del cine colaborativo del Laboratorio de lo [In]visible”. Este apartado se detiene en algunos de los procesos y películas realizados en el *laboratorio de lo [In]visible* para ver las tensiones, apropiaciones y desplazamientos que suscitan dentro de las formas de cine normativas y hegemónicas al proponer formas de producción colaborativas entre personas con y sin discapacidades aparentes, y que a su vez desnaturalizan y transparentan la *cámara-pantalla* y otros dispositivos cinematográficos, en busca de un cine hecho desde un lugar de enunciación distinto en tanto que no se adhiera a los estándares industriales e institucionales y en el que participen otros agentes marginados del *cine mainstream*, en este caso personas con ceguera, sordera y otras *diversidades funcionales*.

Por otro lado, quizás, el asunto más inquietante de las últimas iteraciones digitales de las formas cinematográficas, es que también *hacen* que los espectadores *trabajemos*, en el sentido de que cuando estamos enganchados a la red (¿cuándo no lo estamos?) de estas

pantallas-cámara estamos produciendo valor literalmente; esto es denominado por Beller como *attention economy* (*economía de la atención*), que se explica de la siguiente manera: “la fuente más nueva de producción de valor bajo el capitalismo hoy en día es: la atención humana que produce valor. La organización cinematográfica de la atención produce una situación en la que la atención, en todas las formas imaginables y por ser imaginadas (desde el trabajo en la línea de ensamblaje a ser espectador, al trabajo en internet y más allá), es esa relación cibernética necesaria con el *socius* —la totalidad de lo social— para la producción de valor para el capitalismo tardío.”⁴

Por lo que el presente trabajo trata de prestar atención a formas de organización, producción y circulación cinematográficas que se configuran desde experiencias no estandarizadas y para las que este tipo de mediaciones se consideraban inaccesibles. Sin embargo, la *accesibilidad* que plantea el *Laboratorio de lo [In]visible* no consiste simplemente en hacer más disponible el cine en sus formas más convencionales y monetizables, ni en estabilizarla a su vez en formas únicas y estandarizadas que expandan el mercado, sino en experimentar para aprender a usar, modificar e intervenir, es decir en estrategias transicionales de resistencia y *remediación* no sólo del cine sino de la realidad.

⁴ Jonathan Beller, “The Cinematic Mode of Production: Towards a Political Economy of the Postmodern”, p. 4. [Traducción propia del original: the newest source of value production under capitalism today: value-producing human attention. The cinematic organization of attention yields a situation in which attention, in all forms imaginable and yet to be imagined (from assembly-line work to spectatorship to internet-working and beyond), is that necessary cybernetic relation to the *socius* -the totality of the social - for the production of value for late capital].



Rodaje del laboratorio de lo [In]visible

CAPÍTULO 1. CINE MAINSTREAM Y DISCAPACIDAD.

1.1 Estudios críticos de la discapacidad y representaciones fílmicas de la discapacidad.

In the electric age
we wear all mankind
as our skin
Marshall McLuhan

If the film [*Even Dwarfs Started Small*] has a “message,”
it’s that we and the society we have constructed
for ourselves -with oppressive and institutionalized
violence, rules and regulations- are monstrous, not the dwarfs.

Werner Herzog

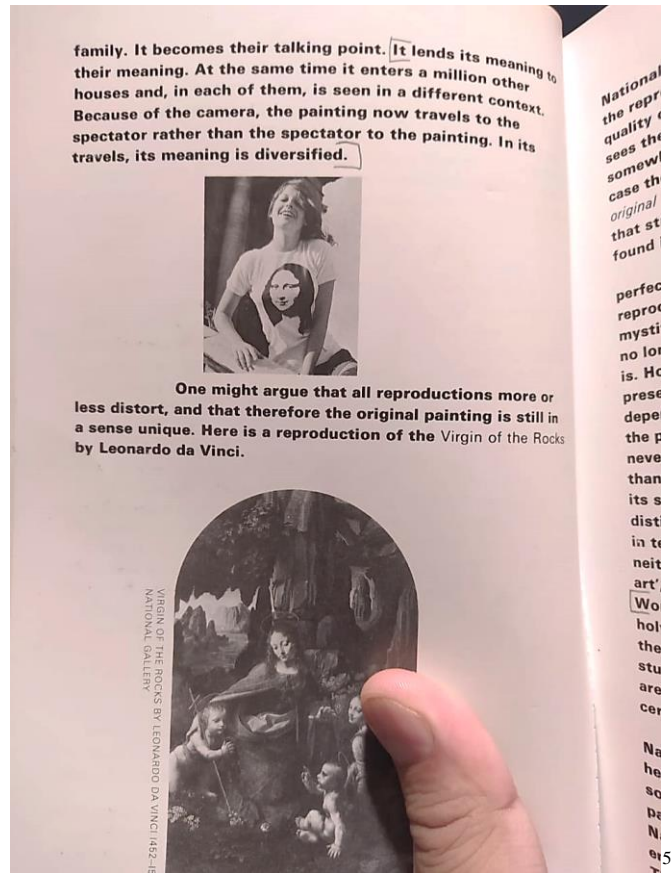
Porque siempre hay formas diversas de aproximarnos al mundo, para empezar, cortemos a: un libro colaborativo basado en una serie de televisión pública.

John Berger y Michael Dibb realizaron una mini serie de televisión de cuatro episodios para la BBC de Londres en 1972 llamada *Ways of Seeing (Modos de ver)*, en la cual abordaban la historia del arte desde una perspectiva crítica que buscaba exponer algunos de los presupuestos ideológicos y culturales que la habían informado a partir de la reflexión acerca de cómo Occidente, sobre todo desde el Renacimiento, ha creado y puesto en circulación imágenes, desde el bello arte hasta la publicidad. En la serie se exponen algunas de las continuidades y discontinuidades que han articulado dichas imágenes, por lo que es

uno de los ejercicios precursores de los *estudios visuales*. A los documentales les siguió un libro, efecto más bien extraño e inverso, en el que una película, o una serie de películas (y más inusual siendo documentales) son adaptadas en formato de libro, el cual fue publicado como expansión de algunas de las ideas exploradas en la serie.

El libro es un experimento colaborativo de escritura muy interesante y pertinente en el que se realizan incluso *ensayos visuales*, a partir de la yuxtaposición de imágenes (sin texto o muy mínimo), como una especie de proto cine impreso que nos hace enfrentarnos a ciertas imágenes de la cultura occidental de manera particular, justamente revelando sus artificios y sus mediaciones tecnológicas, regodeándose en la naturaleza fotográfica y de reproducción técnica de las imágenes a partir de su presentación. Cabe incluso mencionar que en la edición de bolsillo que tengo del libro en *Penguin books*, aunque el papel y la impresión son muy sofisticados, papel grueso y glossy (lustroso), con excelente definición, las imágenes están en blanco y negro, lo cual también juega con la posibilidad de lectura; económica y culturalmente *abarata* estas imágenes, las *enrarece*, y nos ayuda no sólo a repensarlas como artefactos culturales, sino a desnaturalizarlas e incluso a suspender la identidad indéxica de la fotografía y sus referentes. Al presentársenos como reproducciones a una escala, composición, disposición y colorimetría determinada por las convenciones del propio libro.

Lo importante, repito, es que el libro nos deja ver algunas mediaciones, su artificialidad y manipulación, y no sólo nos ayuda a entender algunas de las convenciones sociotécnicas que produjeron dichas imágenes, sino su propia arbitrariedad o transitoriedad, en todo caso, su inevitable reproductibilidad en el sentido benjaminiano.



Desde luego, nos referimos a los cambios detectados por Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* publicado en 1936, en el que se propone una teoría del arte que rompe con muchos de los valores tradicionales del mismo a causa del impacto que los dispositivos de producción y reproducción técnica tuvieron en el mundo, específicamente las transformaciones propiciadas por la fotografía y el cine. En palabras del autor:

Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no sólo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí mismas un lugar propio entre los procedimientos artísticos. Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que

⁵ Página 20 de mi edición de bolsillo de *Ways of Seeing*.

*el modo en que sus dos manifestaciones distintas -la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico- retroactúan sobre el arte en su figura heredada.*⁶

Algunos de los cambios descritos por Benjamin son la pérdida de la centralidad de los valores de originalidad, ritualidad, eternidad, aura, etc. en las obras artísticas. Benjamin reconoce y transparenta el componente histórico en el arte y la configuración de las percepciones humanas, por lo que advierte el componente político y el potencial de transformación desde las prácticas artísticas. Regularmente y sin ninguna originalidad, en este trabajo estaremos abrevando de alguna forma u otra de los frescos pozos benjaminianos, que a su vez han hidratado a varios de los autores del aparato crítico de esta tesis, de manera destacada a John Berger y su citada *Modos de ver* que hay que retomar.

Ya que este trabajo de Berger nos permite aproximarnos al tema de estudio y a la perspectiva de la presente investigación, porque con algunas de sus reflexiones podemos poner en tensión e intersección el *régimen escópico* de la modernidad tardocapitalista, el origen de las prácticas cinematográficas estandarizadas y *cámaracentristas*, de las que hablaremos de manera más puntual en el siguiente apartado, así como de la discapacidad desde la mirada de los *estudios críticos de la discapacidad* y el trabajo del *Laboratorio de lo [In]visible*. Con el fin de reflexionar sobre cómo se construyen las *miradas* que producen imágenes y de manera más específica quiénes participan de la producción y circulación de películas y por qué, al mismo tiempo de empezar a indagar si es que hay formas alternas o disruptivas de otros cines y en qué términos se dan.

La primera cosa que llama la atención de *Modos de ver* es su epígrafe: “Ver viene antes que las palabras. El niño mira y reconoce antes de que pueda hablar.”⁷ Una pregunta que, si han seguido lo expuesto hasta ahora, están haciéndose conmigo es ¿qué pasa con los que no? ¿Qué pasa con los niños que no pueden ver y que incluso no pueden hablar? El autor parte de una corporalidad estandarizada y esencial, de una experiencia humana homogénea

⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 40

⁷ John Berger, *Ways of Seeing*, p. 7. [Traducción propia del original: Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak].

que da por hecho una especie de funcionamiento único o *correcto*⁸ de nuestro cuerpo y sentidos, además presupone una clara jerarquización visual, cosa que no es casual, incluso de manera particular Martín Jay identifica la visión como uno de los aspectos importantes de la modernidad:

Ya sea que nos concentremos en la metáfora de la filosofía "el espejo de la naturaleza", como hizo Richard Rorty, ya sea que pongamos énfasis en el predominio de la vigilancia, como hizo Michel Foucault, o que lamentemos la sociedad del espectáculo como hizo Guy Debord, siempre volvemos a encontrarnos con la ubicuidad de la visión como el sentido maestro de la era moderna.⁹

El punto de partida de la reflexión de Berger sería más atinado si se ocupara de la percepción, en un sentido más complejo, que no se limitara a una valoración sensorial completamente definida; aquí nos resultaría útil recordar lo que Maurice Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* de 1945 mencionaba: "Así las excitaciones de un mismo sentido no difieren tanto por el instrumento material de que se sirven como por la manera como espontáneamente se organizan los estímulos elementales entre sí; y es esta organización el factor decisivo tanto a nivel de 'cualidades' sensibles como a nivel de percepción. Es esta organización, no es la energía específica del aparato interrogado, lo que hace que un excitante dé lugar a una sensación táctil o a una sensación térmica."¹⁰ Es decir, para este fenomenólogo francés, la percepción sensorial funciona a partir de estructuras y relaciones que no se limitan a los estímulos ni a un sentido de manera exclusiva, puesto que más bien se trata de "una cierta manera de acceder al objeto."¹¹ En los apartados de su libro dedicados al cuerpo, Merleau-Ponty estudia distintas enfermedades, condiciones o lesiones que modifican las percepciones sensoriales para mostrar cómo es que los seres humanos integran su experiencia del mundo, orientándose de maneras diversas, en las que podríamos

⁸ El problema no es sólo de índole fisiológico sino justamente de cómo existen formas de corporalidad que constituyen una normatividad excluyente de otras que no son aceptadas socialmente, es decir, de cuerpos *correctos e incorrectos, normales y anormales, etc.*

⁹ Martín Jay, *Campos de Fuerza: Entre la Historia Intelectual y la Crítica Cultural*, p. 222.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, p. 93.

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, p. 87.

advertir una relación fenomenológica del cuerpo y sus “dolencias” que podríamos concebir como una *apertura* a la experiencia particular y situada de las distintas corporalidades humanas, pensando con él al “cuerpo como mediador de un mundo.”¹²

Por lo que a partir de este momento vamos a introducir reflexiones más puntuales de los *Disability Studies* o *estudios críticos de la discapacidad*, empezando por caracterizarlos y contextualizarlos. Estos son un campo transdisciplinar que explora la discapacidad desde el punto de vista sociocultural y complejo más que desde una perspectiva simplemente médica o asistencialista:

Nos gustaría enfatizar el hecho de que el concepto de discapacidad es un constructo social. Este no es muy distinto a los conceptos de raza, género y naturaleza, todos desarrollados a través de una lógica binaria que aquí adquiere la forma de habilidad normal versus discapacidad anormal. Lo que sostenemos es que lo normal no existe; por lo tanto, realmente no existe tal cosa como una persona puramente normal en la realidad, por lo tanto, esta es una construcción ideológica (Gramsci, 1989).¹³

Esta aproximación de los estudios sobre discapacidad comenzó a plantearse desde la década de los sesenta del siglo XX, sobre todo en el ámbito anglosajón, producto de las luchas y movimientos sociales por los derechos de los discapacitados, entre otros grupos marginados socialmente como los afroamericanos, los homosexuales, los latinos y las mujeres. En 1982 distintos académicos formaron la *Society for Disability Studies*, que buscaba este acercamiento a la discapacidad desde el punto de vista social, económico y político; cuentan con un *journal* especializado llamado *Disability Studies Quarterly*.¹⁴ Al resignificar de manera crítica la *discapacidad*, también desde este enfoque se empieza a cuestionar la

¹² *Ibidem*, p. 162

¹³ Tony Kashani y Anthony J. Nocella II, “Hollywood’s Cinema of Ableism: A Disability Studies Perspective on the Hollywood Industrial Complex”, p. 111. [Traducción propia del original: We should like to stress the fact that the concept of disability is a social construct. This is not dissimilar to concepts of race, gender, and nature, all developed through a binary logic that here takes the form of normal ability versus abnormal disability. What we argue is that normal does not exist; thus, there exists no such thing as a purely normal person in actuality, hence this is an ideological construction.]

¹⁴ (ISSN: 1041-5718; e ISSN: 2159-8371).

capacidad, es decir, el binarismo jerárquico, por lo que Goodley utiliza la forma Dis/Capacidad (Dis/Ability) para enfatizar que son las dos caras del mismo problema:

*De maneras ricas y diferentes estos nuevos estudios reubican la dis/capacidad: no como un fenómeno individual, médico o administrativo, sino como una construcción, artefacto, proceso y metáfora social, cultural, política e histórica. Y en esta reubicación de la discapacidad viene una crítica de la capacidad.*¹⁵

Desde los años noventa del siglo pasado, empezaron a abrirse programas en distintas universidades abocados a los *Disability Studies*. Actualmente en México encontramos el caso de *17, Instituto de Estudios Críticos*¹⁶, que tiene una Coordinación de Estudios de la “discapacidad” a cargo de la académica Beatriz Miranda Galarza, que realiza desde 2013 talleres, seminarios, publicaciones y distintas actividades, incluyendo funciones de cine que llaman “Discapacine: El cine como medio empático para acercarnos a la “discapacidad,” y también un Certificado en Estudios críticos de la “discapacidad,”¹⁷ con duración de 36 semanas, en las que se aborda un programa con cuatro de los principales discursos sobre discapacidad: “discapacidad” y legitimidad: autoridad, religión y política, “discapacidad” y saber: conocimiento, ciencia y tecnología, “discapacidad” y sujeto: lenguaje cultura y representación y “discapacidad y crítica”: análisis y desconstrucción.

Es importante detenerse en el término en sí de *discapacidad*, que, como hemos dicho, contiene connotaciones negativas y discriminatorias que se extienden en distintos ámbitos sociales, incluso en los académicos en los que están operando los mismos prejuicios ideológicos de discriminación y exclusión. Para ejemplificar, expongo el caso de cuando

¹⁵ Dan Goodley, *Dis/Ability Studies: Theorising Disablism and Ableism*, p. XIII. [Traducción propia del original: *In differing and rich ways these new studies resettle dis/ability: not as an individual, medical or administrative phenomenon but as a social, cultural, political and historical construction, artefact, process and metaphor. And in this re-siting of disability comes a critique of ability. This text encourages us to ask where we as doers of dis/ability studies find ourselves in relation to dis/ability.*]

¹⁶ Aquí Podemos consultar su CV Institucional: <https://17edu.org/wp-content/uploads/2020/02/CV-17-febrero-2020-1.pdf>

¹⁷ <https://17edu.org/certificado-en-estudios-criticos-de-la-discapacidad-2da-edicion/>

después de que presenté algunas de las ideas de este trabajo en un evento público de la universidad, uno de los comentarios que se enfatizaron, fue que sí había una limitación y jerarquía insalvable en los discapacitados y su relación con el resto de las personas, que hacían pertinentes términos como *minusválido* o *inválido* puesto que la sociedad en su conjunto no puede desperdiciar sus esfuerzos y recursos en las minorías. Desde luego, sería útil reiterar que, como cualquier otra cosa, el lenguaje no es estático sino dinámico, performativo y cambiante con el uso¹⁸, es decir, las palabras están en tensión con las realidades que configuran y designan en las que siempre hay en juego prácticas políticas. Las palabras tienen varios sentidos que también pueden reformularse, subvertirse y apropiarse, por eso consideremos primero que:

“Discapacidad” y “personas discapacitadas” son los términos más respaldados y utilizados por los activistas, teóricos, defensores y aliados de los derechos de las personas con discapacidad. Como se discutió anteriormente, existen imágenes negativas del término “discapacidad”, pero el movimiento por los derechos de los discapacitados ha reclamado el término, más a partir de un entendimiento global de lo que la definición de discapacidad significa y a quiénes se refiere. También es el único término que se utiliza para tener un valor médico y legal significativo. “El término discapacidad, como se ha utilizado en el lenguaje general, parece significar algo material y concreto, una condición física o psicológica que se considera que tiene un significado predominantemente médico” (Linton, 1998: p. 10). Esto no sugiere que el término debiera o deba resistirse necesariamente. La mayoría de los activistas de la discapacidad no defenderían la resistencia a dicho término, sino más bien su reformulación.¹⁹

¹⁸ A este respecto, Luis Fernando Lara comenta: “el uso de la lengua, que es el medio de comunicación más perfecto de que disponemos los seres humanos, produce e induce conocimiento [...] El enunciado metafórico, por su parte, lo que nos permite es concebir de otra manera las experiencias de la vida, que les agrega valor y sentido.” Luis Fernando Lara, *Teoría semántica y método lexicográfico*, p. 121

¹⁹ Tony Kashani y Anthony J. Nocella II, “Hollywood’s Cinema of Ableism: A Disability Studies Perspective on the Hollywood Industrial Complex”, p. 112 [Traducción propia del original: “Disability” and “disabled people” are the most endorsed and used terms by disability rights activists, theorists, advocates, and allies. As discussed earlier, there are negative images of the term “disability,” but the disability rights movement has reclaimed the term, more out of a universal global understanding of what the definition of disability means and who it is referring to. It is also the only term used to hold significant legal and medical value.

En esta reformulación más compleja de la discapacidad, inclusive existen otros términos como *crip* o la palabra usada en español *disca*, que busca su reapropiación y el cuestionamiento de sus significados negativos, así como la supuesta superioridad capacitista:

“Crippled [lisiado]” es un ejemplo particularmente interesante debido a cómo la palabra “crip [lisiado o *disca*]” (que viene de “cripple [lisiado]”) ha sido adoptada por activistas y académicos de la discapacidad en una forma similar a la que los activistas y académicos LGBT han recuperado la palabra “queer.”²⁰ Muchas personas discapacitadas se identifican como *crips* [*discas*], y agregarle dicho término de *crip* a algo, no significa romperlo, sino revestirlo de manera creativa y radical con la historia de la discapacidad, su política, y su orgullo, al mismo tiempo que cuestiona los paradigmas de independencia, normalidad y medicalización.²¹

“The term disability, as it has been used in general parlance, appears to signify something material and concrete, a physical or psychological condition considered to have predominantly medical significance” (Linton, 1998: p. 10). This does not suggest that the term should and must be resisted. Most disability activists would not argue for resisting the term, but instead reframing the term].

²⁰ Aquí vale la pena recuperar lo que el académico sonoreño profesor de la Universidad de Texas en Austin, Héctor Domínguez-Ruvalcaba, explica con respecto a lo que expresa el término “queer,” y que nos permite entender mejor el paralelismo con la reapropiación del término “crip”: “el término [queer] adquiere relevancia política hacia los años ochenta al convertir al insulto en reivindicación de las sexualidades disidentes de la norma patriarcal [...] el campo de los estudios *queer* es específico, pues se enfoca en las implicaciones culturales de la sexualidad y el cuerpo, pero a la vez es muy amplio, ya que interviene en y afecta los procesos culturales en general. La política, las normas, los gustos la economía y el lenguaje están encarnados, no pueden pensarse sin referencia al género y la sexualidad. [...] El discurso académico *queer*, así como los movimientos políticos y artísticos, construyeron un corpus de representaciones, acciones y metodologías para iluminar aspectos oscuros y negados de la historia cultural [...] lo *queer* es una forma de entender la política del cuerpo.” Héctor Domínguez-Ruvalcaba, *Latinoamérica queer: cuerpo y política queer en América Latina*, pp. 16-17.

²¹ Sunaura Taylor, *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*, p. 12 [Traducción propia del original: “Crippled” is a particularly interesting example because of how the word “crip” (which comes from “cripple”) has been adopted by disability activists and scholars in a way that is similar to how LGBT activists and scholars have reclaimed the word “queer.” Many disabled people identify as *crips*, and to *crip* something does not mean to break it but to radically and creatively invest it with disability history,

De cualquier manera, la idea de discapacidad es fugitiva y cambiante, difícil de estabilizar puesto que se actualiza en distintas prácticas, protocolos y políticas, que varía de lugar en lugar y de tiempo en tiempo, de negociación en negociación: “Que la categoría de discapacidad es una construcción social es evidente simplemente al tratar de definir la discapacidad [...] hoy. Lo que la discapacidad es y no es, está lejos de ser claro. Las definiciones de la discapacidad cambian de regulación a regulación dentro de varias organizaciones y agencias gubernamentales, además que esto no dice nada sobre los muchos significados que la discapacidad tiene culturalmente, socialmente o dentro de los propios movimientos de la discapacidad.”²² Pensemos en estas reconfiguraciones sociales de la discapacidad en términos prácticos, por ejemplo, el 22 de Marzo de 2021, se aprobó una reforma al artículo 8 de la Ley Federal de Cinematografía²³, para que todas las películas que se proyectan en salas en el territorio mexicano, cuenten con subtítulos, incluidas las que su lengua original sea el español, con el fin de beneficiar al menos a dos y medio millones de personas con discapacidad auditiva. Esta medida, tampoco estuvo exenta de conflicto. Por un lado, se celebró en términos de inclusión y respeto de los derechos humanos de las personas con discapacidad, pero también hubo resistencia, por ejemplo, por parte de la Canacine, cuya directora Tábata Vilar Villa consideró que esto implicaba una desventaja competitiva de las salas con respecto a otras plataformas de exhibición que tienen los subtítulos como opcionales. Incluso empezó una campaña impulsada por algunos medios de comunicación mainstream en la que se alertaba sobre la desaparición del doblaje y los empleos que representa a partir de la implementación de esta reforma, sin embargo, esto fue

politics, and pride while simultaneously questioning paradigms of independence, normalcy, and medicalization].

²² *Ibidem*, p. 8. [Traducción propia del original: That the category of disability is a social construction is evident simply by trying to define disability [...] today. What disability is and isn't is far from clear-cut. Definitions of disability change from regulation to regulation within various organizations and government agencies, and this says nothing of the many meanings, disability has culturally, socially, or within disability movements themselves].

²³ Ley Federal de Cinematografía (texto vigente: última reforma publicada en el DOF 22-03-2021): http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Ley_Federal_de_Cinematografia.pdf

desmentido puesto que el artículo 8 no fue modificado en lo correspondiente al doblaje. Aunque este tema daría para una investigación en sí mismo, por economía, sólo resaltemos cómo constantemente existe la posibilidad de reajustar las convenciones cinematográficas y cómo estas obedecen a ciertos intereses ideológicos que están configurando formas de interacción social y política.

Siguiendo con que la idea misma de normalidad corporal en la que se funda esta jerarquización del valor y carácter de las personas en función de su corporalidad es bastante transitoria y difícil de estabilizar, como escribe el crítico de la cultura Michael Bérubé: “Cualquiera de nosotros que nos identifiquemos como ‘no discapacitados’ debe saber que nuestra auto designación es temporal inevitablemente, y que un choque automovilístico, un virus, una enfermedad genética degenerativa, o una decisión legal que sienta un precedente, podrían cambiar nuestra situación y estado, de maneras en las que nosotros no tenemos control alguno.”²⁴ Pensemos por ejemplo, en los peores momentos de la pandemia de COVID-19, cuando los hospitales de distintos lugares del mundo se saturaban de contagiados y los recursos y equipos escaseaban más (sin ahondar en por qué eran escasos en primer lugar y cómo se *repartía* esa escases), uno de los criterios para determinar quién debía beneficiarse de las atenciones y tratamientos era la edad de los pacientes, es decir, una de sus condiciones corporales se consideraba para decidir la medida en la que debían invertirse recursos y esfuerzos en su atención, puesto que en los protocolos ante crisis sanitarias no se busca solamente salvar el mayor número de vidas posibles, sino que uno de los criterios utilizados, es la *probabilidad* de mayor número de “años de vida”²⁵, es decir, quiénes una vez recuperados podrían vivir más, basados en su juventud y en la ausencia de condiciones y enfermedades preexistentes, que además variaban de lugar en lugar, por ejemplo, en

²⁴ Michael Bérubé, prólogo de *Claiming Disability: Knowledge and Identity*, de Simi Linton, p. viii. [Traducción propia del original: Any of us who identify as ‘nondisabled’ must know that our self-designation is inevitably temporary, and that a car crash, a virus, a degenerative genetic disease, or a precedent-setting legal decision could change our status in ways over which we have no control whatsoever].

²⁵ Ezekiel J. Emanuel, *et al*, “Fair Allocation of Scarce Medical Resources in the Time of Covid-19”, s/p., The New England Journal of Medicine: <https://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMs2005114>

Alabama, Estados Unidos, el plan del sitio web del departamento de salud consideraba que “las personas con severo retraso mental,”²⁶ eran “candidatos pobres para recibir soporte ventilatorio”²⁷, de igual manera las personas con SIDA.

A continuación, para avanzar en la relación entre visión, discapacidad y cine, podemos detenernos un momento en dos documentales realizados por Werner Herzog en 1971: el primero llamado *Land of Darkness and Silence*, explora la vida de Fini Straubinger, una mujer alemana que perdió la vista cuando tenía alrededor de 15 años y la audición cuando tenía 18. En el documental seguimos a Fini mientras visita a distintas personas que, como ella, son sordociegas. Es de resaltar que en los 70 Herzog haya escogido como protagonista de una película de largometraje a una mujer discapacitada de la tercera edad, que nos guía de manera resuelta en la historia y labor de su vida.

Uno de los primeros momentos interesantes del documental es cuando Fini nos describe su experiencia auditiva de la siguiente manera: “La gente piensa que la sordera significa silencio. Pero eso está mal. Es un sonido constante en la cabeza, que va desde un zumbido suave, a un sonido crujiente, a un pitido constante que es peor.”²⁸ Hay que notar la percepción que nos describe Fini, no como una ausencia sino como una particularidad sonora, una especie de ruido constante pero cambiante. En términos estéticos es de resaltar la necesidad de recuperar de manera más importante la dimensión sonora del cine, puesto que es un medio audiovisual, que implica nuestra experiencia no sólo de ver sino de escuchar las películas y que en el caso del cine producido desde la ceguera adquiere una mayor expresividad y experimentación. Aunque también Fini Straubinger nos cuenta sobre su

²⁶ Mike Baker, Sheri Fink, “At the Top of the Covid-19 Curve, How Do Hospitals Decide Who Gets Treatment?”, *The New York Times*, s/p, <https://www.nytimes.com/2020/03/31/us/coronavirus-covid-triage-rationing-ventilators.html>

²⁷ *Íbidem*

²⁸ [Traducción propia del subtítulo original: People think deafness means silence. But that’s wrong. It’s a constant noise in the head, going from a gentle humming, to some cracking sound to a steady droning which is worse.]

experiencia visual: “Es lo mismo para los ciegos, no es oscuridad total, usualmente ves toda clase de colores. Negro, gris, blanco, azul, verde, amarillo... depende.”²⁹ Esta descripción de la ceguera en términos de una forma particular de percibir, incluso colores, contrasta con la idea de ausencia o deficiencia, con la estabilidad de un imaginario o narrativa única sobre la ceguera. Sin embargo, no hay que olvidar que Fini veía y escuchaba y fue en la adolescencia cuando dejó de hacerlo, ¿su testimonio obedece a sus recuerdos? ¿A las construcciones culturales que han informado su persona y su relación con el mundo? ¿Son síntomas del síndrome de Charles Bonnet?³⁰ ¿Las personas que nacieron sordociegas pensarían en los mismos términos que Fini? ¿Cómo participarían del mundo? ¿Cuál sería su lugar en la sociedad y en el espacio público? Son algunas de las preguntas que el documental va a abordar de la mano de Fini.



31

²⁹ [Traducción propia del subtítulo original: It's the same for the blind, it's not total darkness, you often see all kinds of colors. Black, grey, white, blue, green, yellow... it depends].

³⁰ Es una condición que experimentan algunas personas que al perder parcial o totalmente su visión tienen alucinaciones visuales, se puede trazar un cierto paralelismo con la idea del *miembro fantasma* explorada por Merleau-Ponty, en su *Fenomenología de la percepción*.

³¹ Fini Straubinger conversando con su amiga en *Land of Darkness and Silence* (1971).

Lo importante con estas provocaciones que la película suscita, sería reconocer que, en gran medida, aunque existe un innegable componente fisiológico, nuestra forma de percibir el mundo, es mediada social y culturalmente; es decir, antecede calificando a los estímulos y les pervive. Berger nos dice que “la forma en la que vemos las cosas es afectada por lo que conocemos y creemos,”³² es decir, la mirada, más allá de las operaciones fisiológicas (incluso en estas, como hemos mencionado, hay una diversidad de articulaciones), no es ni natural ni inocente, sino que está mediada a partir de distintas relaciones sociotécnicas.

Si recordamos al cineasta experimental Stanley Brakhage que es uno de los pocos cineastas que en algunas de sus películas no usaba cámara, sino que incidía directamente sobre la emulsión, a partir de pintarla, rayarla, rasparla, etc. Ofreciendo así una posibilidad de *cine descamaratizado*, que se rebelaba al mandato fotográfico e indéxico del cine y las relaciones de la cámara, el soporte de la emulsión y la proyección, quien en su ensayo *Metaphors on vision (Metáforas sobre la visión)* nos dice:

Imagina un ojo que no esté regido por las leyes de la perspectiva creadas por el hombre, un ojo que no tenga prejuicios de la lógica de la composición, un ojo que no sólo responda al nombre de todo, sino que tenga que conocer cada objeto que se encuentre en la vida, a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores existen en un pastizal para un infante que apenas gatea y es inconsciente de la palabra “verde”? ¿Cuántos arcoíris puede crear la luz para el ojo no tutelado? ¿Qué tan consciente de las variaciones en las ondas de calor puede ser ese ojo? Imagina un mundo vivo con objetos incomprensibles refulgiendo con una variedad interminable de movimientos y gradaciones innumerables de colores. Imagina un mundo antes de “en el principio fue la Palabra.”³³

³² John Berger, *Ways of Seeing*, p.8. [Traducción propia del original: the way we see things is affected by what we know or what we believe].

³³ Stan Brakhage, *Essential Brakhage*, p. 12. [Traducción propia del original: Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of “Green”? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an

Desde luego, la situación a la que nos invita Brakhage es meramente especulativa y conceptual, un ejercicio que implicaría salirnos de una circunstancia espacio temporal concreta, de un *ojo situado*, como es el nuestro, para volvernos un ojo neutro, sin mediación alguna. Es importante dar cuenta de la imposibilidad de esta neutralidad generalizadora, pensar en una experiencia estética y existencial única, incluso en la discapacidad. Justamente habría que resistirse a estas operaciones totalizantes y normativas. Por lo que otro de los aspectos que hay que sacar a cuenta de este documental de Herzog, que es importantísimo para el asunto de nuestra investigación, es la necesidad de traducción.

Fini y los sordociegos que visita en distintas locaciones a lo largo del documental se comunican mediante un sistema háptico, dactilar, basado en barras y puntos que trazan con las yemas de los dedos sobre las palmas de las manos de sus interlocutores, una especie de morse táctil. En una de las secuencias más memorables de la película, vemos a un grupo de sordociegos que asiste a la fiesta de cumpleaños de Fini, acompañados de alguien más, familiar, pareja, amigo, que no necesariamente tiene las mismas condiciones visuales o auditivas, que sirve de mediador, entre Herzog y sus entrevistados (y entre la película y el público), entre los que ven y escuchan y los que no. Recuperemos aquí lo que la canta autora Amanda Palmer dice “we are the media” (nosotros somos los medios), es decir, nosotros podemos mediarnos y *re-mediarnos* los unos a los otros, de hecho, todo el tiempo lo estamos haciendo, todo el tiempo estamos traduciendo y traduciéndonos. En este juego de lenguaje (*re-mediarnos*), estamos aludiendo no sin cierta jiribilla, a la teoría de la remediación propuesta por Bolter y Grusin en *Remediation: Understanding New Media (Remediación: entendiendo los nuevos medios)*, publicado en 1998 por la editorial del MIT. En su trabajo explican que los medios no están aislados entre sí, de hecho, una manera de entender los medios es la forma en la que recombina, mezclan e iteran medios que los han precedido que a su vez se rearticulan en función de estas novedades mediáticas. En palabras de los autores: “Lo que es nuevo en los nuevos medios viene de las formas particulares en las que estos reformulan medios más viejos en formas en las que los medios viejos se rehacen a sí mismos

endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the “beginning was the Word].



para responder a los desafíos de los nuevos medios.”³⁴

Aquí la provocación sería entender a las personas como seres

mediáticos que siempre están mediando no sólo a través de medios como el cine o el internet, sino de sí mismos, de distintas versiones y actualizaciones mediáticas de su pensamiento y actuar. Este punto es sumamente importante para entender el *cine adaptado*, una de las prácticas que busca la accesibilidad del cine a personas con discapacidad audiovisual y que, también es realizada por el colectivo *Cine para Imaginar*. Esta práctica consiste en distintas estrategias que van desde la inserción de subtítulos, la inclusión de un recuadro con un intérprete de lengua de señas mexicana o de una audio-descripción de la escena. Ahondaremos al respecto en uno de los siguientes apartados.



35

³⁴ Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, p. 15.

³⁵ Función de *Cine para Imaginar*.

Retomemos entonces un punto central de Berger: “nunca vemos solamente una cosa; siempre estamos viendo las relaciones entre las cosas y nosotros mismos.”³⁶ Aunque la mayoría del cine se decante por seguir una tradición ilusionista que presenta como verdaderas y naturales las representaciones dentro del encuadre, no hay que olvidar que han sido producidas por redes complejas de actantes³⁷, por eso hay que preguntarnos cuando estamos viendo una película ¿cuáles son las relaciones que estamos contemplando, específicamente cuáles son las relaciones materiales y las especificidades mediáticas que están articulando lo que estamos viendo? ¿Cómo se están traduciendo y remediando distintos artefactos culturales mediante el dispositivo cinematográfico? Dentro de la pantalla, pero también fuera de ella, es decir, por un lado, reconocer al cine como un instrumento para crear paradigmas, patrones, roles, convenciones, etc. dentro de sus horizontes mediáticos y estéticos y al mismo tiempo propiciarlas fuera del encuadre, abusando un poco de la obviedad, es a la vez reflejo y creación, representación y presentación, una forma de *auto* propagación cultural, uno de los vehículos mediante los cuales aprendemos a ser, es decir, que nos presenta modelos de cómo debemos ser y cómo debemos comportarnos en sociedad pero también de cómo usar los medios, es decir, no sólo lo que podemos mediar, sino cómo podemos mediatizar la realidad, en otras palabras, no sólo el uso del cine como medio sino del cine como forma de mediación, como *modo de ver*. Entonces ¿qué es lo que creemos cuando vemos una película? ¿Cuáles son los presupuestos que están operando en nuestras aproximaciones al cine? ¿Y por qué como público solemos ignorar o estandarizar su proceso de manufactura? ¿Por qué regularmente no nos preocupa más cómo se hacen las películas, bajo qué tipo de relaciones y prácticas y nos clavamos más con sus historias? Como hemos propuesto, este trabajo busca detenerse justo en esto, es decir, en ver algunas de las relaciones sociotécnicas y mundos que producen las películas, en un primer momento (la jerarquía expositiva es meramente con fines escriturales, el problema de esta especificidad mediática de poner una palabra después de otra; porque en realidad son aspectos simultáneos) por los cineastas y en un segundo

³⁶ John Berger, *Ways of Seeing*, p. 9. [Traducción propia del original: we never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves].

³⁷ Concepto introducido por Bruno Latour en su *Teoría del Actor-Red*. Un *actante* es un elemento no necesariamente humano que influye en los procesos de constitución de la realidad.

momento por el público, para remarcar algunas tensiones entre las posiciones del cine hegemónico y otros cines disidentes. En palabras de los autores Tony Kashani y Anthony J. Nocella II:

El complejo industrial de Hollywood da forma y ayuda en la producción social del paradigma dominante (i. e. neoliberalismo), fomentado por el poder hegemónico que promueve la normalidad, el capacitismo, la mismidad y la conformidad. Estos “valores” se ven reforzados por el control social, el poder político y la inversión económica. A medida que surgen más y más complejos industriales, la libertad, la creatividad y la diversidad declinan. Industrias, instituciones y sistemas de dominación no producen libertad y democracia, sino, orden, conformidad, consumismo y normalidad.³⁸

Que como hemos dicho, no se limita simplemente a la representación *diegética*, al contenido de las películas, sus personajes e historias, sino también en sus modelos de producción y circulación que están fundados en privilegios excluyentes y programas normativos. ¿Cuáles son, pues, las corporalidades capacitadas para hacer cine? ¿Cuáles son estos cuerpos capaces que excluyen a los cuerpos discapacitados?

La artista plástica y activista Sunaura Taylor aparece en un segmento del documental *Examined Life (Vida examinada)*, realizado en 2008 por la cineasta Astra Taylor, en el que camina por las calles de la ciudad de San Francisco en Estados Unidos, junto a la académica Judith Butler. Mientras reflexionan sobre la diversidad corporal, recuerdan a Gilles Deleuze. Butler menciona que hay un texto³⁹ del filósofo francés que busca cuestionar la forma tradicional de pensar la corporalidad desde una esencialidad ideal. Deleuze, quien tenía una condición física crónica pues experimentaba violentos ataques de asma, piensa más bien que

³⁸ Tony Kashani y Anthony J. Nocella II, “Hollywood’s Cinema of Ableism: A Disability Studies Perspective on the Hollywood Industrial Complex”, p. 113. [Traducción propia del original: The Hollywood industrial complex shapes and aids in the social production of the dominant paradigm (i.e., neoliberalism), fostered by the hegemonic power promoting normalcy, ableism, sameness, and conformity. These “values” are reinforced by social control, political power, and economic investment. As more and more industrial complexes emerge, freedom, creativity, and diversity declines. Industries, institutions, and systems of domination do not yield freedom and democracy, but rather, order, conformity, consumerism, and normalcy].

³⁹ Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 260.

el cuerpo es un ensamblaje de distintas fuerzas, elementos, acciones, etc. Por lo tanto, esta reflexión nos ayuda a alejarnos de una esencia o morfología o funcionalidad teleológicas, para pensar en actualizaciones particulares y performativas, en palabras de Laura Cull, en un ensayo sobre los cuerpos en Deleuze:

[...] Hay cuatro conceptos claves que definen los cuerpos dentro de la filosofía de Deleuze que permiten la entrada de un aire fresco en el discurso sobre el cuerpo. 1. Un cuerpo puede ser cualquier cosa, no solo un cuerpo humano; 2. Un cuerpo es la suma de sus afectos, un llegar a ser, no un ser, no un mero contenedor para el paso del pensamiento inmaterial; 3. El cuerpo es un cuerpo sin órganos o un proceso material de desorganización y 4. Un cuerpo nos obliga a pensar en la forma de nuevos pensamientos que son irreducibles al pensamiento definido como racionalidad. En cada caso, el énfasis estará en los cuerpos construidos como devenires, y el devenir como un proceso completo en sí mismo, más que como una operación dialéctica entre una dualidad del ser y el vacío.⁴⁰

La ontología deleuziana del cuerpo, en parte influenciada por los pensamientos de Spinoza y el artista Francis Bacon, es una ontología materialista, de la carne, que radicaliza la premisa spinozeana: No sabemos lo que puede hacer un cuerpo⁴¹, en tanto que, para Deleuze tal como se explica en la cita de Laura Cull, un cuerpo siempre está en devenir. Hablar de cuerpos en el pensamiento de Deleuze remite a sus postulados del devenir animal, reconociendo las diferencias y repeticiones de la animalidad más allá de la condición humana. Cabe mencionar que la premisa recuperada de Spinoza se encuentra en su *Ética*, por lo tanto, implica el orden social, aunque no supera su sesgo metafísico religioso, pues el

⁴⁰ Laura Cull, 'Deleuze's bodies, philosophical diseases and the thought of illness', pp. 3-4. [Traducción propia del original: there are four key concepts of what defines bodies within Deleuze's philosophy that let fresh air into the discourse of the body. 1. A body can be anything, not just a human body; 2. A body is the sum of its affects, a becoming not a being nor a mere container for the passage of immaterial thought; 3. The body is a body without organs or a material process of disorganizing and 4. A body forces us to think in the form of new thoughts that are irreducible to thought defined as rationality. In each case, the emphasis will be on bodies construed as becomings, and becoming as a complete process in itself, rather than as a dialectical operation between a duality of being and the void].

⁴¹ Cfr. Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, p. 128.

cuerpo es un atributo modal de la sustancia tanto como el alma, mientras que para Deleuze el cuerpo es una constante actualización performativa de sus afectos.

Por su parte, la académica Alison Kafer, en *Compulsory Bodies: Reflections on Heterosexuality and Able-bodiedness* (*Cuerpos obligatorios: reflexiones sobre la heterosexualidad y la capacidad corporal*), escribe que: “Si es tan difícil [como hemos dicho obedece a criterios cambiantes] determinar quién está ‘discapacitado,’ entonces es igualmente difícil determinar quién ‘no está discapacitado’ o quién es ‘capacitado,’”⁴² es decir, la normalidad, incluso la distinción entre ‘discapacidades evidentes’ como la ceguera y ‘discapacidades ocultas’ como la diabetes. Mientras que, la pintora que hemos citado, Sunaura Taylor, manifiesta que: “El hecho de que la discapacidad sea tan difícil de definir es parte de lo que le ha permitido jugar un papel tan destacado en la configuración de las ideologías occidentales de la diferencia y capacidad. En otras palabras, la discapacidad es tanto una realidad vivida como un marco ideológico que provee los contornos a los significados frágiles de la capacidad.”⁴³ Es decir, pensar en términos de “normalidad” de acuerdo con las “capacidades” que la “mayoría” de las personas han desarrollado o pueden desarrollar es sumamente problemático, pues no sólo deja de lado otras formas de ser y de estar en el mundo, sino que esa misma “normalidad”, como planteamos en este trabajo, está construida con base en estructuras de poder ideológicas de quienes la han definido y puesto en práctica. Estamos hablando de prácticas de exclusión, de aquellos que, en este complejo entramado de relaciones, ejercen poder y violencia desde sus privilegios. La discapacidad como realidad vivida a la que se refiere Sunaura, nos regresa a las preguntas principales de este trabajo: ¿cómo participan las personas discapacitadas, específicamente con ceguera y debilidad visual y las personas sordas, de distintas prácticas artísticas y sociales,

⁴² Alison Kafer, “Compulsory Bodies: Reflections on Heterosexuality and Able-bodiedness”, p. 78. [Traducción propia del original: If it is this difficult to ascertain who is ‘disabled,’ then it is likely equally difficult to determine who is ‘not disabled’ or ‘abled bodied’].

⁴³ Sunaura Taylor, *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*, p. 9. [Traducción propia del original: The fact that disability is so hard to define is part of what has allowed it to play such a prominent role in shaping Western ideologies of difference and ability. In other words, disability is both a lived reality and an ideological framework that provides contours to fragile meanings of abledness].

específicamente de la realización y circulación de películas? ¿Y por qué sería pertinente este tipo de cine?

Incluso si hablamos en términos cuantitativos, del relato hegemónico cifrado en cifras, la gente discapacitada es exponencialmente numerosa, según *Beasts of Burden* (*Bestias de carga*): “Varias estadísticas muestran cómo las personas con discapacidad constituyen entre el 15 y casi el 20 por ciento de la población mundial. Las personas discapacitadas son la minoría más grande del mundo. Pero, ¿cómo puede ser esto cierto? ¿Dónde están estos 900 millones de personas?”.⁴⁴ Mientras que el *World report on vision* (Informe mundial sobre la visión) de la Organización Mundial de la Salud, en 2019 informó que: “Globalmente, al menos 2.200 millones de personas tienen algún problema de visión;”⁴⁵ cifra que tiene la tendencia de estar calculada hacia la baja, ya que, “las afecciones oculares son bastante comunes. Sin embargo, faltan estimaciones sobre la magnitud global de algunas afecciones oculares. Todo el mundo, si vive lo suficiente, experimentará al menos una afección ocular en su vida.”⁴⁶ Y volteando a nuestra república, de acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en México: “de las personas de 5 años o más que habitan en el país, 7.7 millones tienen discapacidad”⁴⁷, además, “de las personas con discapacidad que tienen 15 años o más edad, 38.5% forman parte de la población económicamente activa.”⁴⁸ Pero, todavía más importante sería humanizar todas esas

⁴⁴ *Ibidem*, p. 7. [Traducción propia del original: Various statistics show that disabled people make up anywhere from 15 to nearly 20 percent of the world’s population. Disabled people are the world’s largest minority. But how can this be true? Where are these 900 million or so people?].

⁴⁵ World Health Organization, “World report on vision”, p. 26. [Traducción propia del original: Globally, at least 2.2 billion people have a vision impairment].

⁴⁶ *Ibidem*, p. 24. [Traducción propia del original: Eye conditions are remarkably common. Yet estimates of the global magnitude of some eye conditions are lacking. Everyone, if they live long enough, will experience at least one eye condition in their lifetime].

⁴⁷ INEGI, “COMUNICADO DE PRENSA NÚM. 638/192 DE DICIEMBRE DE 2019”, p. 1.

⁴⁸ *Ídem*.

estadísticas, entender que están conformadas por personas de carne y hueso y sus vidas, por sus luchas y resistencias diarias que difícilmente pueden articularse en una tesis.

Pensando una vez más en lo que puede, o no puede, hacer un cuerpo, ahora desde una perspectiva social, e incluso estética y epistemológica, podemos considerar que: “poco después de que podamos ver, nos damos cuenta de que también podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con el nuestro para hacer plenamente creíble que somos parte del mundo visible,”⁴⁹ como explora *Modos de ver*, esta reciprocidad de la visión es muy importante, pues ver también es un acto social y colectivo, implica un horizonte de reconocimiento, desde luego la experiencia visual de los ciegos está también informada por la experiencia de los videntes, miradas que como hemos mencionado hasta ahora no son naturales, sino culturales y mediadas. Justo el *laboratorio de lo [In]visible* trabaja a partir de la búsqueda de traducción de la mirada del otro, en términos cinematográficos, no sólo de los videntes a los ciegos, sino viceversa, como exploraremos con mayor profundidad en el siguiente capítulo de este trabajo.

Regresando al documental de Herzog *Land of Darkness and Silence*, el reclamo principal que hace Fini Straubinger a partir de sus testimonios es el rechazo de la sociedad hacia los discapacitados, el aislamiento y la marginación, por eso dedica su vida y las escenas del documental a visitar a personas con discapacidad en distintos niveles de segregación, que van desde hospitales y asilos, hasta domicilios particulares. Durante estas visitas, Fini habla con ellos, les enseña su lenguaje digital y la cultura de los sordociegos, intenta mitigar su soledad y su separación del resto de las personas y sus actividades, que desde luego podemos rastrear como un problema sistémico, como una forma institucionalizada para relacionarse con la diversidad y la corporalidad humana dentro de *un orden* del mundo que regulariza y norma y busca la eficiencia de la potencia productiva de las personas.

Recordemos que, Werner Herzog realizó en 1971 dos documentales que tocan la discapacidad, el otro se llama *Handicapped Future*, que a diferencia de *Land of Darkness*

⁴⁹ John Berger, *Ways of Seeing*, p. 9 [Traducción propia del original: soon after we can see, we are aware that we can also be seen. The eye of the other combines with our own eye to make it fully credible that we are part of the visible world].

and Silence, no tiene propiamente un protagonista, sino más bien es coral, construido a partir de una variedad de testimonios, aunque el énfasis está puesto en niños y jóvenes discapacitados y no sólo en la comunidad sordociega. Al principio de la película, en su primer plano, vemos a una niña con discapacidad llamada Susanne que sonríe mientras se viste, a la par que una voz que narra nos comparte que en esa época: “Hay alrededor de 4.5 millones de personas discapacitadas viviendo en la República Federal de Alemania, de las cuales, 470,000 son niños en edad escolar. De acuerdo a encuestas, la mayoría de los ciudadanos alemanes no quieren vivir con ellos.”⁵⁰ Y luego plantea una serie de preguntas que son similares a las de la presente investigación: “¿Cómo viven [estos niños discapacitados]? ¿Dónde? ¿Y qué sabemos de ellos? ¿Qué oportunidades les da la sociedad? ¿Acaso nuestro comportamiento hacia ellos es una discapacidad adicional?”⁵¹ En general, el planteamiento de esta película es claramente social, pues explora la discapacidad no como una mera cuestión individual y médica, sino como un asunto que implica a todos, pues no podemos evitar reaccionar al ser confrontados cinematográficamente, es decir, a partir de las mediaciones culturales instituidas en y por el cine, de la discapacidad. Y con cómo algunos ciudadanos son discriminados, tomando en cuenta que además Herzog entrevista a los infantes sin condescendencia ni sentimentalismo, sino más bien con empatía y curiosidad genuina y articula su película justo a partir de sus testimonios y experiencias.

⁵⁰ Traducción propia del subtítulo original: There are a total of 4.5 million handicapped people living in the FRG, of those, 470,000 are school age children. According to surveys, the majority of the German citizens don't want to live with them.

⁵¹ Traducción propia del subtítulo original: How are they living? And where? And what do we know about them? What opportunities does society give them? Or is our behavior towards them perhaps an additional handicap?



52

La siguiente escena del documental abre con un AS⁵³ de Dagmar, una niña de seis años que está en una silla de ruedas. Conversan sobre qué es lo que ella hace en las tardes: “Me imagino cosas.”⁵⁴ Herzog le pregunta: “¿qué te imaginas?”⁵⁵ Ella primero le contesta que: “algo sobre indios y también... sobre caminar... si pudiera caminar”⁵⁶ El cineasta prosigue: “Sí, ¿qué harías entonces? ¿Qué es lo que imaginas?”⁵⁷ La respuesta de Dagmar es

⁵² Susanne sonriendo en la película *Handicapped Future*.

⁵³ American Shot o Plano Americano, es un valor de plano en el lenguaje cinematográfico que encuadra a los seres humanos desde la cabeza hasta las rodillas, es uno de los más utilizados en los westerns a la hora de los duelos; en la película de Herzog, es *resignificado*.

⁵⁴ Traducción propia del subtítulo original: I just imagine things for myself.

⁵⁵ Traducción propia del subtítulo original: What do you imagine?

⁵⁶ Traducción propia del subtítulo original: Well, something about... also with Indians. And... about walking...

⁵⁷ Traducción propia del subtítulo original: Yes, what would you do then? What do you imagine?

reveladora y contundente: “Bueno, llevaría a Richard a la escuela,”⁵⁸ es decir, ayudaría a mi amigo, que también es una persona con discapacidad, a integrarse con otros niños.



59

La situación imaginaria de Dagmar, es interesante porque como nos explica la investigadora Fiona Campbell: “A diferencia de otros grupos minoritarios, las personas con discapacidad han tenido menos oportunidades de desarrollar una consciencia colectiva, identidad o cultura.”⁶⁰ Porque no solo están marginados del *mainstream* social, sino que en general están separados entre sí o en núcleos pequeños, como escribe Sunaura Taylor:

La gente con discapacidad está en todas partes y, sin embargo, usualmente estamos aislados entre nosotros. Esta “dispersión,” como la llama Campbell, lleva a las impresiones aislantes

⁵⁸ Traducción propia del subtítulo original: Well, I would bring Richard down to school.

⁵⁹ Dagmar contándole sus imaginaciones a Werner Herzog en *Handicapped Future*.

⁶⁰ Fiona Campbell, *Countours of Abelism: The Production of Disability*, p. 22 [Traducción propia del original: Unlike other minority groups, disabled people have had fewer opportunities to develop a collective conscious, identity or culture].

de que la discapacidad es una experiencia rara, un reto único que un individuo debe superar. Incluso cuando la discapacidad impacta una comunidad, como cuando un vecindario tiene altos índices de asma o discapacidades congénitas producto de la contaminación, es usualmente tratada como un problema médico de un individuo aislado. Por lo tanto, los retos sociopolíticos que enfrentan las personas con discapacidad pueden convertirse a menudo en narrativas individualizadas de desgracia y lucha.⁶¹



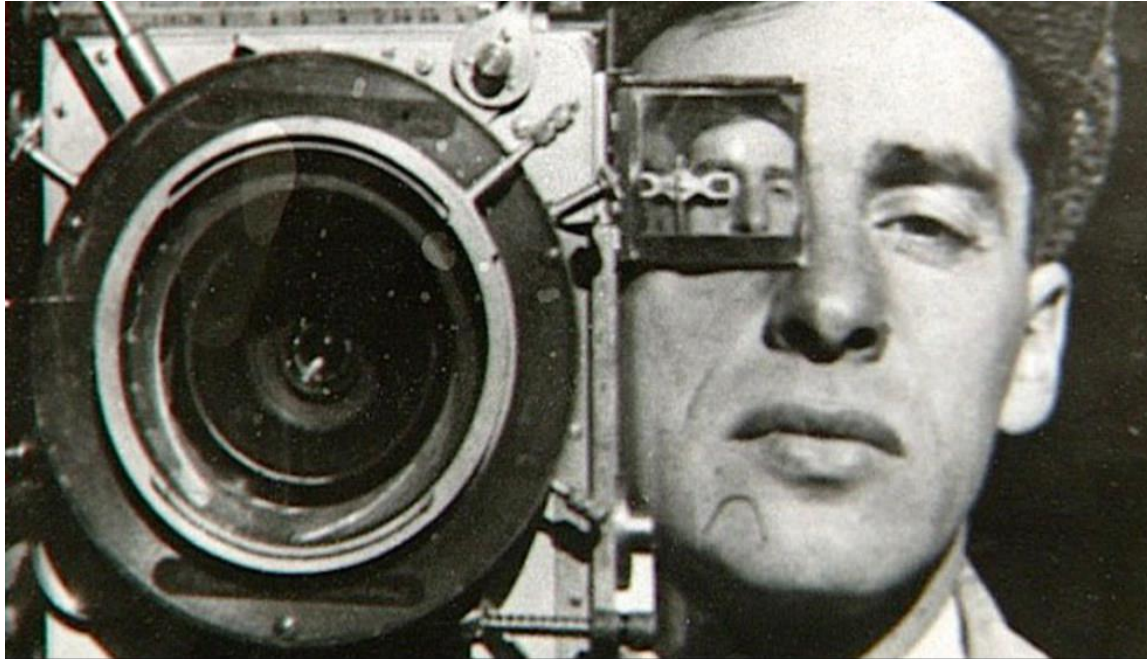
Dagmar y Richard con la doctora

⁶¹ Sunaura Taylor, *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*, p. 7. [Traducción propia del original: Disabled people are everywhere, and yet we are often isolated from each other. This “dispersal,” as Campbell calls it, leads to the isolating impressions that disability is a rare experience, an individual’s unique challenge to overcome. Even when disability impacts a community, as when a neighborhood has high rates of asthma or congenital disabilities due to pollution, it is still too often treated as an individual’s isolated medical problem. The sociopolitical challenges that disabled people face can thus often become individualized narratives of misfortune and strife].



Esta narrativa individualizada y tan arraigada en distintos ámbitos de la sociedad de la que habla Campbell, en la que cada quién debe valerse por sí mismo y es el único causante de su éxito y su lugar en la pirámide meritocrática, en la que toda la responsabilidad de sus circunstancias es solamente de cada quien; en términos populares: *el sálvese quien pueda*, y si me es posible cambiar en algún modo mis condiciones de existencia qué me importan las de los demás, que seguramente no han trabajado tan arduo o no son tan *buenos* o *valiosos* como yo. El yo de *En La Masmédula* de Oliverio Girondo: “soy yo sin vos, sin voz, aquí yollando con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla [...], lo sé y tanto, desde el yo mero mínimo al verme yo harto en todo, junto a mis ya muertos y revivos yoes siempre siempre yollando y yoyollando siempre.”⁶² También está muy presente en el arte y específicamente en el cine, tanto en la centralidad de la figura del director como autor heroico y protagonista, así como en el tipo de visualidad en el que está fundado, aunque también existen desplazamientos que exploraremos más tarde.

⁶² Oliverio Girondo, *Noche tótem: antología poética*, p. 171.



Dziga Vertov, realizador del *Hombre de la cámara de cine* de 1929.

Pensemos entonces en el *punto de vista individual* que el arte en Occidente ha heredado de la pintura figurativa y su búsqueda de perspectiva en palabras de Berger:

La perspectiva hace al ojo individual el centro del mundo visible. Todo converge en el ojo como en el punto de fuga del infinito. El mundo visible está dispuesto para el espectador como se pensó alguna vez que el universo estaba dispuesto para Dios. Conforme a la convención de la perspectiva no hay reciprocidad visual. No hay necesidad para que Dios se sitúe a sí mismo en relación con los demás: él mismo es la situación. La contradicción inherente en la perspectiva era que estructuraba todas las imágenes de la realidad para dirigirse a un solo espectador que, a diferencia de Dios, solo podía estar en un lugar a la vez.⁶³

⁶³ John Berger, *Ways of Seeing*, p. 16. [Traducción propia del original: Perspective makes the single eye the center of the visible world. Everything converges on to the eye as to the vanishing point of infinity. The visible world is arranged for the spectator as the universe was once thought to be arranged for God. According to the convention of perspective there is no visual reciprocity. There is no need for God to situate himself in relation to others: he is himself the situation. The inherent contradiction in perspective was that it structured all images of reality to address a single spectator who, unlike God, could only be in one place at a time].

Este espectador único e ideal, al que está dirigido el arte, es este supuesto neutro o individuo típico que abordamos con anterioridad siguiendo a Campbell, que podemos identificar, no casualmente, como blanco, masculino, heterosexual, europeo, etc. Como si los *ajustes de fábrica (factory settings)* posibles o aceptables de todos los humanos se limitaran a estos, o al menos tuvieran que conformarse a ellos. Sin embargo, Berger (siguiendo a Benjamin) encuentra un aspecto importante en el cine, que hay que poner de relieve, específicamente en la mediación de la cámara, pues: “la cámara —y de manera más particular la cámara de cine— demostró que no había centro. La invención de la cámara cambió la forma en la que los hombres veían. Lo visible vino a significar algo distinto para ellos.”⁶⁴ Es decir, la cámara subvierte los presupuestos originales de la perspectiva en la pintura figurativa; en nuestro análisis, nos ayuda a descentrar la visualidad y dejar de considerarla como un absoluto, para reconocer que está configurada de acuerdo con nuestra situación particular, que es dinámica:

La cámara aisló apariencias momentáneas y al hacerlo destruyó la idea de que las imágenes eran atemporales. O, para ponerlo de otra manera, la cámara mostró que la noción del tiempo pasando era inseparable de la experiencia de lo visual (salvo en las pinturas). Lo que veías dependía de dónde estabas cuándo. Lo que veías era relativo a tu posición en el tiempo y el espacio. Ya no era posible imaginar todo convergiendo en el ojo humano como si fuera el punto de fuga del infinito.⁶⁵

La posibilidad continua de planos discontinuos en distintos valores de plano del cine puede ayudar a esta desestabilización, a que mediáticamente, desnaturalicemos cualquier mirada y que incluso prestemos atención a las mediaciones que las están posibilitando, este

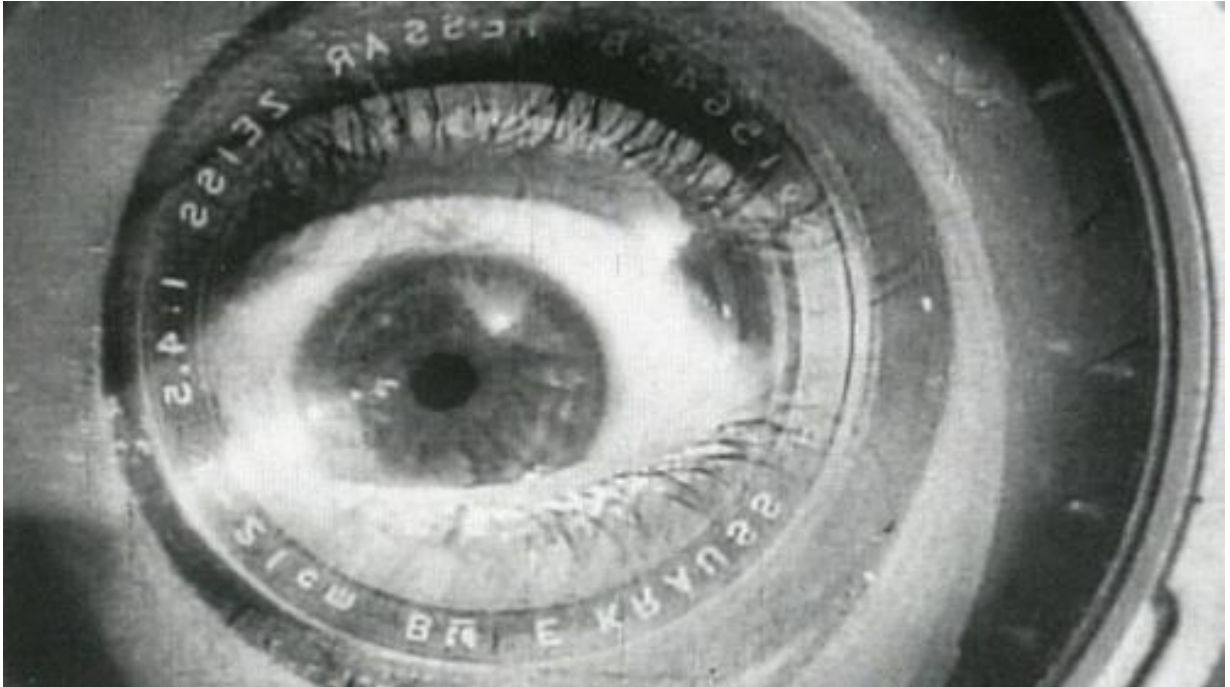
⁶⁴ *Ibidem*, p. 18. [Traducción propia del original: the camera- and more particularly the movie camera- demonstrated that there was no centre. The invention of the camera changed the way men saw. The visible came to mean something different to them].

⁶⁵ *Idem*. [Traducción propia del original: The camera isolated momentary appearances and in so doing destroyed the idea that images were timeless. Or, to put in another way, the camera showed that the notion of time passing was inseparable from the experience of the visual (except in paintings). What you saw depended upon where you were when. What you saw was relative to your position in time and space. It was no longer possible to imagine everything converging on the human eye as on the vanishing point of infinity].

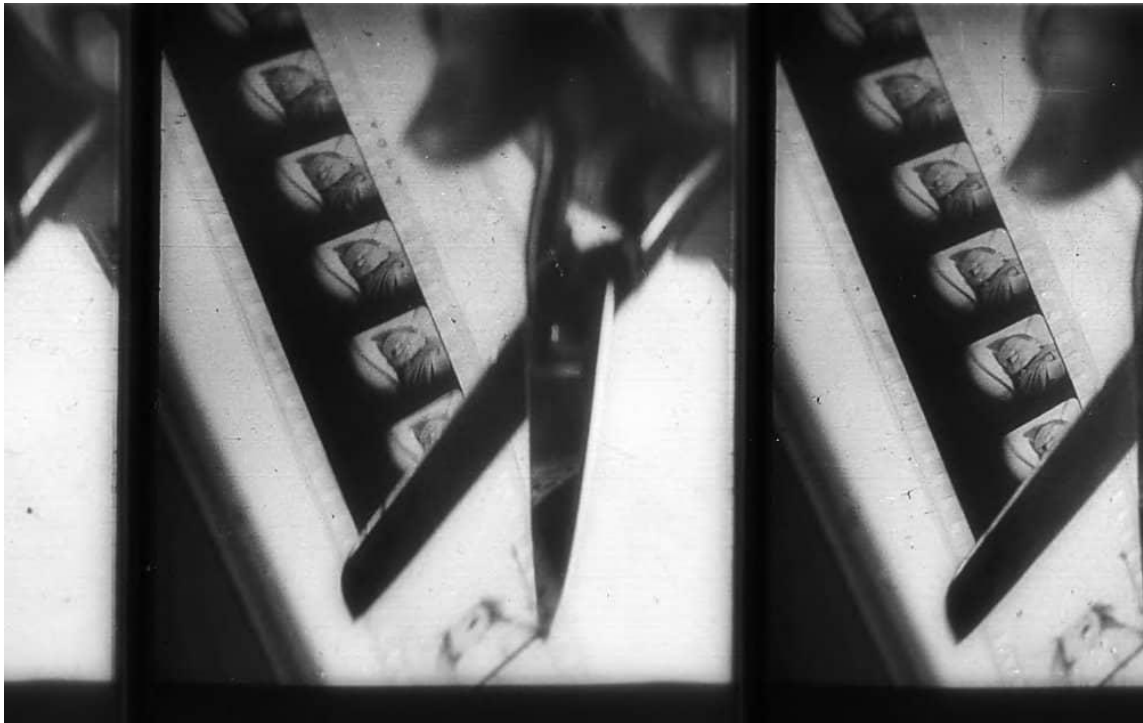
sería uno de los efectos positivos u horizontes de posibilidad cinematográficos, además de la opción de ver lo que nosotros normalmente no podemos ver. Como escribe José Luis Brea en *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image*: “Habría en lo óptico percepciones que se nos escapan (las más interesantes de ellas tienen seguramente que ver con la estructura temporal del acontecer, con el devenir, con el paso del tiempo que se registra en la compleja percepción escópica del “cuasi” instante) y que sin embargo el ojo mecánico de la fotografía o el cine sí perciben [...]”⁶⁶, pero sin olvidar que, como también menciona Brea, estas percepciones no son reflexivas ni tienen la capacidad de auto pensarse, además de que intensifican el carácter indécico del cine. Incluso podríamos decir que hay una transferencia de centralidad visual a la cámara cuyos horizontes programáticos, al ser homogéneos y rígidos, más bien extienden o instauran un modelo escópico a todo lo que encuadran, es decir, se puede extraer su imagen bajo ciertas convenciones que facilitan su circulación. En palabras de Berger: “La ramificación y organización de lo visible por las tecnologías visuales es parte del cálculo emergente de lo visible. Hablando materialmente, la industrialización ingresa a lo visual de la siguiente forma: el montaje cinematográfico extendió la lógica de la línea de ensamblaje (la secuencia de operaciones humanas discretas y programáticas orquestadas por máquinas) al sensorium y trajo la revolución industrial a la vista.”⁶⁷

⁶⁶ José Luis Brea, “Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*”, p. 146.

⁶⁷ Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, p. 9 [Traducción propia del original: The ramification and organization of the visible by visual technologies is part of the emergent calculus of the visible. Materially speaking, industrialization enters the visual as follows: Early cinematic montage extended the logic of the assembly-line (the sequencing of discreet, programmatic machine-orchestrated human operations) to the sensorium and brought the industrial revolution to the eye].



Stills de *El Hombre de la Cámara* (1929) dirigida por Dziga Vertov



Por otro lado, tampoco podemos olvidar que la discapacidad como metáfora se encuentra presente en muchos de los discursos mediáticos dominantes como historia *inspiracional*: “En estas narrativas, la discapacidad es casi siempre vista como tragedia

personal. La gente discapacitada tiene que encontrar el valor para superar sus propias limitaciones personales por medio de la fuerza de carácter más que por medio de la superación de la opresión y discriminación. Muchos activistas discapacitados y académicos han denominado a esto como la narrativa del “super crip [super disca]”.⁶⁸ En realidad este tipo de narrativas están orientadas hacia las personas que se asumen normales para que tengan una dosis de catarsis⁶⁹ cotidiana e incluso para que se sientan agradecidas y afortunadas por su situación y reconozcan la necesidad de trabajar más duro por mantener el estatus quo de sus privilegios, porque:

Cualquier cosa que haga una persona discapacitada, no importa cuán mundana o extraordinaria sea, es vista como asombrosa e inspiracional, desde casarse, a ir a la escuela, a simplemente dejar la casa o no querer matarse a sí mismos (o incluso el hecho de que *sí* quieran suicidarse). Esta narrativa no inspira a otras personas discapacitadas a participar en sus comunidades y exigir igualdad de derechos, sino que más bien motiva a una audiencia *capacitada* a trabajar más duro y a ser más agradecida. A través de esta lente, la discapacidad se convierte en una versión hiper-sentimentalizada de la narrativa capitalista familiar del hombre pobre que se levanta a sí mismo por sus propios medios.⁷⁰

⁶⁸ Sunaura Taylor, *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*, p. 11 [Traducción propia del original: In these narratives, disability is nearly always seen as a personal tragedy. Disabled people are supposed to find the courage to overcome their own personal limitations through strength of character rather than by overcoming discrimination and oppression. This has been dubbed the “super crip” narrative by many disabled activists and scholars].

⁶⁹ No hay que olvidar que el cine tiene una dimensión psicológica y que la catársis es una propiedad del drama desde el *Ars Poética* de Aristóteles y que el cine narrativo mainstream ha asimilado.

⁷⁰ *Ídem*. [Traducción propia del original: Anything a disabled person does, no matter how mundane or remarkable, is seen as amazing and inspirational, from getting married, to going to school, to simply leaving the house or not wanting to kill themselves (or even the fact that they *do* want to kill themselves). This narrative does not inspire other disabled people to participate in their communities and demand equal rights but instead motivates an able-bodied audience to work harder and be more grateful. Through this lens, disability becomes a hyper-sentimentalized version of the familiar capitalist narrative of the poor man lifting himself up by his bootstraps].

Es importante resistir este tipo de narrativas, *diegética y extra diegéticamente*, es decir dentro y fuera de las ficciones cinematográficas, también en las prácticas para la realización de películas, sobre todo eludir el reduccionismo individualista que lleva a pensar que las vidas de las personas son producto directo y simétrico de sus voluntades y empresas individuales, cuyas historias nos entretienen e inspiran. Pongamos el caso reciente de la película mexicana con el desafortunado título *Ya veremos* (2018)⁷¹, que se convirtió en el segundo mejor estreno mexicano de la historia, según sus 1.39 millones de espectadores y sus 73 millones de pesos recaudados, que cuenta la historia de: “Santi, un niño que ha tenido que lidiar con el divorcio de sus padres [que] comparten la custodia del hijo [...]. Un día reciben la noticia de que Santi debe someterse a una cirugía ya que poco a poco está perdiendo la vista, así que hace una lista de deseos para cumplirlos junto a sus dos padres antes de perder la vista por completo. Rodrigo y Alejandra deberán aprender a convivir entre sí, embarcándose en un viaje que al final terminará por unir a la familia.”⁷²



O el más reciente largometraje de la realizadora Mariana Chenillo Alazraki, *Todo lo Invisible* (2020)⁷³, distribuido por la propia compañía de salas cinematográficas Cinépolis (que junto con Cinemex tienen el duopolio de la exhibición comercial de películas en México⁷⁴), que formó parte de la selección oficial del 18° Festival Internacional de Cine de

⁷¹ Trailer de la película: <https://www.youtube.com/watch?v=A5uflJ5VoQ0>

⁷² https://es.wikipedia.org/wiki/Ya_veremos

⁷³ Trailer de la película: <https://www.youtube.com/watch?v=BpXdHHfNUP8>

⁷⁴ ZonaDocs, “¡Tú no eliges lo que ves!: Las condiciones y reglas del duopolio cinematográfico en México,” <https://www.zonadocs.mx/2019/06/14/tu-no-eliges-lo-que-ves-las-condiciones-y-reglas-del-duopolio-cinematografico-en-mexico/>

Morelia (que es el festival de Alejandro Ramírez Magaña y su compañía mencionada, Cinépolis), cuya historia va sobre: “Jonás, un reconocido cirujano dental especializado en implantes, cuya vida transcurre rodeada de éxito profesional y una familia estable. El día menos pensado, se ve envuelto en un accidente automovilístico que, debido a una bolsa de aire defectuosa, lo deja ciego, llevándolo a enfrentar lo que más teme: su propia vulnerabilidad. Tras el percance se recluye en casa, trata de adaptarse a su nuevo estilo de vida mientras no cesa de pelear por los \$2 millones de dólares que cree que se merece al demandar a la armadora por defecto de su auto. Para lograrlo, contrata los servicios de un



antiguo amigo, muy cercano a su esposa [su ex pareja], para que lleve la demanda. Mientras el proceso se desarrolla, el resto de sus sentidos se agudizan y tendrá que echarle un vistazo a su pasado familiar para convertirse en el hombre y el padre que está llamado a ser a pesar de las dificultades.”⁷⁵ Además de la sinopsis, son reveladores los comentarios de la actriz Bárbara Mori quien interpreta a Amanda, la esposa de Jonás, sobre la película: “Una de las reflexiones más lindas que tiene la película, porque tiene varias, es darnos cuenta de lo afortunados que somos de estar sanos y estar bien y estar aquí [...]”,⁷⁶ y más aún los del

⁷⁵ SensaCine México, “Todo lo invisible” s/p, en: <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-281924/>

⁷⁶ Ángel García, “‘Todo lo invisible’, la íntima reflexión de Bárbara Mori y Ari Brickman”, s/p, en: <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/entretenimiento-todo-lo-invisible-barbara-mori-ari-brickman/>

actor protagónico y coguionista Ari Brickman: “Es una película que te pega, es un drama, pero también tiene humor y al final te pude sacar una lagrimita.”⁷⁷

Es decir, estas narrativas sobre discapacidad están fundadas en políticas del *capacitismo*, puesto que la discapacidad busca superarse, minimizarse, aproximándose a la supuesta normalidad o buen funcionamiento, que cumpla con las expectativas económicas y sociales, pero, ¿en qué momento y de qué forma se da esta jerarquización tan tajante, tan dicotómica entre capaz e incapaz, entre apto y no apto? Según Dan Goodley:

Usualmente, en el mundo de la dis/capacidad encontraremos historias de *capacitismo* que explican las prácticas sofocantes asociadas con la sociedad contemporánea que busca cada vez más promover lo que Campbell (2009) denomina el ‘ciudadano individual típico de la especie’: un ciudadano que está listo y capaz de trabajar y contribuir; un fenómeno atomista aislado de los demás, capaz, apto, maleable y dócil. El capacitismo engendra paranoia, confusión, miedo e insuficiencia. El capacitismo es un ideal que nadie puede cumplir.⁷⁸

Este *individuo típico* de la especie al que se refiere Campbell realmente no existe, sino que es una mera idealización, una construcción ideológica, recordemos a lo que se refiere Derrida con *logocentrismo*, o sea: “la tendencia —implícita en toda la tradición metafísica— que concibe el ser como una identidad y una presencia originaria reductible a su expresión lingüística, como si mediante la palabra «se diera» de forma inmediata, otorgando de esta manera a la palabra una forma privilegiada de conocimiento. La tradición filosófica, sustenta Derrida, defiende la tesis de que la razón y el pensamiento son tan

⁷⁷ De León, Kevin, “Entrevista: Todo lo Invisible | Los retos de representar la discapacidad visual en el cine”, s/p, en: <https://www.tomatazos.com/articulos/616007/Entrevista-Todo-lo-Invisible-Los-retos-de-representar-la-discapacidad-visual-en-el-cine>

⁷⁸ Dan Goodley, *Dis/Ability Studies: Theorising Disablism and Ableism*, p. XII. [Traducción propia del original: Often in the dis/ability world we will find tales of *ableism* which accounts for the stifling practices associated with a contemporary society that increasingly seeks to promote what Campbell (2009) terms the ‘species-typical individual citizen’: a citizen that is ready and able to work and contribute; an atomistic phenomenon cut off from others, capable, malleable and compliant. Ableism breeds paranoia, confusion, fear and inadequacy. Ableism is an ideal that no one ever matches up to.]

naturales como las cosas que percibimos cotidianamente.”⁷⁹ Por lo que más bien, este *individuo típico* está articulado por significados sociales, situados, con criterios de exclusión y normatividad basados en una taxonomía y un abordaje esencialista de la realidad, que también se basan en *la falacia naturalista* que consiste en naturalizar aquello que no lo es⁸⁰, en dotar de una cierta inevitabilidad científicista a ciertas categorías o ideas que están culturalmente mediadas y que, por lo tanto, tienen sesgos e implican relaciones de poder y formas de dominación y explotación, además de negar otras prácticas y formas de la realidad no racionales. Como se menciona en *Hollywood’s Cinema of Ableism: A Disability Studies Perspective on the Hollywood Industrial Complex (El cine capacitista de Hollywood: Una perspectiva de los estudios críticos de la discapacidad sobre el complejo industrial de Hollywood)*:

Desde un punto de vista ético, toda dominación, no importa la forma (e.g., racismo, sexismo, homofobia, capacitismo y *edadismo*), está mal. Echa un vistazo más profundo y te percatarás que la explotación es el *modus operandi* para todos los sistemas gobernantes en nuestra sociedad. Por supuesto, estamos apuntando a las instituciones económicas, políticas y culturales que, al estilo de un cartel, se apoyan mutuamente para el control, la dominación y el autoritarismo. Este fue el camino del colonialismo, y es el camino del complejo industrial de Hollywood.⁸¹

Por su parte, Fiona Campbell, en su libro *Contours of Ableism: The Production of Disability and Aabledness (Contornos del capacitismo: la producción de la discapacidad y la*

⁷⁹ Encyclopaedia Herder, entrada para “Logocentrismo”, s/p, en: <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Logocentrismo>

⁸⁰ Incluso podríamos reflexionar sobre la propia construcción cultural, ideológica y mediada de eso que llamamos *naturaleza* y esa búsqueda-relación nostálgica o edénica con el mundo.

⁸¹ Tony Kashani y Anthony J. Nocella II, “Hollywood’s Cinema of Ableism: A Disability Studies Perspective on the Hollywood Industrial Complex”, p. 109. [Traducción propia del original: From an ethical standpoint, all domination, no matter the form (e.g., racism, sexism, homophobia, ableism, and ageism), is wrong. Take a deeper look and you will notice that exploitation is *modus operandi* for all ruling systems in our society. We are, of course, pointing to economic, political, and cultural institutions that, in a cartel-like fashion, support each other for control, domination, and authoritarianism. This was the way of colonialism, and it is the way of the Hollywood industrial complex.]

capacidad), nos dirá justamente que estas categorías que son producidas y son inventadas culturalmente, son *aplicadas* desde que nacemos, cuando se nos clasifica en función de una normatividad corporal en vez de una aceptación de la diversidad: “Desde el momento en que un infante nace, él/ella [elle] emerge en un mundo donde él/ella [elle] recibe mensajes que expresan que ser discapacitado significa ser *menos que*, un mundo donde la discapacidad puede ser *tolerada*, pero que en última instancia, es *inherentemente negativa*. Todos somos, independientemente de nuestro estatus, moldeados y formados por las políticas del capacitismo.”⁸²



1 Sunaura Taylor y Judith Butler caminando en *Examined Life* de Astra Taylor (2008)

La artista y activista discapacitada Sunaura Taylor profundiza en este paradigma del *capacitismo* como motivo de explotación, discriminación y segregación:

El capacitismo es un prejuicio contra la gente discapacitada que puede conducir a formas innumerables de discriminación, desde la falta de acceso a trabajos, educación y vivienda, hasta estereotipos opresivos y desigualdades sistémicas que dejan marginadas a las personas discapacitadas. El capacitismo genera discriminación y opresión, pero también informa cómo

⁸² Fiona Campbell, *Countours of Ableism: The Production of Disability and Aabledness*, p. 17 [Traducción propia del original: From the moment a child is born, he/she emerges into a world where he/she receives messages that to be disabled is to be *less than*, a world where disability may be *tolerated* but in the final instance, is *inherently negative*. We are all, regardless of our status, shaped and formed by the politics of ableism.]

es que definimos qué corporalidades son normales, cuáles son valiosas y cuáles “negativas inherentemente.”⁸³

En el documental citado anteriormente, *Examined Life (vida examinada)* (2008), en la que conversan Judith Butler y Sunaura Taylor, hay un momento de su caminata en la que Sunaura explica que los *Disability Studies o estudios críticos de la discapacidad* hacen una distinción entre *disability (discapacidad)* e *impairment (afección)*⁸⁴, siendo que el *impairment (afección)* se refiere al cuerpo, a la corporalización particular de cada individuo con ciertas condiciones fisiológicas que la medicina cataloga como enfermedades o padecimientos que afectan la vida, mientras que *disability (discapacidad)* es un modelo social de represión a los discapacitados, que limita sus opciones para tener acceso a casas, a trabajos, a servicios, que hace que vivan en aislamiento social, etc. Butler le pregunta a Sunaura si “¿la discapacidad (disability) sería entonces la organización social de las afecciones (impairments)?”⁸⁵ A lo que ella contesta que más bien son los “efectos incapacitantes de la sociedad.”⁸⁶ Es decir, el principal problema de la discapacidad es que

⁸³ Sunaura Taylor, *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*, p. 5. [Traducción propia del original: Ableism is prejudice against disabled people than can lead to countless forms of discriminations, from lack of access to jobs, education, and housing to oppressive stereotypes and systematic inequalities that leave disabled individuals marginalized. Ableism breeds discrimination and oppression, but it also informs how we define which embodiments are normal, which are valuable, and which “inherently negative.”]

⁸⁴ Se optó por traducir el término aquí y en el resto del texto de esta manera puesto que, aunque ambos términos *disability* e *impairment* pueden traducirse como discapacidad es pertinente hacer una diferenciación y la palabra afección no sólo tiene connotaciones negativas como impedimento, incapacidad, minusvalidez, etc.; según el diccionario del español en Google: afección (nombre femenino) 1. Enfermedad que se padece en una determinada parte del organismo. 2. Afición, inclinación o apego que se siente hacia una persona o una cosa. 3. Estado emocional, sentimental o afectivo. Origen: Préstamo (s. XIV) del latín *affectio*, *affectionis* ‘influencia’, ‘estado’, ‘afección’. Del mismo origen que *afición* (V.), ha mantenido las principales acepciones latinas. De la familia etimológica de *hacer* (V.) [Consultado el 09 de mayo de 2021].

⁸⁵ [Traducción propia del diálogo original: disability would be the social organization of impairment?].

⁸⁶ [Traducción propia del diálogo original: disabling effects of society].

discapacita, que saca del horizonte social a muchos seres humanos, mientras privilegia a otros bajo ciertas convenciones e ideales corporales. Como escribe Dan Goodley sobre los *impairments* (afecciones):

Las narrativas profesionales, especialmente de la medicina, la psicología y la política social, nos dicen que los *impairments* (afecciones) son diferencias o limitaciones sensoriales, físicas e intelectuales. De igual manera, los *impairments* (afecciones) están siendo identificadas, constituídas, construídas, diagnosticadas y tratadas, sin cesar. Los *impairments* (afecciones) en realidad, pueden ser parte del proceso de la producción de discapacidad y los artefactos culturales de la industria capacitista que se apresura a categorizar aquellas formas de ser en el mundo que no coinciden con, o peor aún, amenazan al capitalismo global. Esto alimenta otro Proyecto: el Proyecto de discapacidad o lo que Longmore (2003) definió como la industria de la discapacidad: en la que el hallazgo de discapacidades provee una oportunidad para el crecimiento exponencial de las industrias educativas y de rehabilitación.⁸⁷

Entonces podemos advertir que los *impairments* (afecciones) solamente son una parte de la discapacidad, condiciones corporales diversas que son aprovechadas por el capitalismo al menos en dos sentidos, para rechazar y excluir cuerpos que no puedan trabajar convencionalmente o como nichos de mercado, es decir, como una posibilidad de diversificación y especialización de distintas industrias, instituciones o prestaciones de servicios, del *capitalismo artístico o creativo transestético* si usamos el término de Lipovetsky, que: “se caracteriza por el peso creciente de los mercados de la sensibilidad y del proceso diseñador, por un trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales, de integración generalizada del arte, del look y de la sensibilidad afectiva en el universo consumista. Al crear un paisaje económico mundial caótico estilizando el universo

⁸⁷ Dan Goodley, *Dis/Ability Studies: Theorising Disablism and Ableism*, p. XII. [Traducción propia del original: Professional narratives, especially from medicine, psychology and social policy, tell us that *impairments* are sensory, physical and intellectual differences or limitations. Impairments are also endlessly being identified, constituted, constructed, diagnosed and treated. Impairments may actually be part of the process of disablism and cultural artefacts of the ableism industry that is quick to categorize those ways of being in the world that fail to match up to – or worse threaten – global capitalism. This feeds into another project: the disability project or what Longmore (2003) defined as the disability industry: where the finding of disability provides an opportunity for the exponential growth of the educational and rehabilitation industries.]

de lo cotidiano, el capitalismo no es tanto un ogro que devora a sus propios hijos como un Jano de dos caras.”⁸⁸ Esto se hace más patente si incluso no dejamos pasar de largo que la clasificación de la discapacidad es flexible y adaptable según distintos programas y valoraciones.

En 2002, Woody Allen sacó una película llamada *Hollywood Ending* (*final hollywoodense*), que se trata de Val Waxman, un director venido a menos, que recibe una última oportunidad para dirigir un filme de estudio con mucho presupuesto, gracias a la intervención providencial de su ex esposa Ellie, quien es una de las productoras del proyecto, que será financiado por su nueva pareja, un magnate del cine industrial. La cinta es una meta comedia de enredos, que se desata cuando luego de las tensiones y el estrés durante la preproducción de la cinta y el reencuentro con Ellie, Waxman experimenta una repentina ceguera psicósomática. Aunque todo parece perdido y la ruina segura (su carrera no resurgirá y perderá el medio millón de dólares de sueldo), su agente, Al Hack, lo convence de dirigir la película así, ciego y sin que nadie más se entere, afirmando: “I’m telling you, Val, you’re going to muddle your way through until your sight returns (Te lo digo Val, vas a abrirte camino hasta que recuperes la vista).”⁸⁹ Waxman se resiste reiterando: “But, Al, I can’t direct a picture. I’m blind! (Pero, Al, no puedo dirigir la película. ¡Estoy ciego!).”⁹⁰ Pero el agente gana el pleito de manera contundente: “Have you seen some of the pictures out there? (¿Has visto algunas de las películas allá afuera?)”⁹¹

A partir de este momento Waxman se la pasará tomando decisiones arbitrarias y absurdas en el set de filmación ante la perplejidad y creciente recelo del reparto y el equipo de rodaje, sin embargo, su comportamiento es tolerado puesto que como hemos mencionado,

⁸⁸ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*, s/p (Edición Kindle Loc. 108).

⁸⁹ Internet movie database, entrada para “Hollywood ending”, s/p, en: https://www.imdb.com/title/tt0278823/characters/nm0041932?ref=ttfc_fc_cl_t10

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Idem*.

en las prácticas cinematográficas convencionales la figura del director es reverenciada y goza de un aura de misticismo autoral que le permite no ser cuestionado demasiado sino más bien ser obedecido. Lo interesante es que la forma de trabajo cambia radicalmente, aunque Waxman estaba acostumbrado a dirigir solitariamente, utilizando su criterio personal como el factor decisivo a la hora de determinar decorados, vestuarios, utilería, iluminación, puesta en escena, puesta en cámara, actuación, etc., ahora tiene que confiar en la complicidad y colaboración de otros, él y el agente recurren al joven traductor que media entre Waxman y el cinefotógrafo que habla cantonés. Una de las razones para escogerlo es que no tiene los prejuicios y ataduras cinematográficas del resto del equipo, el chico acepta y se dedica a describirle a Waxman las escenas y las disyuntivas ayudándolo a seleccionar las opciones más viables. Sin embargo, el cinefotógrafo cada vez más confundido y frustrado termina por despedir al traductor, así que el agente recurre a Ellie, para que sea su nueva cómplice y le eche la mano a Val. A pesar de todo, ella también decide ayudarlo y juntos logran terminar la película. De igual manera, luego de gestionar sus asuntos familiares y sin el estrés de la producción, Waxman recupera la visión.

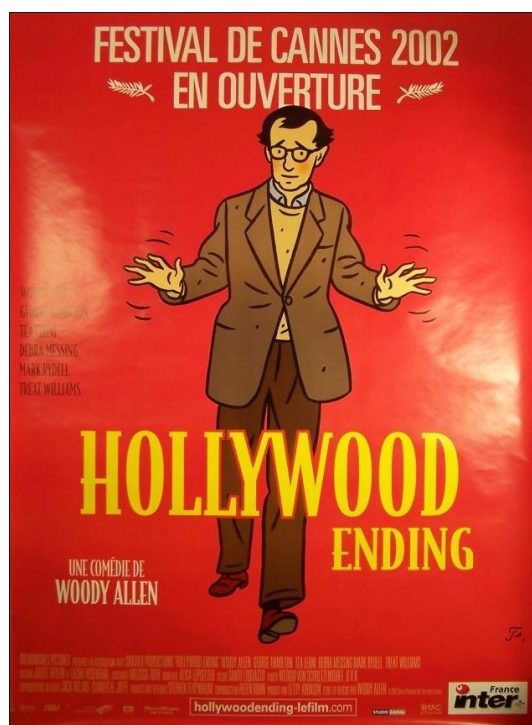
Cuando el filme dentro del filme se estrena en Estados Unidos es un rotundo fracaso y todas las valoraciones son negativas, incluyendo reseñas que sugieren que parece haber sido dirigido por un ciego. Sin embargo, cuando Waxman está revolcándose en su miseria, su agente llega cual *deus ex machina*, con sorprendentes noticias: “The French say is the greatest American film in the last 50 years [...] I got you a deal for a new movie. (Los franceses dicen que es la mejor película norteamericana en los últimos 50 años [...] Te conseguí un trato para una nueva cinta.)”⁹² Val Waxman cierra con la frase más memorable del filme: “Here I’m a bum, but over there I’m a genius. Thank God the french exist! (Aquí soy un vago, pero allá soy un genio. ¡Gracias a Dios que existen los franceses!)”⁹³

Es interesante cómo la película nos permite pensar que los criterios de valoración son distintos y dependen de situaciones específicas, la afiliación a lo paradigmático en un contexto no es necesariamente un valor que se busque en otro, además

⁹² Ídem.

⁹³ Ídem.

de proponer que la labor cinematográfica puede practicarse desde la discapacidad si se desplaza la centralidad del director y no se está apostando por la más rotunda convencionalidad. La película fue estrenada en el 55 festival de Cannes, y fue la primera vez que Woody Allen acudió a dicho evento, cerrando así el círculo del director estadounidense, que dirige una película sobre un director norteamericano (un *auteur*) que se queda ciego y dirige una película que triunfa en Francia, que a su vez abre el festival más rimbombante del país galo.



Afiche francés de la película de 2002 que en México se llamó *El Ciego*.

Como escriben Tony Kashani y Anthony J. Nocella II, en el libro *Hollywood's Exploited: Public Pedagogy, Corporate Movies, and Cultural Crisis* (*Los explotados de Hollywood: pedagogía pública, películas corporativas y crisis cultural*):

Sin duda, la “discapacidad” es un terreno en disputa (Davis, 1997), debido al hecho de que todos los miembros de la especie humana tienen limitaciones; capacidades en algunas áreas y discapacidades en otras. Sin embargo, algunos de nosotros luchamos y somos oprimidos más que otros. ¿Qué es la discapacidad y por qué tiene una connotación negativa? La discapacidad puede interpretarse como un término peyorativo debido a las implicaciones de estar roto y no funcionar correctamente. El término políticamente correcto, “personas con discapacidades”,

es un reemplazo para palabras como lisiado, cojo, fenómeno, [inválido], loco y retrasado, todos los cuales significan cosas similares y se usan comúnmente en la sociedad norteamericana (Taylor 1996) y más allá.⁹⁴

Si consideramos el presupuesto de que la estética es el *régimen de lo sensible*, los *Estudios Críticos de la discapacidad* nos ayudan a pensar la dimensión política y ética en las prácticas de exclusión y de inclusión de las personas con discapacidades en la sociedad en general, pero también en las prácticas artísticas, específicamente en el cine, por lo que podemos situar el trabajo del *Laboratorio de lo [In]visible* como un esfuerzo de *redistribución de lo sensible*, de resistencia a formas de cine hegemónicas, desde un modelo colaborativo en contraste con las formas de explotación del cine industrial, exploradas en *Hollywood's Exploited*:

¿Hollywood explota a las personas con discapacidad? Esta es una pregunta cargada, preñada de respuestas polivalentes. Por un lado, es seguro asumir que los empleadores dentro del cine corporativo conocido mundialmente como Hollywood, se adhieren a todas las leyes liberales que se implementan para proteger a las personas con discapacidades mentales y físicas [cosa que no sucede en el cine mexicano]. Por otro lado, la representación de personas con discapacidad psíquica y física parece ser muy problemática, dada la cantidad de películas que son producidas, que obtienen valor de entretenimiento al dramatizar la discapacidad de los personajes y/o exotizarlos para obtener un impacto emocional en las audiencias. En resumen, lo que une a la mayoría de las narrativas hollywoodenses que tienen a los discapacitados ya

⁹⁴ Tony Kashani y Anthony J. Nocella II, "Hollywood's Cinema of Ableism: A Disability Studies Perspective on the Hollywood Industrial Complex", p. 106 [Traducción propia del original: To be sure, "disability" is a contested terrain (Davis, 1997), given the fact that all members of the human species have limitations; abilities in some areas and disabilities in other areas. Nonetheless, there are those of us who struggle and are oppressed more than others. What is disability and why does it have a negative connotation? Disability can be construed as a pejorative term because of the implications of being broken and not working properly. The politically correct term, "people with disabilities," is a replacement for words like crippled, lame, freak, crazy, and retarded, all of which mean similar things and are used commonly in U.S. society (Taylor 1996) and beyond.]

sea como personajes centrales o actores secundarios, es la explotación de las personas con discapacidad, utilizándolas como un medio para mover una trama.⁹⁵

Esta es la crítica más importante que podemos hacerle a *Hollywood Ending* (2002), puesto que la discapacidad es sólo un dispositivo narrativo que se usa para enredar la historia, y la ceguera se interpreta asumida desde un horizonte de negatividad y comedia, que hay que superar. Es decir, aunque la ceguera jugó un papel central en la producción de la película del personaje Val Waxman que luego se volvió exitosa, quizás justo por eso, es ignorada y el director llegará a su nuevo trabajo en Francia, como si nada le hubiera pasado; ya nos lo advertía el título del filme.

En su libro *Dis/Ability Studies: Theorising Disablism and Ableism* (*Estudios de Dis/Capacidad: Teorizando el discapacitismo y el capacitismo*), Dan Goodley precisa que: “Los cuerpos y mentes racionales y funcionales trabajan para el capital; los discapacitados no.”⁹⁶ Es decir, se establece una relación entre el cuerpo y el trabajo; la valoración de las personas está en función de su productividad en un sentido uniforme. Y más adelante, siguiendo a Davis: “‘Un cuerpo capaz [...] ‘es el cuerpo de un ciudadano’. En contraste, ‘los cuerpos deformes, sordos, amputados, obesos, femeninos, perversos, lisiados, mutilados y ciegos, no componen el cuerpo político’ (Davis, 1995: 71–72).”⁹⁷

⁹⁵ *Ibidem*, p. 105 [Traducción propia del original: Does Hollywood exploit people with disabilities? This is a loaded question, pregnant with polyvalent responses. On the one hand, it is safe to assume the employers within the corporate cinema globally known as Hollywood adhere to all the liberal laws that are put in place to protect people with mental and physical disabilities. On the other hand, representation of people with mental and physical disabilities seems to be highly problematic, given the number of films that are produced, which either get entertainment value out of dramatizing the disability of the characters and/or exoticizing them to get an emotional rise out of the audiences. In short, what unites most Hollywood narratives that have the disabled either as central characters or minor players is its exploitation of people with disabilities, using them as a means to move the plot.]

⁹⁶ Dan Goodley, *Dis/Ability Studies: Theorising Disablism and Ableism*, p. 10 [Traducción propia del original: Rational functional bodies and minds work for capital; impaired ones do not.]

⁹⁷ *Idem*. [Traducción propia del original: An able body' [...] 'is the body of a citizen.' By contrast, 'deformed, deafened, amputated, obese, female, perverse, crippled, maimed and blinded bodies do not make up the body politic' (Davis, 1995: 71–72).]

Entonces, ¿de qué formas este ideal *capacitista* determina de manera normativa la producción de películas? ¿De qué forma los cineastas participamos, con nuestras prácticas, en la exclusión y la opresión de los discapacitados y en la naturalización de una cierta corporalidad y visualidad idealizada y valiosa y de otra negativa y desechable?

La artista y activista discapacitada Sunaura Taylor, en *Beasts of Burden: Animal and Disability liberation (Bestias de carga: liberación animal y discapacidad)*, nos recuerda: “Cuando era niña, me inculcaron una narrativa que los académicos y activistas de la discapacidad llaman críticamente ‘superación.’ Claramente, mi discapacidad era un inconveniente, un aspecto negativo, pero podía superarlo. No dejaría que eso me definiera.”⁹⁸ ¿Podríamos invertir la fórmula y pensar más bien en *superar* el *capacitismo*, la idea programática de que estamos capacitados *a priori* para hacer algo y hacerlo bien, que somos individuos heroicos y autónomos que todo lo pueden? Y pensar ¿de qué formas podríamos colaborar personas con ceguera, con debilidad visual (sin soslayar otras discapacidades) y sin ceguera para reapropiarnos del cine y cambiar los presupuestos normativos con los que nos relacionamos? Cosa que desde luego no es nada fácil pues la mayoría de nosotros hemos sido formados bajo perspectivas capacitistas y aunque intentemos resistir, siempre están ahí, no sólo en nosotros sino en el mundo, como nos dice más adelante Taylor, explorando su situación particular en el entorno en el que creció:

Incluso en un hogar radical en el que fuimos educadas en casa, con padres socialmente conscientes y prácticamente sin televisión, el capacitismo se coló en el hogar de mi familia y en mi propia percepción de mí misma porque estaba incorporado en el entorno que me rodeaba: en las escaleras, aceras, en los caminos estrechos que perpetuamente me recordaban que mi cuerpo no era el correcto y no era bienvenido; en las miradas de reojo de la gente o en los intentos de no mirarme que me volvían hipervisible e invisible simultáneamente; en la ausencia de conocer a alguien que se pareciera a mí en una posición de poder o viviendo una

⁹⁸ Sunaura Taylor, *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*, p. 5. [Traducción propia del original: As a child I was instilled with a narrative of what disability scholars and activists critically call “overcoming.” Clearly my disability was a drawback, a *negative*, but I could *overcome* it. I wouldn’t let it define me.]

vida próspera; y en las bajas expectativas que la gente tiene de mí y de otras personas discapacitadas.⁹⁹

Incluso cuando la discapacidad es abordada en la mayoría de las películas *mainstream*, que aunque tienen una retórica de aparente búsqueda de *reivindicación* de las experiencias discapacitadas y sus derechos, más bien lo que suelen hacer es buscar actores privilegiados, sin ninguna discapacidad aparente, por lo regular caucásicos o que al menos forman parte de la élite que realiza películas y que se apropia de estas vidas y corporalidades con fines de entretenimiento, explotación sentimental y económica sin olvidar el prestigio y la obtención de premios:

[...] Muchas estrellas de Hollywood sin discapacidades visibles, han tenido un éxito tremendo interpretando personajes con imágenes distorsionadas de discapacidades. Tom Cruise en *Born on the 4th of July* (1989), Dustin Hoffman en *Rain Man* (1988), Russell Crowe en *A Beautiful Mind* (2001), Will Smith en *I, Robot* (2004), Brad Pitt en *Twelve Monkeys* (1995), Julia Roberts en *Steel Magnolias* (1989), Denzel Washington en *The Bone Collector* (1999), Cuba Gooding Jr. en *Radio* (2003), y desde luego Tom Hanks en *Forrest Gump* (1994) [Podríamos agregar ejemplos más recientes como Mathieu Amalric interpretando a Jean-Dominique Bauby en *La Escafandra y la Mariposa* (2007) o Eddie Redmayne que ganó el oscar a mejor actor por salir de Stephen Hawking en *La Teoría del Todo* (2014)]. Todas estas estrellas de buena fe, se beneficiaron enormemente de actuar como discapacitados. Aunque algunas de estas películas han creado conciencia sobre ciertas discapacidades (por ejemplo, *Rain Man* (1998) con el autismo) y ofrecieron lecturas negociadas para audiencias conocedoras de los medios, argumentamos que en su mayor parte han explotado a las personas con discapacidades para ganar dinero y perpetuar el capacitismo.¹⁰⁰

⁹⁹ *Idem*. [Traducción propia del original: Even in a radical homeschooling household with socially conscious parents and virtually no TV, ableism crept its way into my family's home and my own self-perception because it was embedded in the environment around me: in the stairs, curbs, and narrow pathways that perpetually reminded me that my body wasn't right and wasn't welcome; in people's sidelong looks or attempts not to stare that rendered me both hypervisible and invisible simultaneously; in the absence of knowing anyone resembling me in a position of power or living a flourishing life; and in people's low expectations of me and other disabled people.]

¹⁰⁰ Tony Kashani y Anthony J. Nocella II, "Hollywood's Cinema of Ableism: A Disability Studies Perspective on the Hollywood Industrial Complex", p. 107 [Traducción propia del original: Many Hollywood stars

“A TRIUMPHANT FILM”

“AN INSPIRING LOOK AT AN EXTRAORDINARY LIFE WITH TWO OF THE YEAR'S BEST PERFORMANCES”

“EDDIE REDMAYNE & FELICITY JONES ARE EXTRAORDINARY”

“FELICITY JONES IS RADIANT AND TRIUMPHANT”

“EDDIE REDMAYNE'S PERFORMANCE IS REMARKABLE”

“A GREAT FILM IN EVERY SENSE”

“TREMENDOUSLY MOVING AND INSPIRATIONAL”



2 Eddie Redmayne como Stephen Hawking en *La teoría del todo* (2014)

Como hemos dicho, las narrativas *capacitistas* están por todos lados y permean no sólo lo que vemos en las pantallas, sino en la determinación de quiénes son los que producen cine, es parte fundamental del ecosistema de posiciones de privilegio y superioridad que están naturalizando la exclusión de la diversidad y las reglas de explotación de unos sobre otros,

without visible disabilities have had tremendous success playing characters that had distorted images of disabilities. Tom Cruise in *Born on the 4th of July* (1989), Dustin Hoffman in *Rain Man* (1988), Russell Crowe in *A Beautiful Mind* (2001), Will Smith in *I, Robot* (2004), Brad Pitt in *Twelve Monkeys* (1995), Julia Roberts in *Steel Magnolias* (1989), Denzel Washington in *The Bone Collector* (1999), Cuba Gooding Jr. in *Radio* (2003), and of course Tom Hanks in *Forrest Gump* (1994) [Podríamos agregar ejemplos más recientes como Mathieu Amalric interpretando a Jean-Dominique Bauby en *La Escafandra y la Mariposa* (2007) o Eddie Redmayne que ganó el oscar a mejor actor por salir de Stephen Hawking en *La Teoría del Todo* (2014)]. All of these bona fide stars benefited greatly from acting disabled. Although some of these films have raised awareness about certain disabilities (e.g., *Rain Man* (1988) with autism) and offered negotiated readings for media-literate audiences, for the most part, we argue, they have exploited people with disabilities to make money and perpetuate ableism.]

amparados en taxonomías instrumentales y horizontes de posibilidad diseñados. Profundizando sobre la forma en que el *capacitismo* se extiende incluso más allá de la discapacidad (de las *afecciones*), puesto que instauro de manera normativa lo que las personas podemos hacer y cómo podemos hacerlo, Goodley escribe:

[...] a medida que estudiamos el capacitismo, esto engendra un alejamiento analítico de la discapacidad para preguntar: ¿Qué queremos decir con ser capaz? ¿Qué es lo que se valora al ser tan capaz como sea posible o tanto como idealmente podríamos serlo? El capacitismo es al mismo tiempo un problema individual y un proyecto global. Y las personas que defienden el capacitismo están preparadas para hacer tratos con otros que asocian sus prácticas de normalidad, incluidas las aproximaciones blancas, heteronormativas y masculinas del mundo. Las historias sobre la Capacidad son ubicuas. Hablan de un fenómeno entendido normativamente como una capacidad a priori para hacer algo, y, a menudo, de hacer algo bien.¹⁰¹

Valdría la pena que, a su vez, los que nos resistimos al modelo *capacitista* también nos preparemos para asociarnos y hacer alianzas subalternas, para ensayar otras formas de sociabilidad y otras formas de mediación entre las personas y el mundo, para desnaturalizarlo e instituir otro distinto, con otras narrativas más horizontales que produzcan relaciones más heterogéneas, en constante reconfiguración y renegociación.

Podemos cuestionarnos en justicia, entonces, ¿si los discapacitados participan o podrían participar de la producción y circulación de imágenes? ¿Los discapacitados pueden hacer cine? Más aún, ¿los ciegos pueden hacer cine? Estas interrogantes nos conducen a profundizar un poco más en el caso mencionado en distintas ocasiones de este apartado, del *Laboratorio de lo [In]visible* que se describe como un:

¹⁰¹ Dan Goodley, *Dis/Ability Studies: Theorising Disablism and Ableism*, p. XII. [Traducción propia del original: as we study ableism, this engenders an analytical turn away from disability to ask: what do we mean by being able? What is valued by being as able as possibly or ideally one could be? Ableism is equally an individual and a global project. And ableists are prepared to do deals with others who associate their practices of normalcy, including white, heteronormative and malestream takes on the world. *Ability* stories are ubiquitous. They speak of a phenomenon normatively understood as an a priori capacity to do something and, often, to do something well.]

Laboratorio de creación audiovisual [que] propone una práctica participativa entre personas ciegas, con debilidad visual y sin ceguera para la creación de cortometrajes y material audio/visual. Se centra en la creación de imágenes y narrativas a partir de la ausencia de la visión, el promover una visualidad a partir del lenguaje y el diálogo con el otro y la potencialización de la sensorialidad. De esta manera, el proyecto contribuye a la cohesión desde la diversidad [...] e impulsa el cine participativo. A su vez, cuestiona la visualidad hegemónica de las prácticas audiovisuales y artísticas.¹⁰²

Este laboratorio surge del colectivo poblano *Cine para Imaginar*, que adapta material audiovisual, principalmente películas para personas con discapacidad sensorial, visual y auditiva; y que desde su primera iteración en Puebla, en 2015, a cargo de la cineasta Dana Albicker, propone una relación distinta con el dispositivo cinematográfico cuyas imágenes mediatizadas, como hemos visto, contradictoriamente invisibilizan o naturalizan sus medios y procesos de producción, para propagar una cierta ideología y unas ciertas formas de mediación, fundamentalmente hegemónica y capitalista, mientras que el laboratorio experimenta y ensaya cómo se pueden establecer otro tipo de relaciones sociales productivas que actualicen las posibilidades de *agencia* y diversidad con las que los usuarios participan del cine y no el cine en su carácter institucional, hecho y circulado bajo una única forma de producción industrial.

Con cámaras y equipos costosísimos y normativos, con prácticas de producción verticales, explotadoras, heteropatriarcales, racistas, *capacitistas* y rindiendo culto al mito del artista como individuo genial. Es decir, el *Laboratorio de lo [In]visible* busca con sus prácticas: “re-significar el concepto de la visualidad relacionado a la diversidad funcional por medio de talleres, laboratorios creativos e investigación.”¹⁰³ Y nos invita a asumir la responsabilidad social de repensar si el cine puede ser entendido más como una *mediación* que como un medio, en el sentido explorado por Jesús Martín Barbero en *De los Medios a las Mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía*: “Situando los medios en el ámbito de las mediaciones, esto es, en un proceso de transformación cultural que no arranca ni dimana de ellos”¹⁰⁴, y que, por lo tanto, no obedece a una naturaleza trascendental, esencial

¹⁰² Laboratorio de lo (In)visible, s/p, en: <http://www.laboratoriodelinvisible.com/about/>

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ Jesús Marín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, p. 154.

y monolítica, sino que se puede reinventar socialmente y realizar colaborativamente, autogestiva y alternativamente, un cine programado tecnológicamente de manera distinta, con otras formas y aparatos para la producción y reproducción de imágenes, que no sean decididos e implementados uniformemente por los intereses de las corporaciones tecnológicas y del entretenimiento, cuyo horizonte no sea el modelo de negocios y la ultra alta definición. Un cine a partir de la apropiación y reconfiguración de los modos de producción y circulación de las imágenes cinematográficas, pero sobre todo de las relaciones sociales que las atraviesan. Un cine colaborativo, que no se trate de producir obras de entretenimiento u obras maestras, sino relaciones otras, que produzcan películas otras producidas por otros, con formas alternativas de trabajo y de la construcción de la mirada y la memoria, revelando su andamiaje complejo, sus complicidades y resistencias, como ha dicho de manera pertinente el crítico de los *Estudios Visuales*, José Luis Brea:

Y por lo tanto, con un ponerse entonces en evidencia que la constitución del campo escópico es cultural, o, digamos, está sometido a construcción, a historicidad y culturalidad, al peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan. O dicho de otra forma, y resumiendo finalmente: que el ver no es neutro ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro régimen escópico –para utilizar una noción que debe su elaboración reciente, como es bien sabido, a Martin Jay, y acaso anteriormente a la reflexión de Michel Foucault.¹⁰⁵

En ese sentido, el arte, sobre todo en su dimensión práctica, experimental y performativa, puede ensayar otras formas de sociabilidad, incluso echando mano de la teoría y sus dispositivos como rutas y materiales de experimentación, abrazando la indeterminación y lo indiscernible como epicentro de la experiencia estética, para abrir las posibilidades de disenso y negociación y transición. Para transgredir los valores hegemónicos y *cámaracentristas* del *Modo Cinemático de Producción* del Antropoceno capitalista que exploraremos en los siguientes apartados:

¹⁰⁵ José Luis Brea, “Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*”, p. 148.

Es la sociedad la que convierte a las personas en discapacitadas y no las cualidades innatas de la persona. Además, como nuestra sociedad es intensamente capitalista, mantenemos que las representaciones de normalidad y capacidad apuntan a ceñir los ideales del status quo económico. Proponemos una lectura del cine que interprete la discapacidad y/o anormalidad en el cine como significantes potenciales anti capitalistas. Por ejemplo, los mutantes de *X-Men (Hombres X)*, se pueden leer de esta manera, siempre que la audiencia tenga conocimientos mediáticos. Si deseamos una sociedad que trabaje por la justicia social, entonces como sus ciudadanos comprometidos, debemos aspirar a transgredir la normalidad y el capacitismo, respetando la diferencia y a su vez, apoyando la inclusión plena de todos.¹⁰⁶

Para finalizar este primer apartado, invoquemos a Rancière, en *Dis-agreement (des-acuerdo)*: “La política es la esfera de actividad de una comunidad que solo puede ser contenciosa.”¹⁰⁷ Lo mismo podríamos decir sobre los estudios críticos de la discapacidad y las prácticas artísticas, entendiendo que no se trata simplemente de pensar en la dicotomía *capacitismo* y *discapacitismo*, sino en buscar interrumpir, o al menos disentir, cuestionar y desestabilizar situadamente estos procesos, en este caso, con el cine, empezando en el cine, no sólo en sus modelos representacionales sino en sus prácticas de realización y mediación, es decir, en su forma estética-política.

¹⁰⁶ Tony Kashani y Anthony J. Nocella II, “Hollywood’s Cinema of Ableism: A Disability Studies Perspective on the Hollywood Industrial Complex”, p. 112. [Traducción propia del original: It is society that makes people disabled and not the person’s innate qualities. Moreover, as our society is intensely capitalistic, we maintain that representations of normalcy and ability aim to gird status quo economic ideals. We suggest a reading of cinema that interprets disability and/or freakishness in cinema as signifiers of anticapitalist potentials. For example, the mutants of *X-Men* can be read this way, provided the audience is media literate. If we wish to have a society working toward social justice, then as its engaged citizens we must aim to transgress normalcy and ableism, respecting difference, and in turn, supporting total inclusion of all.]

¹⁰⁷ Jaques Rancière, *Dis-agreement. Politics and Philosophy*, p. 14. [Traducción propia del original: Politics is the sphere of activity of a community that can only ever be contentious.]



Judith Butler conversando con Saunara Taylor y viceversa en *Examined Life* (2008).



1.2 Modelo hegemónico de producción cinematográfica.

I've been looking so long at these pictures of you
that I almost believe that they're real
I've been living so long with my pictures of you
that I almost believe that the pictures are
all I can feel...
Robert Smith

We might want to add here that this totalitarian social space is not only a scene of representation, but of production. The cinema is in dialectical relation to the social; in learning the codes of commercial cinema, spectators also learn the rules of dominant social structure-indeed, they become experts.
Jonathan Beller

Empecemos con la convención de que el cine se produce con imágenes. Para ser más precisos, a partir de la yuxtaposición de imágenes, puesto que por este medio de presentación se articulan, significan y resignifican. Siguiendo lo que nos dice el teórico, crítico y cineasta Jean Mitry, en *The Aesthetics and Psychology of the Cinema (Estética y psicología del cine)*:

Griffith probó que, en el cine, las imágenes significan menos por lo que muestran (cualesquiera que sean la calidad o significado dramático de los objetos representados), que, por su organización y arreglo, y menos incluso por su arreglo que por las asociaciones de tiempo entre planos individuales y entre los planos y el tema general.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Jean Mitry, *The Aesthetics and psychology of the cinema*, p. 97. [Traducción propia del original: Griffith proved that, in the cinema, images signify less by what they show (whatever the quality and dramatic

Es decir, en el cine el montaje permite una nueva forma de relacionarnos perceptiva y productivamente con la realidad, de organizarla, pero también de organizarnos en el ámbito sociotécnico. El cine funda y está fundado por instituciones, por relaciones sociales y modos materiales de producción y reproducción, por prácticas situadas que articulan formas de ser y estar en el mundo. En otras palabras, el mundo produce imágenes y las imágenes producen mundos, ellas establecen una nueva y particular relación entre nosotros y los demás, entre nosotros y las cosas, una relación mediatizada, en este caso, cinematográfica. En palabras de Cristián León:

En la actualidad los dispositivos audiovisuales se han convertido en una red de mediaciones que actualizan la colonialidad del ver¹⁰⁹ en un momento caracterizado por el capitalismo cognitivo, la era de las comunicaciones, las tecnologías de la imagen, la cultura visual, las industrias culturales y la incorporación occidental del otro en el contexto de la globalización. Esta nueva circunstancia va a configurar una telecolonialidad visual caracterizada por una forma de colonización del imaginario y la memoria vinculada a la particular operación de la imagen producida y reproducida mecánicamente.¹¹⁰

Así mismo, para pensar el cine, es preciso reparar en esta producción y reproducción de imágenes mecánicamente a la que se refiere el autor citado, por lo que tenemos que detenernos propiamente en la fotografía y su relación con la cámara, puesto que el cine, como ya había advertido Walter Benjamin según vimos en el apartado anterior, está fundado en y continua muchos paradigmas fotográficos.

significance of the objects represented) than by their organization and arrangement and less by their arrangement even than by the associations of time between individual shots and between the shots and the overall theme.]

¹⁰⁹ De acuerdo con las y los teóricos de “la opción decolonial”, la colonialidad atraviesa, desde diferentes aristas, nuestras formas de percibir y relacionarnos con el mundo, por ejemplo, en nuestra forma de producir y consumir arte o productos culturales, entre otras. La colonialidad del ver es un concepto, propuesto por Christian León en 2010, que hace referencia a la estructura de pensamiento en la que las jerarquías hegemónicas (estéticas, epistemológicas, éticas, etc.) configuran la manera en la que vemos a partir de una red de mediaciones que operan bajo lógicas industriales y que, por lo tanto, “colonizan” el imaginario popular y la subjetividad.

¹¹⁰ Cristián León, “Imagen, medios y telecolonialidad”, p. 116.

Desde sus orígenes la fotografía ha sido considerada como una imagen quinta esencial por su calidad de documento, de vestigio, de huella, por su relación directa con un algo inserto en la realidad, como una emanación de ella y para ella, como afirma Laura González-Flores, en *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!*: “La aparentemente perfecta iconicidad del medio -su calidad indicial [indéxica]- y su relación contingente con la realidad material se toman como el fundamento de su inigualable potencial testimonial.”¹¹¹ Es decir, se establece una identidad entre la realidad y las imágenes fotorrealistas.

Para nuestra sociedad, la del capitalismo tardío, la del *antropoceno transestético*, las imágenes, particularmente las fotográficas, no sólo son un referente o representación de lo real, sino lo real mismo, que ha sido fragmentado, objetivado, estetizado e instrumentalizado gracias a la cámara; la síntesis visual de la vida en unidades objetivadas, reveladas, yuxtaponibles, secuenciales y significantes; porque sólo al constituirse las cosas como imágenes es que son reales, “el realismo no es solamente lo real, sino la imagen de lo real”,¹¹² como precisa Edgar Morin en su obra *El cine o el hombre imaginario*. Las imágenes de la realidad son producidas y están en sí mismas mediadas por los más diversos factores y dispositivos; cuando se nos hacen contemplables, hay que advertir que son sacadas del anonimato y de sus contextos y territorios *originales*, por medio de formas de reproducción técnica y son rearticuladas como productoras de otros valores simbólicos y de *revenue*.

Las imágenes fotográficas se vuelven objeto de estudio, reverencia, deseo, representación, comercio, vigilancia o belleza. Como afirmaba uno de los personajes de *Le Petit Soldat*, película del cineasta de la nueva ola francesa Jean-Luc Godard: “Fotografiar un rostro es fotografiar el alma que hay detrás de él. La fotografía es verdad. Y el cine es verdad veinticuatro veces por segundo.”¹¹³ Indirectamente esta cita fílmica enfatiza la mediación del dispositivo de la cámara de cine como una sofisticación exponencial de la cámara de la fotografía fija, pero manteniendo, aunque sea exponencialmente también, que “la función

¹¹¹ Laura González-Flores, *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!*, p. 47.

¹¹² Edgar Morin, “El Cine o el Hombre Imaginario”, p. 34.

¹¹³ “Seis consejos de Cine de Jean-Luc Godard” en: <http://enfilme.com/notas-del-dia/6-consejos-de-cine-de-jeanluc-godard>

comunicativa del medio y su referencia a la realidad se imponen sobre cualquier mediatización que la imagen pueda sufrir por efecto de la tecnología fotográfica”¹¹⁴, porque justamente parece invisibilizarse, transparentarse, *naturalizarse*. Es de resaltar que incluso “aunque la cámara implica un fuerte factor tecnológico en el medio fotográfico, rara vez se la menciona cuando se habla de imágenes fotográficas,”¹¹⁵ en palabras de la fotógrafa Laura González-Flores.

Aunque podríamos pensar que, en un *primerísimo* momento de su mediación, las fotografías son inconexas y aisladas entre sí, fijas e inmóviles, su acumulación, ordenación y presentación cinematográfica (la vieja convención mencionada en el filme de Godard, de veinticuatro imágenes consecutivas para constituir un segundo de movimiento, de temporalidad realista, que además cada vez se incrementa más, a por ejemplo treinta o sesenta fotografías consecutivas como estándar de un segundo fotorrealista), nos permiten unir visualmente el tiempo, verlo; es decir, ir de un momento cualquiera a otro, de un *punto de vista* a otro, mediante su homogenización y estandarización mediatizada:

Basándonos en la consideración de la fotografía como una “imagen técnica”, Flusser habla del peligro que conlleva la cámara como una “caja negra” que contiene, de manera previa a la realización de la imagen, todas las posibilidades de ésta. Flusser subraya los elementos de automatización y programación como factores diferenciales y definatorios de la cámara como una *máquina* y no como la simple *herramienta* implícita en la concepción de Doisneau o Cartier-Bresson.¹¹⁶

Es decir, la cámara es una máquina que tiene formas específicas de construcción de imágenes que anteceden a las intencionalidades o presupuestos de los fotógrafos. En este sentido tampoco habría que olvidarnos de las determinaciones geométricas del soporte de las imágenes en la cámara, ya sea un sensor electrónico o una emulsión, ambos fotosensibles y ambos cuadros o rectángulos –pero quizás podríamos pensar en triángulos u otras figuras-, que forman un *campo escópico*, es decir, encuadran programáticamente aquello que filmarán,

¹¹⁴ Laura González-Flores, *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!*, p. 32.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 31.

¹¹⁶ *Ibidem*, p.36.

porque se organiza la realidad a partir de composiciones que provienen de la tradición pictórica (la ventana de Alberti).

No hay que obviar el hecho de que la experiencia del tiempo a través del cine está mediatizada forzosamente por la tecnología de filmación y visionado de películas, pues precisamente gracias a que nos movemos entre los cuadros cinematográficos por acción del montaje (interno y externo), se puede romper la unidad y continuidad física del tiempo y el espacio, en pos de una secuencialidad discontinua, expresiva o temática, pero también material y política, es decir no solamente en función de los requerimientos expresivos sino de las condiciones sociotécnicas y la red de mediaciones, azares y actantes que están operando de manera compleja en el cine. En otros términos, que una película es un desarrollo continuo de planos discontinuos, en el que están mediadas muchas otras cosas. La tensión sempiterna entre ambos, continuidad y discontinuidad, posibilita la temporalidad de una película, que por un lado tiene una duración externa y concreta, es decir los minutos, horas, días en los que transcurre el filme, en los que se reproduce, pero también una duración interna y difusa, en la que la película se desarrolla expresivamente mediante la economía de planos y el montaje que no es una temporalidad lineal sino desdoblada.

¿Cuánto tiempo pasa entre los cortes? Por ejemplo, al ver un campo cortando a su contra campo, aunque parezca progresivamente continuo, hay una elipsis, un tiempo perdido que es el elemento central del cine, en palabras de teórico Jean Mitry: “aunque el cine se nos presenta ante todo como una realidad objetiva organizada dentro de un cierto espacio, es en el tiempo que consigue su expresión más directa, su significación más obvia. El ‘tiempo’ en el cine no es producido como en la música, por una forma rítmica sino por eventos que se dan en secuencia. Es un tiempo experimentado por personajes objetivamente presentados a nosotros, no una secuencia de tiempo formulada y condicionada por puro ritmo.”¹¹⁷ Es un

¹¹⁷ Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of Cinema*, p. 119 [Traducción propia del original: through film is presented primarily as an objective reality organized within a certain space, it is in time that it achieves its most direct expression, its most obvious signification. “Time” in the cinema is not produced, as in music, by rhythmic form but by events being followed through in sequence. It is a time experienced by characters objectively presented to us, not a sequence of time formulated and conditioned by pure rhythm.]

tiempo triplemente experimentado, por los personajes y por el público, pero también por los cineastas, está formado por acontecimientos, sin embargo, estos acontecimientos pueden ser distintos al carácter documental fotorrealista de la cámara y a estructuras narrativas y dramáticas del cine mainstream. ¿Podríamos hablar de personajes no antropomórficos? ¿Los acontecimientos pueden ser independientes de sus representaciones fotográficas? ¿El ritmo cinematográfico puede surgir incluso con imágenes estáticas como en *la Jetée* de Chris Marker? Es muy importante no perder la pista de lo que nos propone Jonathan Beller en *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of Spectacle (El modo cinematográfico de producción. Economía de la atención y la sociedad del espectáculo)*:

“Cine” significa la producción de imágenes instrumentales a través de la organización de materiales animados. Estos materiales incluyen de todo desde actores, a paisajes, a poblaciones, a *widjets*, a aviones de combate, a electrones. “Cine” es una práctica material de alcance global, el movimiento del capital en, a través de y cómo imagen. “Cine” marca un cambio a un modo de producción en el cual las imágenes, trabajando en concierto, conforman los principios organizativos para la producción de la realidad. El régimen completo de producción de valor clásico se extiende hacia lo visual.”¹¹⁸

Entonces en la producción de la realidad que conforman estas imágenes *valiosas*, no podemos dejar de detenernos en la constante traducción del mundo a partir de relaciones y procesos cinematográficos, que implican formas particulares de producción y circulación cuyo horizonte técnico, aunque se transparente o ponga en segundo plano, es un factor central que no necesariamente está supeditado a la subjetividad autoral de los cineastas en su proceso de mediación del mundo con imágenes fotorrealistas:

Si en la interpretación de las imágenes fotográficas se llega a mencionar la tecnología, ésta refiere a su condición instrumental. La tecnología -la cámara, los lentes, las técnicas de

¹¹⁸ Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*, p. 14 [Traducción propia del original: “Cinema” means the production of instrumental images through the organization of animated materials. These materials include everything from actors to landscapes, to populations, to widjets, to fighter- planes, to electrons. “Cinema” is a material practice of global scope, the movement of capital in, through, and as image. “Cinema” marks the changeover to a mode of production in which images, working in concert, form the organizational principles for the production of reality. The whole regime of classical value production extends itself into the visual.]

procesado e impresión de la imagen- cumple una mera función práctica asociada con la realización de la imagen. Sin los elementos tecnológicos el fotógrafo no podría producir la imagen. Pero es el autor quien condiciona la sintaxis de la imagen mediante un mayor o menor uso de la tecnología fotográfica. Ése es el argumento de fondo de la apología de la fotografía del “instante decisivo” de Cartier Bresson: el de un encuentro exitoso entre la cámara, la mano y el ojo del fotógrafo. A mayor uso que éste haga de la tecnología, mejor dominio y/o conocimiento del medio. Ése es, también, el tipo de juicio que se hace sobre el trabajo de célebres autores fotográficos como Ansel Adams o Edward Weston. La evaluación se sustenta sobre el papel instrumental de la tecnología y no sobre la consideración de ésta como cimiento ontológico, axiológico o teleológico del medio fotográfico.¹¹⁹

Lo anterior es sumamente importante si consideramos que los y las artistas producen en contextos y situaciones específicas, bajo ciertas formas materiales y simbólicas, con ciertas tecnologías, en distintas condiciones, al amparo o margen de ciertas instituciones, de ciertas tradiciones. Alejándonos de la filigrana mitológica del artista individuo como productor genial de obras (objetos originales fantásticos), si todo es representado visualmente y nos relacionamos a partir de la producción y consumo de estas imágenes y si hemos creado una identidad entre la realidad y lo visible, entre nuestra vida y su *imaginarización*, si todo lo relevante ha de ser fotografiable y/o filmable, como dice el refrán, *pictures or it didn't happen (imágenes o no sucedió)*, creo que deberíamos preguntarnos por los dispositivos y situaciones en que se producen obras artísticas, particularmente estas imágenes fotográficas y cinematográficas, para quién, a qué intereses obedecen y cómo circulan, qué aspectos culturales y tecnológicos les dan origen y a su vez qué clase de mundo auspician y median. Es decir, también hay que voltear a ver las formas mediáticas, las instituciones y las prácticas artísticas, así como el acceso y lugar que distintos grupos humanos, no sólo los más privilegiados, tienen en ellas.

Las dos más grandes transformaciones tecnológicas, estéticas y prácticas que hasta ahora ha sufrido el cine, la introducción del sonido sincrónico y la emulsión a color, más bien contribuyeron a intensificar su paradigma realista, radicalizando el artificio de identidad entre la realidad y lo filmado, que, desde entonces, aparentemente también se escucha cómo y se parece más al mundo, en una supuesta continuidad o relación entre la realidad y su imagen

¹¹⁹ Laura González-Flores, *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!*, p. 33.

programada y producida fotográficamente que transparenta sus procesos de constitución; como nos explica la fotógrafa Laura González-Flores haciendo un análisis sobre el tema a partir de la reflexión en Flusser:

La técnica inventada por Daguerre permitirá superar la “crisis de la historia” al devolver la dimensión de repetitividad, a-temporalidad y a-linealidad a la cultura. En este sentido, el problema que representa la fotografía para la cultura es, para Flusser, su capacidad “mágica” de propiciar una relación a-crítica con la realidad: al aparecer como “objetiva”, oculta su carácter programado y conceptual. Si hay peligro en las imágenes técnicas, dice Flusser, éste es su efecto de emancipar al usuario de pensar conceptualmente. La cultura de las imágenes [en la era de la reproductibilidad técnica] que tiende a sustituir a la de los textos en la “posthistoria” sería, para el teórico, una cultura fundamentalmente programada y a-conceptual.¹²⁰

¿Pero hay momentos en los que se interrumpa de alguna manera esta capacidad “mágica” de las imágenes fotográficas de presentarnos la realidad de manera “objetiva”? ¿Qué sucede si transparentamos los programas que se están ejecutando en sus procesos de mediación? ¿De qué maneras el cine, ya sea voluntaria o involuntariamente, a lo largo de su existencia y sus distintas negociaciones y configuraciones se ha alejado del modelo del ilusionismo? Y más interesante ¿qué otros modelos o formas del cine están sucediendo en nuestros contextos inmediatos?

Recordemos que, desde sus orígenes, el paradigma cinematográfico ha consistido en un modelo representacional fotográfico realista con un discurso narrativo y un arco dramático, una *puesta en cámara* y una *puesta en escena* cada vez más complejas y con una escala incrementándose exponencialmente. Las necesidades tecnológicas e industriales de producción, con elevados costos del cine así estructurado, han promovido que el medio esté confinado a ser producido por una élite especializada bajo convenciones, reglas, aparatos y dispositivos de un modelo industrial, narrativo-dramático y *cámaracentrista*.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 38-39.

Propongo el uso del término *cámaracentrismo* para referirnos, justamente, al papel preponderante que tiene el dispositivo de la cámara para configurar un *régimen escópico*¹²¹, de producción de imágenes cinematográficas que las regula y programa normativamente, que a su vez naturalizan una visualidad centralizada y fotorrealista, cuyas prácticas excluyen otras posibilidades de visualidades y organización para la producción y circulación de películas y de la realidad. Debido a las características técnicas para la formación de una imagen cinematográfica, en las que, como hemos dicho, hay una correspondencia fotorrealista con los objetos que son “imaginados”, es decir, filmados con una cámara, en un soporte; Jean Mitry especifica que: “la imagen es idéntica en todos los aspectos al objeto en el visor. No es el efecto de un artista (atrévase a decirlo) sino el efecto del objeto en sí, reproduciéndose *él mismo* en la película por medio de la luz reflejada en ella y capturada por el lente. El objeto es transferido a la película como una copia completamente fiel.”¹²²

Sin embargo, incluso si obviamos la bidimensionalidad de esta copia fiel o las décadas de cine en blanco y negro, o las décadas del *Technicolor*, la idea generalizada que explora Mitry es aplicable sobre todo al cine analógico, que literalmente nos permitía ver la imagen fotografiada a través de un espejo, en un sistema *réflex* (pentaprismático), que en realidad era interrumpida por un obturador giratorio que dejaba entrar la luz para impresionar la película, proceso que implicaba un desfase entre *viewfinder* (visor) y *exposición*, pero que con la llegada de los sistemas digitales y el auge de las cámaras *mirrorless* (sin espejo), justamente lo que estamos viendo cuando nos asomamos al *viewfinder* (visor) de una cámara, es una *representación* electrónica de la imagen, para ser más precisos, de la luz que está incidiendo en el sensor de la cámara a través del objetivo, es decir se añade un nuevo nivel de mediación y programación.

¹²¹ Es un término acuñado por Martin Jay en *Campos de Fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural* y se refiere al modelo visual hegemónico de una era.

¹²² Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, p. 47. [Traducción propia del original: the image is identical in all respects to the object in the viewfinder. It is not the effect of an artist but (dare one say it) the effect of the object itself, reproducing *itself* on film by means of light reflected onto it and captured by the lens. The object is transferred onto film as a completely faithful copy].



Fotograma de un fragmento superviviente de *The Gulf Between* (1917), primera película en Technicolor.

El término *cámaracentrismo* es una extensión del término *ocularcentrismo*, pero que justamente busca resaltar el papel que la tecnología cinematográfica materialmente tiene en la producción de la modernidad industrial, sobre todo en su capacidad de subjetivación, de alterar programáticamente nuestra forma de pensar y de ser, en un proceso *cyborg*, es decir, la unión sociotécnica del aparato tecnológico con nosotros mismos, en una relación de interdependencia, y constante actualización y *remediación*. Siguiendo a Donna Haraway: “un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido entre máquina y organismo, una criatura de la realidad social al mismo tiempo que una criatura de la ficción. La realidad social son las relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, una ficción que cambia el mundo.”¹²³ El meollo de la cuestión es este carácter relacional de las mediaciones que atraviesa e influye en muchos planos de la realidad por lo que necesitamos reflexionar sobre cómo se viven esas relaciones sociales instituidas por el cine, dejando en un segundo plano los contenidos representados y enfatizando las formas de producción y circulación de

¹²³ Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto”, p. 456 [Traducción propia del original: a cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world changing fiction.]

películas, siguiendo de cierta manera a McLuhan con su archi citada idea de que “el medio es el mensaje,”¹²⁴ pero enfatizando que los medios y los procesos de mediación no están cerrados ni concluidos, sino que se intervienen y actualizan porque están inscritos en contextos materiales atravesados por muchas tensiones y disputas, en donde se privilegian unas cosas en detrimento de otras.

En esa línea, Martin Jay aborda el papel protagónico que fue adquiriendo la visualidad, en *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*:

Con frecuencia se ha sostenido que la era moderna estuvo dominada por el sentido de la vista de una manera que la distingue de sus predecesoras premodernas y posiblemente de su sucesora posmoderna. Comenzando por el Renacimiento y la revolución científica, en general se estima que la modernidad ha estado resueltamente marcada por el ocularcentrismo. El invento de la imprenta, de acuerdo con el familiar argumento de McLuhan y Ong, fortaleció la supremacía de lo visual instigada por invenciones tales como el telescopio y el microscopio.¹²⁵

Estas invenciones a las que se refiere Jay alcanzarían su epítome *remediado* con la invención de la cámara fotográfica en un primer momento y luego con la cámara de cine propiamente dicha, en gran medida muchos de estos dispositivos son cámaras, que también obedecen a los procesos de estandarización industrial que promueve el cine y que se agudizarían en la era digital. Incluso el caso de la vanguardia soviética, que fue una de las primeras en teorizar el cine, aunque en primera instancia pudiéramos pensar lo contrario, nos permite reconocer cómo el cine está, como se ha mencionado, intrínsecamente vinculado con la industrialización y el capitalismo. Jonathan Beller explica:

Para Dziga Vertov, el cine fue extraído de la fábrica: una ‘fábrica de hechos’, útil en la lucha por lo que él llamó ‘la organización del mundo visible’ (Vertov, 1984: 58, 72). La organización del mundo visible se realizaba normalmente mediante los regímenes perceptivos predeterminados del feudalismo y el capitalismo industrial. Su obra maestra ‘Cine-Ojo’, *El hombre de la cámara*, posiciona al cine -tematizado en la película como una forma industrial

¹²⁴ Marshal McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, p.7. [Traducción propia del original: the medium is the message].

¹²⁵ Martin Jay, *Campos de Fuerza: Entre la Historia Intelectual y la Crítica Cultural*, p. 221.

de primer orden- como el facilitador de nuevas formas de comprensión socio histórica a través de la extensión prostética de los sentidos.¹²⁶

Esta extensión prostética de los sentidos es atribuida a la cámara, a la que se le confiere una autonomía *liberalizada*, que se constituye como una nueva forma de subjetividad, normativa de nuestra propia subjetividad, a partir del artificio y modelo de producción cinematográfico, naturalizando una visión mediatizada, industrializada, estandarizada y centralizada de la realidad, independiente de la situación, espacio-temporalidad, corporalidad y diversidad humanas, sobre todo en función de formar parte del modelo productivo de la modernidad industrial. En palabras del propio Vertov:

“Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, te muestro el mundo como solamente yo puedo verlo. Me libero a mí misma desde hoy y para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me acerco y alejo de los objetos. Me arrastro debajo de ellos. Me muevo junto a la boca de un caballo desbocado. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina, maniobrando en los movimientos caóticos, grabando un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas.

Liberada de los límites del tiempo y el espacio, coordino uno y todos los puntos del universo, a donde yo quiera que estén. Mi camino conduce hacia la creación de una percepción fresca del mundo. Así te explico de una manera nueva el mundo desconocido para ti.”¹²⁷

¹²⁶ Jonathan Beller, “Wagers withing the image”, p. 2. [Traducción propia del original: For Dziga Vertov, cinema was abstracted from the factory: a ‘factory of facts’ useful in the struggle for what he called ‘the organization of the visible world’ (Vertov, 1984: 58, 72). The organization of the visible world was ordinarily accomplished by the default perceptual regimes of feudalism and industrial capitalism. His ‘Film-Eye’ masterpiece, *Man With a Movie Camera*, positions cinema – thematized in the film as an industrial form of the highest order – as the enabler of a new means of socio-historical comprehension via the prosthetic extension of the senses].

¹²⁷ Dziga Vertov citado en John Berger, *Ways of Seeing*, p. 17. [Traducción propia del original: I’m an eye. A mechanical eye. I, the machine, show you a world the way only I can see it. I free myself for today and forever from human immobility. I’m in constant movement. I approach and pull away from objects. I creep under them. I move alongside a running horse’s mouth. I fall and rise with the falling and rising bodies. This is I, the machine, maneuvering in the chaotic movements, recording one movement after another in the most complex combinations. Freed from the boundaries of time and space, I co-ordinate any

En otras palabras, si, pensamos junto a McLuhan, a Beller y a Manovich que los medios y específicamente el cine inaugura una forma específica de producción y organización del mundo a partir de la mediación *cámaracentrista* y la línea de montaje, que crea interfaces con los cuerpos y las cámaras-pantallas para incorporarlos al capital en una lógica pasiva de consumo:

Por algún truco de manos tecnológico, la percepción mediada por máquinas, ahora es inseparable de sus dispensaciones psicológicas, económicas, viscerales e ideológicas. La condición de ser espectador, como la fusión y el desarrollo de lo cultural, industrial, económico y psicológico, rápidamente se apoderó del destino humano y se volvió decisivo. Ahora reina la visualidad y la teoría social necesita convertirse en teoría fílmica.¹²⁸

Pero como todos los medios, la experiencia cinematográfica se transforma y nos transforma. Por lo que hay que considerar algunas de las implicaciones que ha tenido el cambio del soporte analógico del cine al video y la digitalización, que han permitido una mayor iteración e inserción de imágenes cinematográficas en la mayoría de los ámbitos de la vida y empezar a plantearnos la pregunta de si estos cambios han abierto la puerta para la realización no sólo de otro tipo de películas sino de otras relaciones cinematográficas, otro tipo de maneras de producción locales que nos ayuden a organizarnos de otra manera, o si, por el contrario, más bien obedecen a un proceso de diversificación y expansión del mercado.

Hay que reparar en la tensión cámara-pantalla como una actualización del cinematógrafo, que era a la vez cámara y proyector, que establecía esta relación de continuidad entre el registro y la reproducción gracias a la electricidad, dicha relación se ha mantenido en la mayoría de pantallas que también son o tienen cámaras y casi todas las

and all points of the universe, wherever I want them to be. My way leads towards the creation of a fresh perception of the world. Thus, I explain in a new way the world unknown to you].

¹²⁸ Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle*, p. 2. [Traducción propia del original: By some technological sleight of hand, machine-mediated perception now is inextricable from your psychological, economic, visceral, and ideological dispensations. Spectatorship, as the fusion and development of the cultural, industrial, economic, and psychological, quickly gained a handhold on human fate and then became decisive. Now, visuality reigns and social theory needs become film theory.]

cámaras disponibles en el mercado tienen una pantalla. Esta multiplicidad de pantallas-cámaras desperdigadas por todos los ámbitos sociales, conectadas ya casi todas a internet, nos hacen cambiar nuestras relaciones de consumo y producción de mediaciones audiovisuales y cinematográficas. Por ejemplo, no sólo la grabación y reproducción de imágenes en movimiento, sino las posibilidades de manipulación digital que ya casi todos ejercemos *ad libitum* con un mínimo esfuerzo en nuestros teléfonos y ordenadores (la pausa, el *zoom*, el *rewind*, el *forward*, el *slowmotion*, el *shuffle*, la compilación, el *remix*, los hipervínculos, los metamenús, los metacontenidos, los *livestream* o los memes), ¿coadyuvan a la apropiación de los productos audiovisuales y permiten subvertir las linealidades narrativas y la mirada centralizada del realizador cinematográfico (director-cámara, habría que empezar invirtiendo la relación para poner en primer orden la cámara y luego al director)? ¿O más bien es que esta aparente democratización interactiva y *customizada* constituye nuevas modalidades *desterritorializadas*¹²⁹ de producción industrial bajo los mismos estándares y reglas?

Recordemos que ha habido un cambio radical en el mundo a partir de la invención de la electricidad y el desarrollo de sus distintas aplicaciones, es decir, de las distintas tecnologías y procesos que la han actualizado. Como señala Marshall McLuhan en su famoso libro *Understanding Media*: “después de más de un siglo de tecnología eléctrica, hemos extendido nuestro propio sistema nervioso central en un abrazo global, aboliendo tanto el

¹²⁹ Félix Guattari explica este concepto de la siguiente manera: "La noción de territorio es entendida aquí en un sentido muy amplio, que desborda el uso que se hace en etología y en la etnología. El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, tanto como a un sistema percibido en el seno del cual un sujeto se 'siente en casa'. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación cerrada sobre ella misma. El territorio puede desterritorializarse, es decir, abrirse, implicarse en líneas de huída, partirse en estratos y destruirse. La reterritorialización consistirá en una tentativa de recomposición de un territorio comprometido en un proceso desterritorializante. El capitalismo es un buen ejemplo de sistema permanente de reterritorialización: las clases capitalistas intentan constantemente rescatar los procesos de desterritorialización en el orden de la producción y de las relaciones sociales. Intenta así adueñarse de todas las pulsiones procesales [...] que trabajan la sociedad." Félix Guattari, "Glosario extraído de 'Cartografías del deseo,'" p. 5.

tiempo como el espacio, en cuanto a lo que respecta a nuestro planeta”¹³⁰, es decir, el mundo ha *implosionado* gracias a los medios eléctricos y esta implosión nos *acercó* a todos con todos; inaugurando una nueva experiencia espacio temporal, la de la sincronidad desterritorializada. Nuestro entorno mediático siempre ha influido y alterado nuestra humanidad, es decir, nuestra subjetividad está determinada en gran medida por una matriz mediática que ha cambiado radicalmente a partir de la electricidad, que para McLuhan es “información pura. Un medio sin un mensaje.”¹³¹

Este medio sin mensaje permite que la electricidad se actualice en muchas formas, en muchos medios y contenidos que caracterizan nuestra época del capitalismo cultural, que justamente depende en gran medida de estas tecnologías para configurarse y *estetizar* (mediáticamente) la mayoría de los ámbitos de la vida hoy en día (presentificando todos los días). Esta hiper mediación eléctrica también ha hecho cada vez más difícil la distinción de los ámbitos público y privado, a partir del cambio de *régimen escópico* de la modernidad caracterizado por el *panóptico*, al *sinóptico* como modelo posmoderno. Siguiendo a Zygmunt Bauman, en *En Busca de la Política*, encontramos que:

[...] el sinóptico: en vez de unos pocos que observan a muchos, ahora son muchos los que observan a unos pocos. [...] Ocultar la vida privada a la mirada pública ya no es “de interés público.” [...] Los grandes y famosos (grandes *por* famosos) ya no aspiran al poder pastoral y, por lo tanto, ya no ofrecen instrucción sobre las virtudes públicas; el último servicio que pueden prestar a sus antiguos fieles es exhibir sus propias vidas como objeto de admiración, pero también como objeto de aspiración y de imitación. [...] el sinóptico refleja el acto de desaparición de lo público, la invasión de la esfera pública por la privada; su conquista, su ocupación y su gradual, pero incesante colonización.¹³²

Se invierte la idea orwelliana del totalitarismo a la *Big Brother*, puesto que la vigilancia y observación más efectiva y ubicuitaria es el hacernos contemplar y *vigilar*, es

¹³⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, p. 3. [Traducción propia del original: after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system itself in a global embrace, abolishing both space and time as far as our planet is concerned].

¹³¹ *Ibidem*, p. 8.

¹³² Zygmunt Bauman, *En Busca de la Política*, p. 79-80.

decir estar pendientes de ciertos aspectos y figuras de la realidad nosotros mismos a través de las innumerables pantallas-cámara que están en todos lados, en gran medida porque las llevamos con nosotros mismos, mediando instantáneamente el mundo, a la vez, de manera sincrónica como diferida, privada y colectivamente, en palabras de José Luis Brea en *La crítica en la era del capitalismo cultural electrónico*: “ellas [las pantallas] son el escenario de salida al mundo -o de entrada al laberinto- de interminables redes enlazadas en las que se enganchan tanto los objetos últimos como las mediaciones mismas que harían posible su recepción crítica.”¹³³

Siguiendo los pasos de Brea, hay que pensar en las pantallas-cámara como dispositivos relacionales que organizan y distribuyen lo sensible a partir de su *imaginarización* y espectacularización. Porque nuestras pantallas-cámara son esenciales para la sociedad del espectáculo, que recordando a Guy Debord, es: “[...] el momento en el que la mercancía ha alcanzado la *ocupación* total de la vida social. No solamente es la relación con la mercancía visible, sino que es todo lo que uno ve: el mundo que uno ve es su mundo.”¹³⁴ No podemos dejar de advertir que la producción de imágenes estetizadas, móviles y temporales, para estas pantallas, implicó una nueva lógica social de producción propiamente industrial y cinematográfica, que aunque fue inaugurada por el cine y su proyección eléctrica, se extendió a lo social en general, que es el tema principal de la investigación de Jonathan Beller en “The Cinematic Mode of Production: Towards a Political Economy of the Postmodern” (“El Modo de Producción Cinematográfico: hacia una economía política de la posmodernidad”), en el que se piensa que:

El término Modo de Producción Cinematográfico (CMP) [por sus siglas en inglés] sugiere que el cine y sus formaciones sucesoras y todavía simultáneas, particularmente la televisión, el video, las computadoras y el internet, son fábricas desterritorializadas en las que los espectadores trabajan, es decir, en las que realizan trabajos que producen valor. En la imagen

¹³³ José Luis Brea, “La crítica en la era del capitalismo cultural electrónico”, p. 11.

¹³⁴ Guy Debord, *Society of the Spectacle*, § 42, S/P.

cinematográfica y su legado, ese imaginario sutil que surge de una matriz de relaciones socio-psico-materiales, es que construimos nuestras vidas.¹³⁵

Lo primero que hay que destacar en esta cita de Beller, es que considera que el modelo cinematográfico se extendió a otros medios como la televisión o el internet, que recuperan algunos de sus presupuestos esenciales, precisamente porque considera que “el cine es [...] una figura para la orquestación de la producción material por medio de imágenes.”¹³⁶



Interfaz de sonido THX de estudios Churubusco

Aquí es útil recurrir a una idea desarrollada por Lev Manovich en *The Language of New Media (El lenguaje de los nuevos medios de comunicación)* en donde propone el término

¹³⁵ Jonathan Beller, “The Cinematic Mode of Production: Towards a Political Economy of the Postmodern”, p. 1. [Traducción propia del original: The term ‘Cinematic Mode of Production’ (CMP) suggests that cinema and its succeeding, if still simultaneous, formations, particularly television, video, computers and Internet, are deterritorialized factories in which spectators work, that is, in which they perform value-productive labour. In the cinematic image and its legacy, that gossamer imaginary arising out of a matrix of socio-psycho-material relations, we make our lives]

¹³⁶ Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*. p. 26. [Traducción propia del original: cinema is [...] a figure for the orchestration of material production by images].

interfaz cultural para referirse al hecho de que actualmente estamos interactuando con elementos culturales (textos, fotos, películas, música, etc.) que están codificados en formas digitales, es decir, la cuestión mediática en el fondo nos hace relacionarnos con formas culturales que están siendo *remediadas*. El concepto de *interfaz cultural* lo desarrolla a partir de las computadoras y la necesidad de producir HCI (Human Computer Interfaces o interfaces humano-computadoras) es decir, mecanismos para comunicarnos e interactuar con las máquinas, estos van desde un teclado o un mouse, hasta formas de organización y manipulación de datos como: “copiar, renombrar y borrar un archivo; listar los contenidos de un directorio; iniciar y detener un programa; establecer el tiempo y la hora de un ordenador.”¹³⁷

Así mismo, Manovich resalta que cuando el uso de internet se volvió un lugar común en los años 90 de la centuria pasada, la computadora dejó de ser considerada una simple herramienta, para reconocerse también como: “una máquina mediática universal, que no sólo podía ser utilizada para crear, sino también para almacenar, distribuir, y acceder a todo tipo de medios.”¹³⁸ Lo más interesante no sólo es que, aunque cada vez más cosas son computadoras en sí mismas o dependen de una para funcionar, los ordenadores recuperan algunos de los presupuestos centrales del cine, particularmente la *percepción* de la cámara móvil. Manovich nos habla de cómo en las *interfaces culturales*, la cámara de cine “se volvió una forma aceptada de interacción con cualquier tipo de datos representados en tres dimensiones —que en la cultura informática significa literalmente cualquiera y todas las cosas— los resultados de una simulación física, un sitio arquitectónico, el diseño de una nueva molécula, datos estadísticos, la estructura de una red computacional, etc.”¹³⁹ Es decir, las *interfaces culturales* median la mayoría de los aspectos de la realidad a partir de formas

¹³⁷ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p.60 [Traducción propia del original: copy, rename, and delete a file; list the contents of a directory; start and stop a program; set the computer’s date and time.]

¹³⁸ *Ídem*.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 79-80 [Traducción propia del original: It became an accepted way of interacting with any data represented in three dimension —which in computer culture means literally anything and everything— the results of a physical simulation, an architectural site, the design of a new molecule, statistical data, the structure of a computer network, and so on.]

cinematográficas precisando que cada vez el modelo que se prefiere en nuestra sociedad es “presentar más y más información en forma de secuencias audiovisuales de imágenes en movimiento basadas en el tiempo, en lugar que como texto.”¹⁴⁰ Incluso si pensamos en términos de la presentación de textos, hemos adoptado estos valores fílmicos, pensemos por ejemplo en el *scrolling*, la acción de movernos vertical u horizontalmente en la interfaz de un texto, para el que incluso hay un botón dedicado en los *ratones* recientes o un gesto en los paneles táctiles para accionarlo ¿no es acaso muy similar a los desplazamientos de cámara de un *travelling* cinematográfico?

Precisamente el autor de *The Language of New Media (el lenguaje de los medios de comunicación)* enfatiza el hecho de que: “a medida que la cultura informática espacializa gradualmente todas las representaciones y experiencias, estas son sometidas a la gramática particular de acceso a los datos de la cámara. Zoom, tilt, pan, y track: actualmente utilizamos estas operaciones para interactuar con espacios de datos, modelos, objetos y cuerpos.”¹⁴¹ Manovich denomina a este conjunto de formas de *percepción* cinematográfica como *cinematic vision (visión cinematográfica)* o *kino-eye (cine-ojo)*, siguiendo a Vertov y resalta otro de los aspectos heredados por el cine y que a su vez prodiga en sus *remediaciones* culturales de una manera distinta: el encuadre. Como ya mencionamos en este trabajo, este viene de la tradición pictórica del Renacimiento, que ocupa el cuadro como una especie de ventana hacia un espacio o escena que es más grande de la que sólo podemos ver una parte posibilitada por el cuadro. En el lenguaje cinematográfico se hace la distinción entre campo (lo que está encuadrado) y fuera de campo (lo que está fuera de los límites del cuadro, pero que se asume que corresponde o es parte de la escena). Y mientras que en la pintura o en la fotografía este encuadre es definitivo, el cine y sus *remediaciones* informáticas utilizan un encuadre

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 79 [Traducción propia del original: presenting more and more information in the form of time-based audiovisual moving image sequences, rather than as text.]

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 80 [Traducción propia del original: As computer culture gradually spatializes all representations and experiences, they are subjected to the camera’s particular grammar of data Access. Zoom, tilt, pan, and track —we now use these operations to interact with data spaces, models, objects, and bodies.]

dinámico y cambiante que recupera el paradigma de la cámara de cine, incluso en las *ventanas* de un sistema operativo como windows y la miríada de *apps* que se ejecutan en él.

Podemos encontrar un ejemplo interesante en la serie animada por computadora *Trollhunters: Tales of Arcadia*, desarrollada por Guillermo del Toro en 2016, en donde uno de los personajes va corriendo y choca con la cámara (una metacámara) a la que salpica con su saliva, para continuar corriendo mientras esta cámara panea para seguirlo nuevamente en su carrera. Otro ejemplo que podemos invocar es del clásico vídeo juego *Mario Kart*, en el que compites en carreras de autos, cuando un oponente te arroja un *super bloomer* (una especie de calamar volador blanco) su tinta cae sobre el auto con el que se está jugando y sobre *la cámara* que está haciendo la interfaz entre el juego y el jugador, impidiendo tu visibilidad y haciéndote chocar con obstáculos u otros jugadores, sin mencionar que, en su versión para celular, siempre hay un ícono de vídeo cámara en la parte de abajo que te permite “girar” tu punto de vista *camaratizado*, para ver a tus espaldas o incluso cambiar a la perspectiva-cámara de otro jugador, incluso hay un modo automático en el que los controles se limitan a estos cambios y a tomar fotos (capturas de pantalla) a lo largo de la carrera.



Stills de dos versiones del videojuego *Mario Kart*.



Durante mucho tiempo se pensó que el cine podía ser una especie de esperanto visual, una lengua visual universal, sin embargo, hasta hace poco tenía la enorme complicación de que aunque los espectadores podían aprender sus códigos y lógicas para entender los más complicados entramados cinematográficos, no disponían de las condiciones materiales para producir a su vez películas, sin olvidarnos de los formatos domésticos como el super 8 o el video que empezaron a comercializarse en los 60, resaltemos el hecho de que actualmente la red social audiovisual Tik Tok que fue lanzada al mercado internacional en 2017 (un año después de su versión china), tiene alrededor de 800 millones de usuarios activos,¹⁴² que todos los días están grabando, editando y distribuyendo audiovisuales. Por lo tanto, habría que considerar al menos dos aspectos a partir de lo dicho en este texto, por un lado, cuáles son las relaciones actuales del cine con las actualizaciones informáticas del cinematógrafo. Es decir, cuál es el papel de las computadoras, tabletas, celulares y demás pantallas-cámara, en el *cine actual* y cuáles son las nuevas relaciones sociales que producen y median dichas máquinas, sobre todo cuáles son las posibilidades de agencia y diversidad con las que los usuarios participan, es decir, cuáles son los resquicios no calculados, los excedentes que no encajan del todo en los programas.

Recordando lo que nos ha dicho Martin Barbero: “la relación entre los medios de comunicación y su público no es unidireccional ni directamente efectiva. En cambio, dentro del modelo de comunicación siempre puede darse la resistencia de asimilar el mensaje según la intencionalidad del emisor, de tal suerte que el receptor del mensaje goza de agencia al anclar el sentido que brinda el mensaje,”¹⁴³ en otras palabras, podríamos pensar que, en el choque entre *emisores* y *receptores*, las intencionalidades de ambos, nunca son del todo claras o que al menos nunca se realizan del todo y siempre suceden cosas inesperadas que pueden cambiar los propios términos de los roles en la relación de producción de sentido. En esa lid, aunque rebasa las posibilidades de la presente investigación, es necesario empezar a plantear si hay posibilidades de *resistencia* a las tecnologías de filmación y visionado, a estas pantallas-cámaras, si acaso la digitalización cinematográfica permite proponer modelos de

¹⁴² “Tik Tok”, *Wikipedia la enciclopedia libre*, s/p, en: <https://es.wikipedia.org/wiki/TikTok>

¹⁴³ Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, en: Nasheli Jiménez del Val, “Los Estudios Visuales en Español: Un Estado de la Cuestión”, p. 17.

cine que no descansen en los paradigmas *narrativo-dramático* y *cámara-centristas*, bajo una forma única de producción y distribución industrial. Un cine hecho con cámaras y equipos costosísimos y normativos, con prácticas de producción verticales, de explotación y rindiendo culto al mito del artista como individuo autoral genial.

Es decir, atender a la responsabilidad social de repensar si el cine puede ser entendido más como una mediación que como un medio, que se puede reinventar socialmente y realizar colaborativamente, autogestivamente. Un cine programado tecnológicamente de manera distinta, con otras formas y aparatos para la producción y reproducción de imágenes, que no sean decididos e implementados uniformemente por los intereses de las corporaciones tecnológicas. Un cine a partir de la apropiación y reconfiguración de los modos de producción y circulación de las imágenes cinematográficas que no tenga como horizonte la monetización.

¿También podríamos pensar en un cine no fotorrealista, uno que incluso renuncie a la cámara, al menos a una única forma de cámara industrial, un cine quizás hecho con cámaras *autogestivas* y diversas que no busquen la estandarización y la ultra alta definición, sino, justamente, visibilizar su carácter mediático y artificial? ¿Podríamos realizar un cine elaborado colectivamente por agentes distintos, desde otras miradas y prácticas, por otros sujetos relegados por la Historia, por mujeres, por personas queer, por personas con discapacidad, por latinoamericanos, por indígenas, por poblanos, desde otras experiencias del mundo, desde otras formas de relaciones sociales? ¿Acaso el cine colaborativo realizado por el colectivo *Laboratorio de lo [In]visible* por personas con ceguera y sin ceguera intenta hollar terreno en esa dirección?

¿Podemos pensar si a partir de las *remediaciones* digitales del medio cinematográfico, es posible y pertinente realizar un cine que no descansa en la mediación programática de la cámara cinematográfica como identidad unívoca de una centralidad visual de la hegemonía tardo capitalista, sino un cine no *cámaracentrista*, sin industria, sin autor, sin taquilla? ¿De qué formas podríamos hacer cine si apagamos las cámaras-pantallas o nos apropiamos subversivamente de ellas?



Desarrollo del CCD (Charge-Coupled Device), sensor electrónico foto sensible que *remedió* el proceso fotoquímico de la película.

CAPÍTULO 2. PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA COLABORATIVA.

2.1 Reapropiaciones y *remediaciones* del dispositivo cinematográfico. El caso del cine colaborativo desde la diversidad del Laboratorio de lo [In]visible.

Video Killed the radio star
Video Killed the radio star
In my mind and in my car
We can't rewind we've gone too far
Pictures came and broke your heart
Put the blame on VCR
The Buggles

El principio de «siempre lo mismo» regula también la relación con el pasado. La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. La máquina rueda sobre el mismo lugar. Mientras, por una parte, determina ya el consumo, descarta, por otra, lo que no ha sido experimentado como un riesgo. Los cineastas miran con desconfianza todo manuscrito tras el cual no se esconda ya un tranquilizador éxito en ventas. Por eso precisamente se habla siempre de idea, innovación y sorpresa, de aquello que sea archiconocido y a la vez no haya existido nunca.

Theodor Adorno

Como hemos revisado en las páginas anteriores, las *instituciones cinematográficas* regulan la producción de películas bajo una lógica industrial estandarizada de la hegemonía tardo capitalista y un modelo *cámaracentrista*, que instauran y naturalizan una visualidad centralizada y fotorrealista, es decir, la *camaratización* del mundo y la *economía de la atención*. Las *remediaciones* electrónicas y computacionales del cinematógrafo, desde las

videocasetas hasta los celulares, posibilitan nuevas formas de producción y circulación de cine y audiovisuales en general, que agudizan la tensión entre subordinación y agencia de los usuarios, de entrada, porque son asequibles a un mayor número de personas.

Entonces en este capítulo vamos a acercarnos a las prácticas colaborativas de *cine adaptado* y *cine accesible* realizadas por el colectivo poblano *Cine para imaginar*, y el *Laboratorio de lo [In]visible* para y por personas con *diversidad funcional*. El eje principal serán los testimonios y conversaciones con los cineastas Dana Albicker y Moisés García, que han trabajado en las distintas iteraciones del laboratorio, así como en las reflexiones suscitadas a partir de algunas de las películas y materiales que se han filmado ahí.

Empecemos por detenernos en el término usado de *diversidad funcional*, que es una de las alternativas que se han planteado a las palabras tradicionales de discapacitado, minusválido, inválido, etc. El término busca evitar las connotaciones negativas y los modelos médicos, de tutelaje y rehabilitación. Es un término que surgió en España, en el 2005, en el Foro de Vida Independiente que “es una comunidad virtual -que nace a mediados de 2001- y que se constituye como un espacio reivindicativo y de debate a favor de los derechos humanos de las mujeres y hombres con todo tipo de discapacidad.”¹⁴⁴ Lo que se busca con el cambio de terminología, en palabras de Agustina Palacios y Javier Romañach en *El modelo de la diversidad: La Bioética y los Derechos Humanos como herramientas para alcanzar la plena dignidad en la diversidad funcional*: “el término «diversidad funcional» se ajusta a una realidad en la que una persona funciona de manera diferente o diversa de la mayoría de la sociedad. Este término considera la diferencia de la persona y la falta de respeto de las mayorías, que en sus procesos constructivos sociales y de entorno, no tienen en cuenta esa diversidad funcional.”¹⁴⁵ Y que, justamente, reconoce que la *diversidad funcional* es algo común a todos los seres humanos, pues tenemos corporalidades distintas, que se están actualizando y reconfigurando constantemente, lejos de una forma única y un horizonte ideal

¹⁴⁴ Javier Romañach, Manuel Lobato, “Diversidad funcional, nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano”, p. 5.

¹⁴⁵ Agustina Palacios, Javier Romañach, *El modelo de la diversidad: La Bioética y los Derechos Humanos como herramientas para alcanzar la plena dignidad en la diversidad funcional*, p. 108.

y normativo. Si participamos de la diversidad humana desde nuestra propia corporalidad, también sería interesante pensar en la diversidad de nuestras prácticas y relaciones artísticas.

Por lo que es momento de que singularicemos que dentro de las posibilidades de articulaciones cinematográficas divergentes al régimen *cámaracentrista*, en Puebla existe el colectivo *Cine para Imaginar*, que desde 2010 busca generar condiciones de accesibilidad al cine para personas con *discapacidad* visual y auditiva. Este colectivo tiene dos líneas de acción; por un lado, la adaptación de películas *mainstream* para hacerlas accesibles a personas ciegas y sordas, y por otro lado, la oferta de talleres en los cuales se explora, desde la apreciación, la reflexión y la realización, este *cine adaptado*.

La forma de abordar esta adaptación de películas convencionales por parte de este colectivo es distinta para cada *discapacidad* sensorial. Para los ciegos o débiles visuales se utiliza el recurso clave de la *audiodescripción*, es decir, se incluye una pista adicional al sonido de la película con una descripción de los elementos visuales de las escenas. Mientras que para los sordos se utilizan dos recursos, por un lado, el *closed caption (cc)*, es decir, la inserción de texto en los filmes, principalmente de los diálogos y algunas indicaciones sonoras, y por otro lado el *lenguaje de señas*, para el que se incluye un recuadro con una intérprete de lengua de señas mexicana que va acompañando la película.

En cuanto a los talleres, el colectivo ha ofertado tres tipos: uno llamado “taller de apreciación de cine para personas con discapacidad visual”, otro llamado “taller de sensibilización” y un último “taller de realización de cine por personas con ceguera o discapacidad visual”. El primero busca generar herramientas de apropiación del cine convencional desde las mediaciones tecnológicas del cine adaptado, principalmente la articulación testimonial de la experiencia cinematográfica de las personas con diversidad funcional, en busca de una reflexión colaborativa sobre los elementos estructurales del cine, que problematice las adaptaciones. El segundo busca reflexionar sobre la pertinencia de generar prácticas artísticas incluyentes, a partir de la experiencia de cine adaptado para personas con diversidad funcional, para *hacer perceptibles* otro tipo de experiencias del mundo que no se centren en el régimen escópico de la visualidad de la cámara e impedir procesos de discriminación. El tercer taller busca que las personas con discapacidad visual se apropien de los conocimientos y recursos teóricos, prácticos y tecnológicos del medio

cinematográfico, para rearticularlos a partir de sus experiencias vitales, de imágenes, espacios y sonidos propios de la subjetividad ciega o de otras discapacidades visuales.

Este último taller es coordinado por la cineasta poblana Dana Albicker, quien lo llama *Laboratorio de lo [In]visible* en sus últimas iteraciones, y es el caso más interesante puesto que permite transparentar y problematizar el dispositivo cinematográfico además de activar otras posibilidades sociotécnicas de un cine colaborativo que incluya otras experiencias del mundo (la de la discapacidad sensorial) y otras formas de mediaciones y prácticas fílmicas colaborativas entre personas de la *diversidad funcional*, es decir, un cine no *cámaracentrista*, que resista desde la *diversidad*.

Pero es necesario que nos detengamos un momento en el horizonte tecnológico que permitió que un proyecto como el *Laboratorio de lo [In]visible* pudiera darse, por lo que vamos a seguir algunas situaciones en mi propia formación cinematográfica que también tuvo lugar en Puebla y que sirve para ejemplificar y contrastar con algunas de las prácticas del *Laboratorio*.

En 2011, durante el verano entre el cuarto y el quinto semestre de la licenciatura en Cine y Producción Audiovisual que estudié en Puebla, la primera que existió fuera de la ciudad de México, el coordinador se precipitó y en un derroche nostálgico usó buena parte del presupuesto de ese año (se la dieron prácticamente a precio de museo) para comprar una cámara de cine. Era una cámara francesa, una Éclair de 16mm, de las que usaba la *nouvelle vague* cuando dieron el salto de críticos, teóricos y cinéfilos a cineastas, a finales de los cincuentas. La cámara era una cuasi reliquia, tenía un kit de óptica, dos magazines y hasta un trípode de madera, de esos que sacan en las películas vintage y otros tantos accesorios con polvo acumulado. Nuestro profesor de cinefotografía se horrorizó de que hubieran comprado la cámara sin consultarle, y cuando estuvo haciendo pruebas, se la pasó haciendo muecas. Pero el asunto estaba decidido, la continuidad con la tradición estaba restaurada: la primera licenciatura en *cine*, fuera del entonces Distrito Federal, al fin tenía una cámara de *cine*. Y al año siguiente, los estudiantes íbamos a filmar un ejercicio de cortometraje con ella, un ejercicio que la academia de mi escuela tuvo la intención disciplinar de bautizar, *ejercicio de rigor fílmico*. Al que los estudiantes cariñosamente nos referíamos como *ejercicio de rigor mortis*.

Toda proporción guardada, estábamos entrando en una de las estrategias del cine mainstream, como hemos mencionado en los capítulos anteriores, la de estar producido bajo estándares industriales y equipos bastante engorrosos y costosos, regulados por élites celosas de sus arcanos rituales no aptos para cualquiera. El cine normalmente se producía con latas de 100, 400 o 1000 pies de emulsión, que se cargaban en el magazine de la cámara, que se introducía en una bolsa de tela negra y gruesa que impedía el paso de la luz mientras se engarzaba en los engranes y bobinas del magazine. Las latas de 1000 pies se usaban para largometrajes y estaban disponibles solamente para formatos de 65mm (por ejemplo, IMAX) y 35mm, que desde luego eran los más costosos. En 16mm las opciones son 100 o 400 pies, estos últimos equivalen a más o menos 10 minutos de material de filmación, que luego tenía que someterse a procesos de revelado fotoquímico y posproducción. Cuando mis compañeros y yo filmamos nuestro *rigor mortis*, hace ya una década, tuvimos acceso solamente a una lata de 16mm de 400 pies y los respectivos procesos de laboratorio, y más o menos gastamos, unos nueve mil pesos¹⁴⁶, tomando en cuenta que nos dieron descuentos estudiantiles, además de tener que ir a la ciudad de México, puesto que en Puebla no había a esas alturas ya ningún laboratorio que revelara y procesara película de cine. Además de que la única opción en el mercado era de la marca Kodak, incluso nos dijeron en un laboratorio que, aunque de alguna manera extraordinaria consiguiéramos otro tipo de película, por ejemplo, Fujifilm, los químicos para revelado que se usan en México son todos Kodak.

Nunca hay que olvidar que México es un país pobre, con una desigualdad tremenda, que con la pandemia por covid-19 se ha agudizado¹⁴⁷, por lo que siempre es pertinente buscar

¹⁴⁶ En el catálogo actualizado al 2020 de Kodak el precio de la lata de 400ft de emulsión a color en 16mm 200T/7213, que es la que usamos, es de 196.80 (desde luego hablamos de dólares): <https://www.kodak.com/content/products-brochures/Film/Kodak-Motion-Picture-Products-Price-Catalog-US.pdf>, p.17.

¹⁴⁷ Luis A. Monroy-Gómez-Franco de la Universidad de Nueva York, en “Los impactos distributivos del COVID-19 en México. Un balance preliminar,” entre sus conclusiones destaca que: “la actual pandemia de COVID-19 está teniendo un efecto pro-desigualdad en el caso de la economía mexicana. Ello pues los segmentos poblacionales más afectados por la contracción de ingresos son aquellos ubicados en la parte más baja de la distribución, mientras que los ubicados en la parte alta han sido menos afectados. [...] En 2020 el porcentaje de personas que transitó de ser no pobre a ser pobre se incrementó en términos netos,

maneras no centralizadas de hacer películas que no pasen por los estándares industriales del mercado, como Laura González-Flores recuerda sobre la actitud del fotógrafo Carlos Jurado:

Por ello, actuaba [Carlos Jurado] como Niépce, Talbot y los hermanos Lumière, pero en el México de 1983: ante el azote evidente de una devaluación de 500% que afectaba seriamente la adquisición de todo material fotográfico, Jurado defendía la autocracia tecnológica: “Si Niepce y Talbot pudieron hacer fotografía hace más de cien años sin Kodak, ¿por qué nosotros no podemos hacer algo similar?”¹⁴⁸

Más que hacer algo similar ¿por qué no podemos hacer algo distinto? ¿Por qué no podemos apropiarnos de estos dispositivos para producir de manera diferente? Por ejemplo, mediaciones distintas que posibiliten otras maneras de producción más horizontales y que trastoquen sus presupuestos programáticos puesto que: “sólo abordando la técnica, [...] puede mantenerse la posibilidad de una verdadera creatividad en el medio. Únicamente así el usuario del medio fotográfico puede ir más allá de la programación de la cámara que ya contiene en su construcción y estructura todas las imágenes posibles.”¹⁴⁹ Esa creatividad a la que hace alusión Laura González-Flores, debería trascender las meras fronteras disciplinares o formales y desbordarse en términos políticos y materiales, encontrando formas de *reciclar* y rearticular los medios:

Las historias de los medios y la informática se entrelazaron aún más cuando el ingeniero alemán Konrad Zuse comenzó a construir una computadora en la sala de estar del apartamento de sus padres en Berlín, el mismo año en que Turing escribió su artículo fundamental [1936]. La computadora de Zuse fue la primera computadora digital en funcionamiento. Una de sus innovaciones fue el uso de cinta perforada para controlar programas informáticos. La cinta que utilizó Zuse fue en realidad una película de 35mm descartada.¹⁵⁰

al ser mayor el flujo de entrantes a la situación de pobreza al número de personas que salían de dicha situación [...], p. 23”.

¹⁴⁸ Laura González-Flores, *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!*, p. 22.

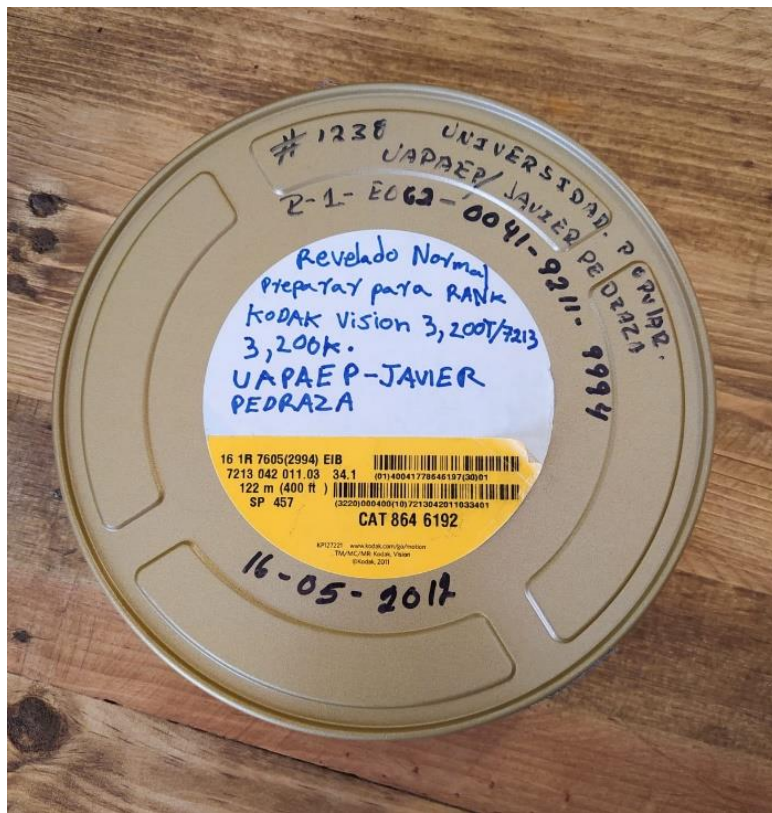
¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 42.

¹⁵⁰ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 25. [Traducción propia del original: The histories of media and computing became further entwined when German engineer Konrad Zuse began building a computer in the living room of his parents' apartment in Berlin -the same year that Turing wrote his seminal paper [1936]. Zuse's computer was the first working digital computer. One of his innovations

Es decir, al igual que la película de Zuze, los medios nos ofrecen la posibilidad de *remediación*, es decir, de adaptarlos y adaptarnos, de hacerlos y hacernos producir otras cosas. ¿Pero específicamente de qué manera nos permiten cambiar las nuevas formas de lo cinematográfico, *diegética* y *extra diegéticamente*?

Retomando el caso de la primera licenciatura en Cine fuera de la Ciudad de México y su intento de filmar por primera vez en emulsión, hay que decir que esa tanda de cortometrajes fue desastrosa, el peor de los procesos de rodaje durante la licenciatura. Todos los ejercicios tenían problemas, artefactos, rayaduras, coladuras de luz, velados, y, francamente, los cortos, en los momentos que eran discernibles, no se entendían del todo por la escasez de material pues, aunque nos negáramos a aceptarlo, hacían falta planos, puesto que incluso de origen los *guiones de rodaje* habían buscado ser bastante económicos para que alcanzara el material. Solamente hubo un ejercicio que se salvó y pudo editarse, el que yo estaba dirigiendo, que se llamaba *Encarnación*. No es que lo que filmé con emulsión no haya estado lleno de problemas como el resto, el corto se salvó porque además de grabar con la Éclair, de la que sospechábamos agudamente, mi equipo y yo filmamos también con una cámara de video (como habíamos hecho en los semestres anteriores y previo a la escuela), una toma en 16mm y una toma en video, por si acaso. A raíz de esto, es destacable que el principal tema y motivo de polémica en la escuela no fue que todos los cortos hubieran fallado, sino que mis compañeros y yo hubiéramos usado también video y que, a diferencia del cine mistificado, caro y fallido, estaba ahí, listo para editarse.

was using punched tape to control computer programs. The tape Zuse used was actually discarded 35mm movie film.]



Nótense los datos y características de la emulsión para su revelado.

Aunque los antecedentes del video se remontan a los años 20 del siglo XX, no fue sino hasta los 60 que se inventaron las cámaras con sensores CCD y las videocaseteras empezaron a comercializarse de manera masiva, y no fue sino a partir de los años 80 que el video representaría una alternativa a la emulsión fotoquímica para la producción y circulación de imágenes, que significaría un verdadero cambio de paradigma que se coagula en 1984, según rastrea de manera pertinente Alberto López Cuenca en *La Historia del arte en la era Betamax*, a partir de la resolución del litigio entre Universal Studios una de las *majors* de Hollywood y Sony Corp. López Cuenca nos dice que:

Los estudios cinematográficos Universal Studios vieron una evidente amenaza comercial en este dispositivo pues permitía grabar y reproducir libremente producciones sobre las que reclamaban derechos de exclusividad. La agria disputa en los tribunales puso en marcha una estrategia de movilización ciudadana por parte de Sony, la Home Recording Rights Coalition, que era percibida luchando por los derechos de los ciudadanos contra las restricciones de los gigantes de la industria cinematográfica. No sólo el Tribunal supremo acabó amparando la posición de Sony y el sentir generalizado de los usuarios, sino que, transcurriendo el tiempo, para 1989, la industria audiovisual, entre ellas la propia Universal, lograría más ingresos del negocio de las películas en video que de los estrenos y difusión en salas.¹⁵¹

Para la mayoría de las personas, su relación con el cine, por no hablar de la *Historia del Arte*, como escribe López Cuenca, se daría en términos de video. A partir de reproducciones que desplazarían la dimensión *aurática* de los originales y que abrirían cierta agencia a los usuarios, puesto que más gente podríamos producir y reproducir contenidos audiovisuales, con fines que no fueran solamente institucionales y comerciales. Regresando al texto citado:

El Betamax encarna la paradójica condición del video doméstico: por una parte, un dispositivo que permitía el uso y apropiación de la imagen en movimiento y, por otra, la regulación y mercantilización del cine. En ambos casos, no obstante, lo que se articula son nuevas prácticas en torno al acceso y uso de las imágenes electrónicas. Como rastrea Joshua M. Greenberg en *From Betamax to Blockbuster. Video Stores and the Invention of Movies on Video*, las implicaciones más importantes del video doméstico pasaron por las formas de mediación del dispositivo y no tanto por los “grandes actores” como las compañías de producción

¹⁵¹ Alberto López Cuenca, “La historia del arte en la era Betamax”, en *La vorágine de las imágenes: accesos, circuitos, controles, archivos y autorías en el arte*, pp. 28, 29.

cinematográficas o los fabricantes como Sony. Las formas de mediación social desplegadas en torno al videocasete manifiestan que no son los dispositivos sino las asociaciones y revistas de usuarios, las redes de colaboración, préstamo y DIY y, por supuesto, los miles de videoclubes los que dieron pie a nuevas redes de prácticas audiovisuales. De lo que Greenberg da cuenta es de la imagen desatada del control institucional, una situación que vino a sancionar el dictamen del Tribunal Supremo en el caso Betamax.¹⁵²

Este aspecto es el más importante puesto que esta *audioimagen* desatada del control institucional justamente posibilitaría y sería posibilitada por nuevas prácticas sociales, sobre todo los usuarios que veríamos en esas tecnologías modos de apropiación y de participación en el audiovisual. Aún recuerdo la experiencia de ir a los pequeños videoclubes en mi colonia, y verme poco a poco todos los vídeos, teniendo acceso a películas que difícilmente habría podido ver de otra forma en Puebla y con la edad que tenía, el conversar con los encargados sobre los filmes para recibir sus opiniones y recomendaciones y viceversa. Así como el descubrimiento más feliz de todos, la existencia de videocassetes regrabables, que en *EP* podían durar como seis horas (aunque la calidad de imagen disminuyera), con los que grababa las trilogías sabatinas que pasaban en canal 5 con películas como *El planeta de los simios*, *Los cazafantasmas* o los *X files*. Pero lo más importante, la primera vez que edité algo que yo había grabado (también en un video) fue cuando me prestaron una segunda videocasetera y pude *puentearla* con la mía, la televisión y la cámara, en un complicado juego de *play*, *pausa*, *rewind*, *record* y marañas de cables. Difícilmente me habría planteado de manera tan clara la posibilidad de ser cineasta si no hubiera tenido esta relación tan cercana con distintas mediaciones del video.

Con el video los recursos audiovisuales se desbordan y los usuarios logramos subvertir, o al menos pervertir momentáneamente, algunos de los programas y presupuestos originales, puesto que podemos participar de manera activa sobre todo con la capacidad de compartir y socializar contenidos propios y ajenos. Cabe poner de ejemplo el documental *Chuck Norris vs. Comunism (2015)*¹⁵³, realizado por Ilinca Calugareanu, que narra cómo en

¹⁵² *Ídem*.

¹⁵³ Internet movie database, "Chuck Norris vs. Communism", s/p, en: https://www.imdb.com/title/tt2442080/?ref_=nv_sr_srsq_1

la Rumania del régimen comunista represivo, también durante los años 80, el video permitió la articulación de distintos ciudadanos, a partir del contrabando y piratería de películas norteamericanas censuradas que eran circuladas en videoclubs domésticos e ilegales donde las personas se reunían para ver estas películas prohibidas por el régimen, de las que más de 3000 fueron dobladas de manera clandestina por Irina Margareta Nistor, que servía con su voz y traducción de *mediadora* entre el inglés y el rumano, entre occidente y el bloque socialista.

Con el mismo espíritu de iteración pirata, recuperemos el descolgado de Walter Benjamin que hace en su texto López Cuenca, con respecto a las interconexiones que provocaría la reproductibilidad:

A una reflexión que tiene que ver con la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica le es indispensable reconocer el valor que les corresponde a estas interconexiones. Pues ellas preparan un conocimiento que aquí es decisivo: por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad. De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.¹⁵⁴

Esta fundamentación de la producción artística en la política a partir de su posibilidad de iteración en distintos horizontes sociales que se ven a su vez transformados por las relaciones que se modifican e instituyen con su participación, es vital para entender el trabajo del *Laboratorio de lo [In]visible* que gracias al video puede producir y circular audiovisuales que parten de la experiencia de personas con ceguera y debilidad visual.

Las principales herramientas de producción de las películas del *Laboratorio* son cámaras remediadas digitalmente: dslr y celulares, es decir, dispositivos que además de ser cámaras de video, son otras cosas, principalmente computadoras puesto que, como explicara

¹⁵⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 51

Lev Manovich: “todos los medios existentes se traducen en datos numéricos accesibles para la computadora. El resultado: gráficos, imágenes en movimiento, sonidos, formas, espacios y textos se vuelven computables, es decir, simplemente conjuntos de datos informáticos. En resumen, los medios se convierten en nuevos medios. Esta reunión cambia la identidad tanto de los medios como de la propia computadora.”¹⁵⁵ De cierta manera, está describiendo el proceso de *remediación* propuesto por Bolter y Grusin, pero haciendo énfasis en la computadora como una *máquina de remediación universal*. Así mismo, el autor de *The Language of New Media* se detiene a recordar que las computadoras siempre han estado relacionadas de manera concreta con el cine:

Si creemos que la palabra cinematógrafo, que significa “escribir movimiento,” la esencia del cine es grabar y almacenar datos visibles en una forma material. Una cámara de cine graba datos en una película; un proyector fílmico los lee. Este aparato cinematográfico es similar a una computadora en un aspecto clave: los datos y el programa de una computadora también tienen que almacenarse en algún medio. Esta es la razón por la que la Máquina Universal de Turing luce como un proyector fílmico. Es una especie de cámara y proyector de películas a la vez, leyendo instrucciones y datos almacenados en una cinta interminable y escribiéndolos en otras ubicaciones de esta cinta.¹⁵⁶

Por su parte, las cámaras dslr siguen el principio de una réflex convencional, pero en vez de exponer película fotosensible, la luz que entra por el objetivo incide directamente sobre un sensor electrónico que forma la imagen. Son cámaras de fotografía digitales que

¹⁵⁵ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 25. [Traducción propia del original: all existing media are translated into numerical data accessible for the computer. The result: graphics, moving images, sounds, shapes, spaces, and texts become computable, that is, simply sets of computer data. In short, media become new media. This meeting changes the identity of both media and the computer itself].

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 24. [Traducción propia del original: If we believe the word *cinematograph*, which means “writing movement,” the essence of cinema is recording and storing visible data in a material form. A film camera records data on film; a film projector reads it off. This cinematic apparatus is similar to a computer in one key respect: A computer’s program and data also have to be stored in some medium. This is why the Universal Turing Machine looks like a film projector. It is a kind of film camera and film projector at once, reading instructions and data stored on endless tape and writing them in other locations on this tape.]

empezaron a popularizarse a principios del milenio corriente, que incluyeron como característica adicional la posibilidad de grabación de video, pero que, al tener opción de control manual de valores como el ISO, la obturación, el tiempo de exposición y el intercambio de objetivos, presentaron una alternativa excelente para producir video con una

calidad muy buena, a una fracción no sólo del costo del cine sino de cámaras de video profesionales.



La Nikon QV-1000C, la primera DSLR comercial, lanzada en 1988

El caso del celular y sus posibilidades, por un lado, de vigilancia, rastreo y comercialización, y por otro lado, de apropiación, es todavía más importante y valdría la pena dedicarle una extensa investigación en sí, para ver cómo ha remediado distintas tecnologías y cómo ha cambiado y producido un sinfín de relaciones sociales y formas de producción y participación, sobre todo cómo ha reorganizado el mundo a partir del procesamiento de su mediatización, que según Manovich:

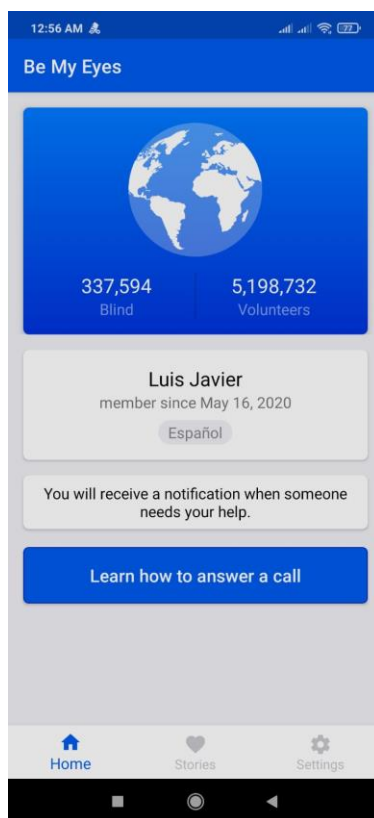
A partir del siglo XIX, la sociedad moderna desarrolló tecnologías que automatizaron la creación mediática -la cámara fotográfica, la cámara de cine, la grabadora de cintas, la grabadora de video, etc. Estas tecnologías nos permitieron, a lo largo de 150 años, acumular una cantidad sin precedentes de materiales mediáticos- archivos de fotos, bibliotecas de películas, archivos de audio. Lo que condujo a la siguiente etapa en la evolución mediática - la necesidad de nuevas tecnologías para almacenar, organizar y acceder eficientemente estos materiales. Las nuevas tecnologías están todas basadas en la computación -las bases de datos mediáticas; los hipermedios y otras formas de reorganización de materiales mediáticos tales como el propio sistema de archivos jerárquicos; software para la gestión de textos; programas para la búsqueda y recuperación basada en contenidos. Así, la automatización al acceso de los medios se convirtió en la siguiente etapa lógica del proceso que se puso en marcha cuando se tomó la primera fotografía.¹⁵⁷

El celular, como para la mayoría de las personas que no viven en la pobreza extrema, es uno de los dispositivos principales usados por los ciegos, gracias a distintas *apps* que sirven para la interpretación de distintos objetos, colores, textos, etc., en fotografías o videos que se filtren por ellas, y que pueden hacer audio descripciones y búsquedas en internet a partir de las imágenes, sin mencionar las opciones de accesibilidad que están disponibles en aplicaciones y plataformas *mainstream* como Twitter, Google, Facebook o Instagram.

Uno de los casos más interesantes de plataformas especializadas, es la *app* (*aplicación*) *Be My Eyes (Sé mis ojos)*, sin fines de lucro, desarrollada por el artesano con discapacidad visual Hans Jørgen, que es descrita como: “[...] una aplicación móvil gratuita con una meta principal: hacer más accesible el mundo a personas ciegas o con baja visión.

¹⁵⁷ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 35. [Traducción propia del original: Beginning in the nineteenth century, modern society developed technologies that automated media creation -the photo camera, film camera, tape recorder, videorecorder, etc. These technologies allowed us, over the course of 150 years, to accumulate an unprecedented amount of media materials-photo archives, film libraries, audio archives. This led to the next stage in media evolution -the need for new technologies to store, organize, and efficiently access these materials. The new technologies are all computer-based -media databases; hypermedia and other ways of reorganizing media material such as the hierarchical file system itself; text management software; programs for content-based search and retrieval. Thus automatization of media access became the next logical stage of the process that had been put into motion when the first photograph was taken.]

La aplicación conecta a individuos con baja visión y ciegos con voluntarios videntes [...] de todo el mundo a través de una video llamada.”¹⁵⁸ Que funciona como una red colaborativa entre ciegos, personas con debilidad visual y videntes, a través de una videollamada en vivo con los que usuarios voluntarios pueden interactuar y ayudarse, es decir, a diferencia de otras aplicaciones que utilizan algoritmos y formas matemáticas para interpretar información, la mediación última en este caso es entre usuarios, entre personas que están hablando y colaborando entre sí. Sin embargo, incluso en esta app la relación sigue siendo asimétrica, puesto que el acceso a estas plataformas, desde luego también está mediado por los presupuestos *capacitistas*, que han hecho el internet y la tecnología digital según los ideales escópicos y corporales. Como podemos ver en la siguiente *captura de pantalla*, hay muchos más usuarios voluntarios videntes que ciegos.



¹⁵⁸ Be my eyes, "Our story", en: <https://www.bemyeyes.com/about> [Traducción propia del original: free mobile app with one main goal: to make the world more accessible for blind and low-vision people. The app connects blind and low-vision individuals with sighted volunteers [...] from all over the world through a live video call.]

De cualquier forma, lo que hay que rescatar es que este tipo de interacciones online, no están basadas en relaciones laborales y meramente comerciales, es decir, la capacidad productiva de las personas no sólo bajo la lógica de que: “con el auge de internet crece el reconocimiento de las dimensiones productivas de valor del trabajo sensorial en el registro visual. La percepción está cada vez más ligada a la producción,”¹⁵⁹ sino el reconocer la interdependencia entre los seres humanos y las necesidades que todos tenemos, que son una responsabilidad social que hay que producir conjuntamente. Podemos remitirnos en términos literarios a la idea de “todos para uno y uno para todos,”¹⁶⁰ en vez de pensar que son asuntos meramente individuales y privados o pretextos para excluir a algunos grupos en beneficio de otros. En palabras de Sunaura Taylor:

Los académicos han expuesto el papel de la discapacidad en la creación de las relaciones de trabajo del capitalismo, particularmente al contribuir a las definiciones de un sistema “basado en el trabajo” versus un sistema de distribución “basado en las necesidades,” así mismo en la definición de conceptos tales como independencia, eficiencia y productividad. Otros han mostrado cómo las ideologías de la discapacidad han sido claves para la formulación de políticas de inmigración [...], como justificaciones para la exclusión de varias poblaciones racializadas y precarizadas que usualmente han estereotipado como “propensas a volverse una carga pública” o representar una amenaza para la salud pública. Tales ejemplos de la importancia de la discapacidad en la formación de nuestra sociedad, abundan. Quizás lo más revelador, sin embargo, es el papel que históricamente han desempeñado los conceptos de discapacidad para reforzar y definir categorías de diferencia.¹⁶¹

¹⁵⁹ Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle*, p. 3. [Traducción propia del original: with the rise of internet grows the recognition of the value-productive dimensions of sensual labor in the visual register. Perception is increasingly bound to production.]

¹⁶⁰ Alexander Dumas, *Los Tres Mosqueteros*, p. 114.

¹⁶¹ Sunaura Taylor, *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*, p. 17. [Traducción propia del original: Scholars have exposed the role of disability in the creation of capitalism and labor relations, particularly in contributing to definitions of a “work-based” system versus a “needs-based” system of distribution, as well as in definitions of concepts such as independence, efficiency, and productivity. Others have shown how ideologies of disability have been key to formulating U.S. immigration policies, as justifications for the exclusion of various racialized and classed populations have often stereotyped certain populations as “likely to become a public charge” or pose a public health threat. Such examples

El trabajo del *laboratorio de lo [In]visible* parte de un intento de articulación sociotécnica diferente, pues resisten a las lógicas *capacitistas* de explotación corporal, que se dan en función de la productividad laboral, incluso hay que decir que esta violencia y jerarquía corporal productivista instituida por el *capacitismo* no se limita solamente a los seres humanos, sino que permea a todos los cuerpos: “Me di cuenta que el capacitismo es una fuerza que se expande más allá de la gente discapacitada. *Todos* los cuerpos están sujetos a la opresión del capacitismo. Ayuda a conformar nuestras opiniones y valores culturales así como nuestras nociones de lo que significa ser independiente, cómo medir la productividad y la eficiencia, qué es normal, e incluso qué es natural [...] Aprendí que estos valores no solo afectan a los individuos con discapacidades y a poblaciones sin discapacidades visibles, sino también a animales no humanos con los que compartimos el planeta.”¹⁶² Si en muchos círculos e instituciones de México, aún se defiende apasionada e instrumentalmente la explotación de los seres humanos, la discusión sobre las relaciones abusivas que tenemos con otras especies y formas de vida (y de la materia en general) y cómo podríamos interrumpirlas, se percibe lejos de suceder próximamente y de manera profunda.

Pero el trabajo colectivo del *Laboratorio de lo [In]visible* también se resiste de alguna manera a la apropiación de lo real por parte del dispositivo cinematográfico al desestabilizarlo de sus horizontes industriales y de entretenimiento, se produce algo distinto, una singularidad, pues su uso de las cámaras y el cine se resiste a la *cinematización* de lo visual a la que se refiere Jonathan Beller:

La cinematización de lo visual, la fusión de lo visual con un conjunto de instituciones y aparatos socio-técnicos, da lugar a las formas avanzadas de expropiación en red,

of the importance of disability in shaping our society around. Perhaps most telling, though, is the role concepts of disability have historically played in reinforcing and defining categories of difference.]

¹⁶² *Ibidem*, p. 21. [Traducción propia del original: I realized that ableism is a force that expands beyond disabled people. *All* bodies are subjected to the oppression of ableism. It helps form our cultural opinions and values as well as our notions of what it means to be independent, how to measure productivity and efficiency, what is normal, and even what is natural. [...] I learned that these values not only affect disabled individuals and the able-bodied population, but also the nonhuman animals with whom we share this planet.]

características del periodo presente. Las interfaces capitalistas maquinistas, depredan la visualidad. Como Raúl Ruiz [cineasta chileno que después del golpe de estado se exilió en Francia] señaló, “El cine en su forma industrial es un depredador. Es una máquina para copiar el mundo visible y un libro para la gente que no puede leer.”¹⁶³

Manovich también rescata esta idea bastante generalizada del cine como un lenguaje que la mayoría del mundo puede entender, pero también encuentra una limitación: “la mayoría de los “usuarios” son capaces de entender el lenguaje cinematográfico, pero no de hablarlo (es decir, hacer películas).”¹⁶⁴ Esto cambiaría primero con el video y se agudizaría posteriormente con las remediaciones digitales, particularmente los softwares de edición y las apps y plataformas para celulares.

Y aunque no es exactamente a lo que se refería Ruiz, justamente, el video les permite a los ciegos escribir y leer el mundo, en otros términos, empezando con las condiciones materiales para *piratearse* algunos recursos de la visualidad hegemónica y adaptarlos a sus espacio-temporalidades concretas, a sus experiencias situadas. Les permite hacer cine sin fines comerciales ni grandes presupuestos y requerimientos técnicos, sin aspirar al estrellato y la genialidad autoral, sino más bien, circular y *circularse* de manera más accesible, aunque como nos propone López Cuenca:

En este sentido, no parece incuestionable que en la era Betamax se haya liberado irremediabilmente el fantasma de la imagen histórica en la medida en que se la socializó y se la desató de las instituciones que la regulaban. Nuevas cadenas comerciales y la incapacidad de hacer muchas veces algo más que memes ingeniosos con ellas parecen tener apocado al fantasma y a la necesaria reinención de la imaginación histórica. Es precisamente en esta

¹⁶³ Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle*, p. 2. [Traducción propia del original: The cinematization of the visual, the fusion of the visual with a set of socio-technical institutions and apparatuses, gives rise to the advanced forms of networked expropriation characteristic of the present period. Capitalized machinic interfaces prey on visuality. As Raul Ruiz [cineasta chileno que después del golpe de estado se exilió en Francia] remarked, “Cinema in its industrial form is a predator. It is a machine for copying the visible world and a book for people who can’t read.”]

¹⁶⁴ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 79 [Traducción propia del original: “most “users” are able to understand cinematic language but not speak it (i. e. make films)”]

situación donde el papel de las instituciones de educación superior, los archivos y centros de investigación sufragados con fondos públicos, las investigaciones y trabajos académicos y *amateurs* deben circular *más que nunca* de modo abierto, accesible y gratuito, dejándose poseer y desposeyendo sus formas de hacer y saber frente al impulso posesivo de los cazafantasmas.¹⁶⁵

El trabajo en el *Laboratorio de lo [In]visible* apunta en la dirección de ir en una línea alterna a las instituciones cinematográficas y más bien instituir prácticas más transversales e inclusivas, por lo que hay dos aspectos importantes en los que quiero reparar para poder entender mejor el trabajo del *Laboratorio*. Por un lado, el carácter artificial de toda tecnología (por no decir de toda la cultura humana), que aunque naturalicemos o transparentemos no deja de ser sólo una posibilidad entre otras, puesto que las convenciones no son intrínsecamente buenas o malas y, desde luego, no son naturales ni trascendentales, sino que son producidas por distintos factores, conflictos, negociaciones, imposiciones y azares, y al mismo tiempo reconocer que los prejuicios *capacitistas* también se extienden a nuestras ideas y relaciones mediáticas y tecnológicas, como nos señala Sunaura Taylor: “el capacitismo nos anima a entender una tecnología como normal y otra como especializada. Estamos tan acostumbrados a tecnologías y estructuras como peldaños y escaleras que se vuelven casi naturales para nosotros. Pero los bordillos no son más naturales que los cortes de bordillos y las luces parpadeantes no son más naturales que sonidos silbantes.”¹⁶⁶ Lo mismo podríamos decir del cine *mainstream* y el cine *adaptado*, aunque el segundo nos parezca extraño, tiene el mismo carácter artificial, sólo que en sus horizontes considera de manera distinta la audiovisión y la participación de la audiencia de manera inclusiva y colaborativa.

¹⁶⁵ Alberto López Cuenca, “La historia del arte en la era Betamax”, en *La vorágine de las imágenes: accesos, circuitos, controles, archivos y autorías en el arte*, p. 39.

¹⁶⁶ Sunaura Taylor, *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*, p. 14. [Traducción propia del original: ableism encourages us to understand one technology as normal and another as specialized. We are so used to technologies and structures such as steps and staircases that they become almost natural to us. But curbs are no more natural than curb cuts, and blinking lights no more natural than beeping sounds.]

Ese es un aspecto clave en la crítica desarrollada en este trabajo. El hecho de que algunas prácticas y formas sociotécnicas se vuelven el canon, o sea, que, en vez de resultar una opción o alternativa entre muchas, se muestren como la única vía. Como el cine y sus *remediaciones* informáticas que radicalizan el *cámaracentrismo* al hacer inmediata y ubicua la *percepción cinematográfica*: “Una vez que códigos culturales particulares son implementados en software y hardware de bajo-nivel, ya no son vistos más como elecciones sino como defaults incuestionables [...] A medida que la cinematografía de Hollywood se traduce en algoritmos y chips de computadoras, sus convenciones se vuelven el método por defecto de interacción con cualquier forma de datos sujetos de especialización.”¹⁶⁷

Podemos poner como ejemplo la reciente campaña de publicidad del *iPhone 13*, que precisamente nos oferta en su sitio web, esta implementación de la visión hollywoodense en software y hardware informático, con su eslogan pedagógico: “El iPhone estudió cine para tú no tengas que hacerlo. Presentamos el modo Cine.”¹⁶⁸ Y posteriormente habla sobre la capacidad del teléfono de controlar la profundidad de campo, cambiando selectivamente el enfoque en una escena. En primer lugar, llama la atención que se reduzca el cine al enfoque, particularmente al *bokeh* o la profundidad de campo superficial siguiendo la lógica *cámaracentrista*, pero es más inquietante que el *iPhone* por un lado esté personificado y que esté *subcontratando* nuestra educación al automatizarla en este proceso de *remediación* que le quita toda perspectiva crítica y formativa y la instala con la condición de producir simplemente convenciones y formas estandarizadas.

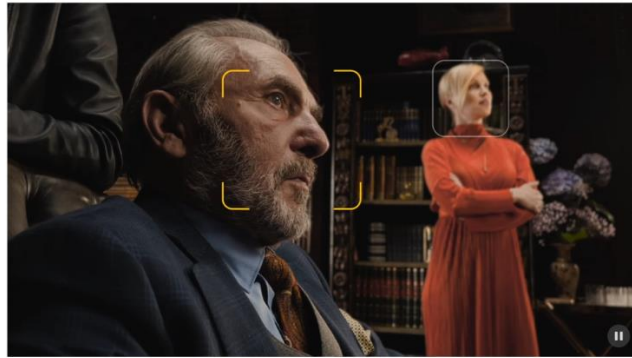
¹⁶⁷ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 85 [Traducción propia del original: Once particular cultural codes are implemented in low-level software and hardware, they are no longer seen as choices but as unquestionable defaults [...] As Hollywood cinematography is translated into algorithms and computer chips, its conventions become the default method of interacting with any data subjected to spacialization.]

¹⁶⁸ “iPhone 13”, s/p, consultado el 21 de Septiembre en: <https://www.apple.com/mx/iphone-13/>

El iPhone estudió cine para que tú no tengas que hacerlo.

Presentamos el modo Cine

Los directores de cine usan una técnica llamada enfoque alterno, que consiste en cambiar el enfoque de un sujeto a otro para guiar la atención del espectador hacia el protagonista de cada escena. Ahora el iPhone te permite usar este mismo recurso narrativo en tus videos con total facilidad. La magia del cine está en tus manos.



El modo Cine crea automáticamente bellos efectos de profundidad y cambios de enfoque

El modo Cine anticipa cuando un nuevo sujeto va a entrar en escena y cambia automáticamente el enfoque para darle protagonismo en el momento justo. Si, grabar videos dignos de Hollywood ahora es superfácil.



Incluso puedes ajustar la profundidad de campo después de la grabación

¿Quieres cambiar el enfoque o ajustar el difuminado después de haber grabado el video? No hay problema. Puedes ajustar lo que necesites con sólo tocar y deslizar. Ni las cámaras profesionales de cine pueden hacer tanto.

Capturas de pantalla de la página del iPhone 13

Otra cosa interesante es que el primer párrafo de la publicidad empieza resaltando la figura de los directores de cine como los encargados del proceso de producción cinematográfico sin aludir ni siquiera a los cinefotógrafos y cinefotógrafas (y al sinfín de personas que se involucran), más adelante también se equipara la convención del cambio de foco como un recurso narrativo, fortaleciendo la idea de que el cine consiste principalmente en contar historias con un arco dramático. Por último, el párrafo concluye con la frase más perturbadora: “La magia del cine está en tus manos.”¹⁶⁹ Es decir, cuando compras el nuevo iPhone, que en su versión más sofisticada tiene un precio de \$28,999.00 pesos mexicanos según la página oficial de apple, puedes ser parte de los valores y rituales del cine hegemónico que es ilusionista y que es producido con y a su vez produce magia (recordemos que los magos no revelan sus trucos), en vez de posibilidades no mistificadas y mundanas de mediaciones cinematográficas.

Por otro lado, tampoco hay que olvidar que las imágenes, por más que se obvie o ignore, siempre contienen sus formas de producción, no solamente están representando una realidad, sino que están presentando los elementos materiales que las han constituido: “las imágenes se hicieron en un primer momento para evocar las apariencias de algo que estaba ausente. Poco a poco se hizo evidente que una imagen podía durar más que aquello que representaba; luego mostró cómo algo o alguien había mirado alguna vez, y por lo tanto, implícitamente, cómo el sujeto había sido visto alguna vez por otras personas,”¹⁷⁰ es decir, las imágenes contienen las relaciones sociales que las han producido, y aunque esta reflexión hable del pasado, pienso que sería útil presentificarla, en el sentido de que las imágenes contienen estas relaciones sociales aquí y ahora y que, entonces, pueden ser intervenidas, pueden usarse para producir otros relatos y otras formas de estar juntos, que igual serán provisionales y transicionales, sin olvidar que siempre hay algo ausente en las imágenes, siempre habrá experiencias periféricas que se resistan, y que en lo que vemos hay muchas

¹⁶⁹ “iPhone 13”, s/p, consultado el 21 de Septiembre en: <https://www.apple.com/mx/iphone-13/>

¹⁷⁰ John Berger, *Ways of Seeing*, p. 10. [Traducción propia del original: images were first made to conjure up the appearances of something that was absent. Gradually it became evident that an image could outlast what it represented; it then showed how something or somebody had once looked -and thus by implication how the subject had once been seen by other people.]

otras relaciones insospechadas y ocultas, puntos ciegos que exigen el desplazamiento de las narrativas hegemónicas normalizadoras (incluso o sobre todo neo normalizadoras) y nuestros lugares como *actores* o *espectadores*, como *usuarios* o *consumidores*.

Que nos sirvan nuevamente estas reflexiones de transición, específicamente una *disolvencia cruzada*, puesto que en cierta manera lo que hace el *laboratorio de lo [In]visible* con sus experimentos cinematográficos es hacernos visible algo que no podemos ver, pues al filmar desde la ceguera, sus películas muestran no sólo que hay otras formas de percibir y de experimentar el mundo, sino que la mirada centralizada y hegemónica que instituye el cine, es una mediación que naturaliza relaciones sociales que no están fijas, que sus mediaciones no están cerradas, que pueden cambiar, que pueden ser otras.

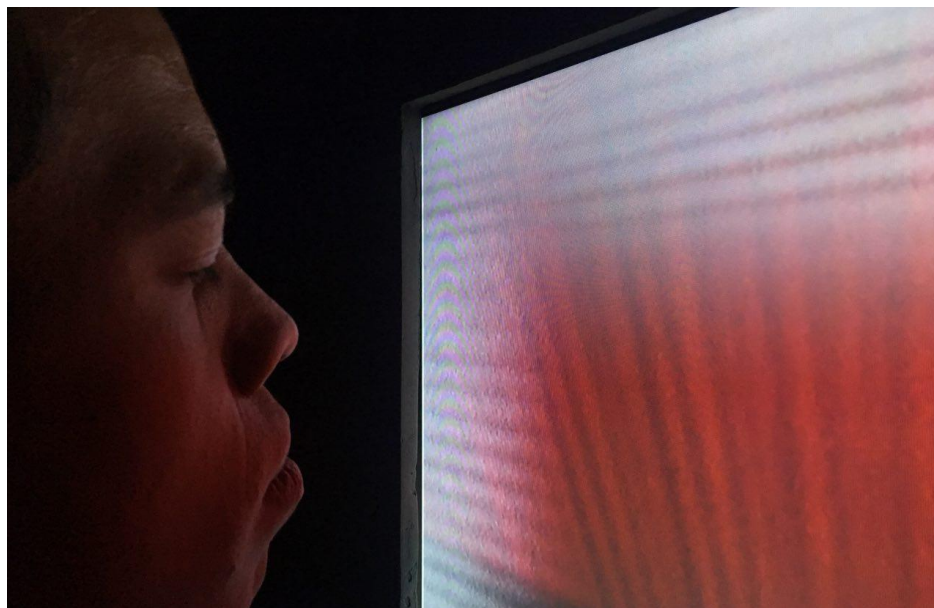


Filmación durante la primera edición del laboratorio de lo [In]visible en Puebla en 2015

En términos concretos, usualmente el momento más problemático de la realización de sus películas es el montaje, pues cuando se trata de la edición propiamente dicha lo que se ha encontrado el *Laboratorio de lo [In]visible* es que la principal herramienta que utilizan los ciegos, más que las computadoras tradicionales como hemos dicho, son las cámaras de video y los celulares, las primeras para hacer montaje directo y los segundos para utilizar las apps que hemos mencionado de reconocimiento de elementos a través de la cámara del

celular y su descripción mediante voz (lectores de pantalla), que les da elementos para decidir qué hacer.

En los casos en los que algunos ciegos usan ordenadores, es porque tienen también más acceso a programas de edición de audio, que tienen habilitadas herramientas de accesibilidad mediante voz, es decir, que les indican verbalmente comandos como cortar, pegar, mover archivos, etcétera. Mientras que los softwares más importantes de edición de audiovisual como *Adobe Premiere*, *Final Cut* o *DaVinci Resolve* no cuentan con ningún mecanismo de accesibilidad. Por lo que hay tres formas de abordar el montaje de sus películas. Una es mediante la descripción del material filmado, junto con la retroalimentación e intenciones de los ciegos, mientras el software es operado por alguno de los integrantes al taller que no son ciegos, es decir, de manera colaborativa y más o menos como sería un proceso regular de edición, quizás un poco más lento.



Otra de las técnicas que utilizan es el montaje directamente en cámara, como se hacía en los albores del cine, en la época silente, pero que ha caído casi completamente en desuso, que consiste en filmar de manera cronológica, utilizando solamente la cámara, al filmar un plano y cortar para inmediatamente después filmar el plano que seguiría en la idea o intención

¹⁷¹ Uno de los participantes del *Laboratorio de lo [In]visible* frente a una pantalla.

que se está buscando, en vez de filmar en desorden para luego reorganizar el material con un programa de edición que es el estándar del cine mainstream. Las principales razones para filmar de esta manera tienen que ver con la producción, con la organización del trabajo y los recursos de una película para eficientizar los recursos, es decir, se filma con la intención de disminuir costos para maximizar las ganancias. Al editar de manera directa la relación con la temporalidad interna y externa de la película son distintas, así como las relaciones de trabajo, puesto que se tiene que organizar en mayor consonancia lo que sucede dentro y fuera de la cinta sin postergar decisiones y procesos mínimamente de cortes. La tercera opción de edición es que al escribir sus *guiones técnicos* los participantes del taller incluyen también, además de los valores de planos y descripciones detalladas, las indicaciones de cortes y edición en el texto, con el fin de que puedan seguirse durante la posproducción.

Sin embargo, Dana Albicker reconoce que es uno de los principales problemas con los que se enfrenta el *Laboratorio de lo [In]visible*, por un lado, porque cuando llegan al momento de la edición suelen estar cortos de tiempo debido a todas las sesiones previas que tienen de discusión y reflexión cinematográficas, en los que incluso se discuten algunas de las implicaciones sociotécnicas de decidir utilizar plataformas mac, pc o software libre y el proceso de grabación en sí. El *DaVinci Resolve* es el único de los NLE (editores no lineales por sus siglas en inglés) mencionados que es gratuito, mientras que *Premiere* y *Final Cut* son vendidos por las compañías Adobe y Apple respectivamente; cuando se necesitan estos programas se recurre a versiones pirata.

Por su parte, Moisés García reflexiona que, en las distintas iteraciones de los talleres, muchos de los ciegos de plano les han dicho que la única tecnología que utilizan es el celular, y que incluso reconocen que no tienen el mejor, en términos de hardware, particularmente que no cuentan con una *buena* cámara, es decir, una que cumpla con las expectativas del *cámaracentrismo*, como hemos visto en el primer capítulo de este trabajo, que suponen necesario para hacer películas (mucho menos un celular que haya estudiado cine). Muchos de ellos ni siquiera han utilizado las cámaras de sus celulares, puesto que se sabían excluidos de esas prácticas, *incapacitados* por el medio que naturaliza sus mediaciones. El *Laboratorio de lo [In]visible* también invita a los ciegos a explorar la propia tecnología que llevan en el bolsillo, a desdoblarse otras posibilidades de lo que tienen a la mano a partir de las

provocaciones que se hacen en el taller. Salir de las rutas predeterminadas de qué hacer, cómo hacer y con qué hacerlo. Desfamiliarizar sus propias interacciones cotidianas con las *interfaces culturales*.

En ese sentido, Moisés García reflexionó cómo fue colaborar en la edición de un proyecto con Lorenzo Morales, una persona ciega, chilena, de más de 60 años, que ya tenía experiencia de trabajo audiovisual colaborativo, pero que, a diferencia de otros procesos, se encontró mucho más imbricado en este: “la clave aquí [en el laboratorio] es no pensar ni que él ya sabe, ni que él no quiere saber, no presuponer, sino estar preguntando y hablando constantemente.” Sucede lo mismo en todos los procesos del *laboratorio*, pues una de sus premisas básicas es, justamente, no estar *tutelando* las decisiones, ni la imagen técnica o estéticamente, ni las intenciones de los ciegos, sino más bien ir acompañándolos, acercándoles las herramientas, explicando las interfaces, desde lo más básico, como la apertura del programa, los distintos recursos, ventanas, herramientas, comandos, etc. Y a lo que lleva eso gradualmente es a que Lorenzo Morales explore la consola de edición de una manera que nunca había hecho, de forma más rica, con una oferta de posibilidades que le eran insospechadas, que puede ir pidiendo y probando e involucrándose más en el proceso de posproducción; siempre en relación con el audio, con intentar articular cosas con él, como por ejemplo la búsqueda de la inclusión de sonidos provenientes de las manifestaciones de Chile en 2019. Es decir, hay una constante traducción y búsqueda de interpretación entre Moisés, Lorenzo y las interfaces, un campo de interpretación y negociación entre ciegos, no ciegos, la tecnología y la cultura.

No hay que dejar de mencionar que, con respecto a la situación política de Chile, en una presentación de su trabajo que hicieron en *Trama*, un café/bar incluyente que se encuentra en la ciudad de Puebla, el propio Lorenzo Morales a la par de reflexionar sobre sus prácticas artísticas expuso sobre los *perdigones* y *balines* usados por las *fuerzas públicas* para reprimir las manifestaciones y protestas sociales. Y cómo la policía deliberadamente apuntó a los ojos de los ciudadanos para *incapacitarlos*. Según menciona un titular de una investigación en la Universidad de Chile:

Un grupo de médicos residentes de la Universidad de Chile, que se desempeña en la Unidad de Trauma Ocular del Hospital del Salvador realizó un análisis de los datos reunidos tras la atención de 182 pacientes víctimas de trauma ocular por proyectiles de impacto cinético entre

octubre y noviembre de 2019, en el marco del estallido social que vive nuestro país. Con un rango etario que va entre los 14 y los 59 años -con un promedio de 28 años de edad-, los pacientes fueron en un 89,56 por ciento hombres, mayoritariamente en edad laboral, y en su mayor parte con traumas oculares graves.¹⁷²

Este caso extremo e inaceptable, desafortunadamente no es extraordinario, sino que evidencia cómo la *discapacidad* en términos culturales es producida y reproducida por estructuras de poder y violencia con el fin de desarticular y reprimir a grupos sociales, de establecer jerarquías y mantener privilegios, dominaciones y explotaciones. El estado y otros regímenes de poder *producen* ciegos, sordos, paralíticos, etc., para poder excluirlos, para poder borrarlos del cuerpo social obediente, estandarizado y productivo, bajo la lógica perversa de la represión que Lorenzo refiere de que: “el que no ve no habla.”

No son hechos casuales, “no son hechos aislados, es una política de Estado,”¹⁷³ como condena el comunicado de la universidad en la que estudia uno de los chicos que perdieron la vista por los ataques con perdigones de los carabineros, es de resaltar: “la cifra de lesionados oculares en la crisis que estalló en el país suramericano, hasta ahora uno de los más estables de la región, está por encima del número de casos en Francia durante la crisis de los ‘chalecos amarillos,’ las protestas en Hong Kong y el conflicto israelí-palestino, según denuncias del Colegio Médico de Chile y agrupaciones de Derechos Humanos”¹⁷⁴.

En palabras de Carlos Vivanco, un estudiante que vive en un barrio periférico de Santiago y que perdió un ojo en las protestas, “con perdigones me quisieron meter dolor, pena, arrepentimiento, miedo, pero siento que me hizo el efecto contrario: tengo más rabia

¹⁷² Felipe Ramírez, “Médicos analizan casos de 182 víctimas de trauma ocular por balines en manifestaciones”, s/p, en: <https://www.uchile.cl/noticias/160431/sistematizaron-y-analizaron-datos-de-victimas-de-balines-en-los-ojos>

¹⁷³ El mundo, “Un estudiante se queda ciego por los perdigones disparados por la Policía en las protestas”, s/p, en: <https://www.elmundo.es/internacional/2019/11/26/5dddad07fc6c835b088b464b.html>

¹⁷⁴ Froissart, Pauline, “Lesiones oculares y ceguera, las huellas de la protesta social en Chile”, s/p, en: <https://www.nacion.com/el-mundo/interes-humano/lesiones-oculares-y-ceguera-las-huellas-de-la/PRZK343MEFDCZLZ6EULOHDA7BI/story/>

que miedo; más odio que pena y es en contra de esas personas que están ahí afuera, disparando, mutilando a la gente.”¹⁷⁵



Carlos Vivanco, que perdió un ojo con los perdigones de la policía en las protestas de Chile en 2019.



Autorretrato de Lorenzo Morales

¹⁷⁵ *Ídem.*

Por eso es importante el hecho de que el *laboratorio de lo [In]visible* ensaye prácticas cinematográficas desde otros sentidos, desde otras formas de la materia que no sean sólo visuales o auditivas y menos sólo en los términos más convencionales, sino que intentemos habitar un mundo que no sea solamente objetivo, perfectamente claro y definido, donde cada cosa es lo que es y debe estar en un lugar y momento nada más, donde sólo un tipo de personas valen y tienen control sobre los demás; un mundo en el que hasta la *audiodescriptora* algorítmica, pero sobre todo la humana, empiece a dudar de lo que se ve y se escucha, y mientras nos describe las imágenes cinematográficas y de la realidad, empiece a hacer otro tipo de combinaciones, otro tipo de relaciones hasta entonces insospechadas e imposibles. Desconfiar de lo que vemos, como se explora en el tríptico cinematográfico inspirado en el cuento *las babas del diablo* (1959) de Cortázar: *la Conversación* (1974) de Coppola, *Blow up* (1966) de Antonioni y *Blow out* (1981) de de Palma, y prestar más atención a lo que no vemos y a los entramados que producen ciertos tipos de visualidad. En esa línea ¿qué otros procesos de mediación se pueden ensayar? Como asegura Lorenzo Morales “sobre las palmas de las manos están los ojos,” ¿quizás es posible incluso intentar una cámara háptica, una cámara *digital*, que implicara un cine organizado desde el tacto? Más aún ¿podría aspirarse a formar instituciones y prácticas artísticas con más empatía y tacto?



Dana Albicker saca a colación dos casos. Uno del taller realizado en Oaxaca, de un corto colaborativo en el que una chica que se llama Emma, luego de haber ido a la presentación que hicieron del corto y haber sido entrevistada sobre su proceso de producción

de la película, les escribió diciéndoles que el resultado ya no le gustaba nada, pidiéndoles que por favor dejaran de presentar esa versión y que le quitaran toda la voz off que tenía para que mejor fuera en mixteco, su lengua natal, pues le parecía que el corto no era nada honesto, y sentía que la que hablaba en la película no era ella. Incluso en este caso, a diferencia de la mayoría del cine comercial, después de que el corto estaba editado y estrenado, se pudo regresar a re trabajarlo, a volver a experimentar con el material que justamente a partir de esta crisis de Emma, muestra que los procesos están abiertos y pueden *reciclarse*.



So Keira, is a labrador golden retriever mix.

176

El otro caso es el de Jesús, que realizó un documental del viaje que hizo a Estados Unidos para recoger a su perra guía, Keira, que estuvo organizando gran parte de la filmación teniendo en cuenta el montaje, cuando filmaba algo era porque iba a estar en relación con las escenas previas y subsecuentes, un poco más en la lógica del montaje directo. Una de las cosas que más llama la atención de su documental es que Jesús mete los dedos al cuadro constantemente, cosa que es un gran *no* en el cine convencional, sin embargo, cuando le describían el material grabado eso no representaba realmente un problema para él, trascendiendo la intención ilusionista del cine para develar su proceso de tecnificación, la cámara y la corporalidad particular de la persona que lo estaba haciendo. Moisés y Dana

¹⁷⁶ Jesús encontrándose con Keira por primera vez.

hablan de una presencia, una manera en que la ceguera está irrumpiendo todo el tiempo en la película. Durante este proceso, se pueden repensar los paradigmas que se usan para decidir *normalmente* qué material sirve y cuál no sirve, cómo deberían ser los planos fílmicos, todas las reglas de composición y el lenguaje cinematográfico *cámaracentrista* con su espectacularidad fotorrealista.



Otra de las dificultades con las que se topa el laboratorio, es la de darle la vuelta a la centralidad de figuras como el director, el fotógrafo, el productor y otros jefes de departamento con las que opera el cine convencional en una estructura jerárquica y que distingue el trabajo intelectual del manual; por eso, en el taller que realizaron en Oaxaca en 2018, se organizaron a partir de la formación de tres equipos, en los que trabajaban de manera más colaborativa construyendo juntos y aportando ideas entre todos, incluso los que no estaban del todo conformes con que los proyectos fueran colectivos, se abrieron para trabajar así. Buscando ir desplazando esos roles, incluso en rodaje, intercambiando o participando en distintas tareas y departamentos y filmando muchas cosas que quizás no servían en términos convencionales o que no quedaron en el corte final pero que contribuían al trabajo en equipo, a diferencia de las prácticas cinematográficas tradicionales en las que por lo general un productor se negaría a probar cosas que no tuvieran un papel claro y definido de antemano y que no buscaran la eficiencia y economía de la película.

Pero incluso en estos trabajos comunitarios y horizontales, el proceso de edición suele tener un editor en jefe o, cuando menos es un proceso que termina siendo decidido por dos o tres personas, es decir, aunque se logre dar la vuelta a la centralidad del director o fotógrafo durante el rodaje, el proceso de montaje acaba muy aislado y siempre hay la tendencia a llegar a la edición a *reparar* todo el daño, a embellecer y corregir y reencuadrar todo lo que en rodaje quedó mal, en los términos disciplinares y *cámaracentristas*. Aún así, lo más importante es que el *laboratorio* busca reconocer la capacidad de decisión de los participantes en los distintos procesos, es algo que fomentan, que contrasta con el trato infantilizado, asistencialista y de tutelaje que suelen recibir las personas con *diversidad funcional*, además, se plantean la búsqueda de otras formas de construcción de esas decisiones, que no siempre funcionan, que no son sencillas, que tienen consecuencias y que se unen a presiones de tiempo y de trabajo en términos concretos para llegar a los cortes finales de sus películas, y que incluso buscan abreviar y acelerar los procesos. Una parte curiosa es que muchos participantes del taller, con ceguera y sin ceguera, se sorprenden ante la cantidad de trabajo y tiempo que hay detrás de un cortometraje. Moisés García relata la sorpresa con que al principio suelen preguntarle “¿en serio mañana todavía vamos a seguir editando?”



177

Ha habido casos en los que incluso algunos participantes se han mostrado escépticos; como un muchacho que se inscribió al taller que dieron en Guadalajara, que no creía que él

¹⁷⁷ Editando en el *laboratorio* en Puebla 2015.

mismo pudiera construir la imagen, editarla y hacer cine, pero que poco a poco fue probando cosas a su ritmo y al final del proceso, tenía un cortometraje completado. Precisamente el *laboratorio de lo [In]visible* busca reconocer y fomentar la agencia de las personas con *diversidad funcional*, mediante la constante toma de decisiones y posturas en cada momento de la producción fílmica, ante cada tema, siempre preguntando en vez de estarlos dirigiendo, imponiendo y pastoreando. Intentando reconocer lo que todos traen y ofrecen para trabajar, incluyendo sus propios acercamientos con el cine a partir de las *audiodescripciones* y también de películas que no les han descrito, o que descubren en el taller para generar un encuentro, una base común. Podemos decir entonces que uno de los aspectos del *laboratorio* es que pone énfasis en la toma de decisiones durante la realización, por un lado cuestionando cómo están construidas y por otro lado buscando de qué otras formas pueden darse, para reconocer la agencia de las personas con *diversidad funcional*, también podríamos pensar que sería pertinente reconocer la agencia de otros elementos que incluso no son del todo humanos, que incluso trasciendan las intenciones de las personas que están colaborando, ciegas y no ciegas para hacer una película y que, justamente, invitaría a que se colaran en el cine muchas otras cosas que no parten de un control obsesivo, que no son cinematográficas, que no vinieran de presupuestos necesariamente cinematográficos.



178

¹⁷⁸ Still del cortometraje *taa lulu* realizado en el *Laboratorio de lo [In]visible* en Oaxaca.

Pensemos que también, hay algo que se *pierde* en el cambio de las cámaras análogas a las digitales, el proceso de *revelado*, en las primeras no se sabía del todo lo que se estaba fotografiando, sino hasta que había transcurrido un tiempo y varios procesos, en el que muchos accidentes y cosas imponderadas e inadvertidas sucedían en las imágenes con el concurso de soportes, químicos, luces, pelos, polvos, etc., mientras que con el digital, la inmediatez y *fidelidad* entre la grabación y el resultado, como hemos dicho en el primer capítulo de este trabajo, intensifica la identidad fotorrealista del cine, por eso lo que el *Laboratorio* busca en uno de los primeros ejercicios que plantea a los integrantes al inicio, es la realización de un autorretrato en video como sea, como puedan, como se imaginen, antes de haber discutido cualquier técnica y proceso fílmicos, por lo que surgen cosas interesantes: hay quienes hacen un solo plano, hay quienes editan directo en la cámara, hay quienes utilizan objetos, hay quienes sólo usan la voz, etc. Desde luego no están cuidando las imágenes en términos de composición áurica y estándares estéticos.

Por lo que en el laboratorio hacen ejercicios con cámaras *gopro* y de 360°, celulares y *dslr*, explicando justamente las diferentes *miradas* de cada cámara, no sólo describiéndolas con palabras sino utilizando el ángulo de los brazos, escribiéndolo en las manos, construyéndolo con los cuerpos tocándose o tocando otros dispositivos de mediación como los bastones; la cámara más sorprendente es la 360° porque también implica un problema, un límite explicativo, de muchas cosas que parecen claras o que damos por sentado, pero no lo son tanto en términos de que el fuera de campo parece estar contenido en el plano que ya no corresponde al encuadre de la pantalla convencional aunque sigue segmentando. También es interesante que muchos de los propios objetivos y filtros de las *dslr* que usan están rayados y se nota la textura, las imperfecciones, la materialidad de la mediación, sin buscar ocultarla. Tampoco persiguen el 4K y mucho menos el 8K que son los nuevos parámetros *mainstream*. Cualquier resolución vale.

En el caso de otro de los estándares actuales, el HDR (High Dynamic Range o Alto Rango Dinámico) Dana reflexiona: “antes de esto la fotografía funcionaba a partir de distinguir la diferencia que había en la luz, entre las sombras, los medios y las luces altas, cuando todo está *iluminado*, se pierde también lo que no estaba expuesto en la imagen. Además, nos gusta defender la imagen pobre y ensuciar las cámaras.” Siguiendo esa

reflexión, es interesante la vinculación que hace Dana Albicker entre la materialidad concreta de la cámara y el tipo de imágenes que esta produce, por lo que podemos pensar cómo la *intermediación digital* permite que la forma concreta de las imágenes que circulan no provenga sólo de élites especializadas o de dispositivos ultra caros e inaccesibles, y que más que sus convenciones o valores mediáticos, lo que más importa es su carácter de *interfaces culturales*, es decir sus distintos horizontes de mediación.

Otra cosa que no hay que olvidar es que la mayoría del contenido audiovisual que experimentamos es a través de las pequeñas pantallas de nuestros ordenadores, tabletas, pero, sobre todo, celulares, muchas veces con rayones, cristales mellados o de plano estrellados y llenos de manchas de grasa de dedos y otras sustancias. Aunque existe en la narrativa *mainstream* la idea del gran tamaño de la imagen que se precisa para el cine, hay que llamar la atención de que los cineastas, principalmente fotógrafos y directores, durante el rodaje de películas por lo general usan monitores, que van de las 3.5 a las 12 pulgadas, por lo que la interfaz de producción de cine se hace a partir de una imagen bastante pequeña que va más en la línea de las pantallas populares desperdigadas por todos lados.



Por otro lado, en cuanto al manejo del color, uno de los primeros ejercicios en el *Laboratorio* es poner *Le voyage dans la lune* (1902) de Méliès, y pedirles a los que ven que la describan a los que no. Y luego la primera pregunta que se plantea es: ¿les dijeron que era blanco y negro? Y la mayoría de las veces la respuesta es negativa, incluso las personas que ven se sorprenden al caer en la cuenta de que efectivamente es una película en blanco y negro

y desde ahí muy distinta a una que reproduzca el color de acuerdo con la convención actual RGB, y que el color en el cine es producido de acuerdo a circunstancias específicas y cambiantes. Y a partir de eso los participantes del taller tienen que pensar y decidir cómo van a manejar el color y la luz en sus películas. Sin embargo, en el *Laboratorio* sí se suele evitar el cliché de la pantalla en negro, porque como explicamos cuando abordamos el caso de Fini Straubinger en *Land of Silence and Darkness* (1971) en el capítulo anterior, la mayoría de los ciegos no identifican así, como un negro puro, su experiencia perceptiva, en cambio cuando quieren hacer presente la ceguera en las imágenes que están produciendo, buscan tapar los objetivos con papel celofán, o bolsas de plástico u otros objetos o también jugar con los desenfoces, incluso descomponer la síntesis cromática RGB con filtros de cámara o en posproducción; todos estos recursos casi siempre acompañados de juegos sonoros.

También es singular el trabajo en el laboratorio con la luz, por ejemplo, en el corto de un matrimonio ciego (muchas de sus películas evaden los títulos), cuya casa siempre está oscura durante la noche pues no ocupan los focos, por lo que cuando filmaron se buscó mantener esto, en vez de llegar a iluminar como suele hacerse en el cine *mainstream*, y el resultado es un corto muy oscuro, pero no desde el punto de vista estilístico y a la Gordon Willis (fotógrafo de la trilogía empezada con *The Godfather* (1972), apodado como “el príncipe de las tinieblas” por su manejo de la sub exposición), sino porque los cineastas del taller tienen una relación vital distinta con la luz eléctrica. Incluso en el laboratorio, se toman decisiones a partir de consideraciones hápticas, en algunos momentos del día cuando filman en exteriores, se deciden planos y sus duraciones en función del calor, un determinado número de segundos en el sol y otro determinado número de segundos en la sombra. Muchos de los participantes que tienen baja visión se quejan del sol, pues les cuesta todavía más ver cuando el sol está muy fuerte, incluso dicen que les lastima, en cambio cuando mejor perciben es cuando el astro luminoso está saliendo o se está ocultando, por lo que prefieren trabajar en los amaneceres y atardeceres, de nuevo no en la línea estilística de Nestor Almendros (fotógrafo de la película *Days of Heaven* (1978), toda filmada con luz natural crepuscular, concretamente lo que se conoce como *hora mágica*).

Lo que hemos expuesto también implica una relación distinta con el tiempo, una reorganización del tiempo, pues aunque la propia estructura cinematográfica supone el

movimiento de sus componentes siempre en movimiento en el tiempo, como nos dice Mitry: “Si el cine se expresa en términos de movimientos, es decir, en términos de acciones y lógica constantemente proyectadas hacia el futuro (un “futuro” que está presente todo el tiempo desde que lo seguimos en su desarrollo), necesariamente debe implicar una secuencia de tiempo y por lo tanto una organización del tiempo [...],”¹⁷⁹ las situaciones específicas del *laboratorio* al reorganizar el tiempo del cuadro como hemos dicho, también provocan un replanteamiento con el tiempo de trabajo, con la organización en sí de *los llamados* (jornada de rodaje), que normalmente duran 12hrs, la mayoría durante el día¹⁸⁰ en función de aprovechar al máximo la luz del sol, mientras que, en el laboratorio, al no tomarse las decisiones en función de esta utilización de la luz en términos visuales, las jornadas de sol a sol, pueden renegociarse.

El aspecto más interesante quizás es cómo se abordan en el *Laboratorio de lo [In]visible* la *puesta en escena* y la *puesta en cámara*, por las implicaciones que tienen estos elementos en el cine *mainstream* y en su cine colaborativo, para esto es útil considerar de manera más detallada a partir de las reflexiones del teórico Jean Mitry, las dimensiones espaciales y temporales que atraviesan de manera específica el medio cinematográfico, pues el movimiento presentado y representado en el cine obedece a dos posibilidades fundamentales, conocidas como *la puesta en escena* y *la puesta en cámara*. La primera considera el movimiento dentro del cuadro cinematográfico, es decir, la composición dinámica de todos los elementos contenidos dentro de sí, mientras que la segunda considera la posibilidad de movimiento de la cámara misma. Jean Mitry en *La estética y psicología del cine* considera a Griffith como el primero en liberar la cámara de un eje visual fijo y resalta que: “[...] la maniobrabilidad de la cámara permitió el movimiento acercándose o alejándose

¹⁷⁹ Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of Cinema*, p. 90. [Traducción propia del original: If film expresses itself in terms of movements, i.e., in terms of actions and logic constantly projected into the future (a “future” which is *present* all the time since we follow it in its development), it must necessarily imply a sequence of time and therefore an organization of time.]

¹⁸⁰ Resalto que la mayoría son durante el día, aunque también existen llamados nocturnos y mixtos, pero que siguen el estar organizados en función del aprovechamiento lumínico.

a los personajes e incluso alrededor de ellos,”¹⁸¹ es decir la posibilidad de seleccionar y cambiar el cuadro, pasando de uno a otro sin necesidad de cortar. Mitry hace hincapié en que las relaciones estéticas de estos elementos, la reproductibilidad técnica del movimiento fotografiado, y la rebeldía de componer y recomponer este movimiento encuadrado, posibilitan la expresividad fílmica, puesto que es sólo a partir de ellos que el cine se articula propiamente, por eso el mismo Mitry cita la observación hecha por André Malraux al respecto: “El nacimiento del cine como un medio de expresión (opuesto a uno de reproducción) data de la ruptura del *espacio limitado* [...] de reemplazar el escenario teatral por el ‘campo de visión’ [...] El medio de reproducción del cine fue la imagen en movimiento pero su medio de expresión fue la sucesión de planos...”¹⁸² Entonces la imagen cinematográfica nos propone algo que está referido a la vida pero que al mismo tiempo es distinto a ella y lo que hace particular al cine, entonces, no es sólo su carácter de movimiento fotografiado (la puesta en escena, lo que se mueve dentro del cuadro), sino sobre todo su articulación con otros movimientos, otros cuadros que devendrán consecutivamente en función de la búsqueda de perpetuación del movimiento, no sólo dentro de estas partes que son dinámicas en sí, sino de las distintas partes entre sí de manera unitaria y general.

Esta coherencia de sentido móvil a partir de movimientos intencionados específicamente, está dada por el montaje, ante lo que Mitry precisa: “Estéticamente hablando, la edición (o montaje) no es tanto el efecto de unir imágenes de acuerdo a una continuidad lógica sino la de dar a las imágenes un significado más allá del de la información presentada en ellas, creando un poder nuevo derivado de la yuxtaposición de dos o más

¹⁸¹ Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of Cinema*, p. 67. [Traducción propia del original: the maneuverability of the camera allowed for movement towards or away from the characters or even around them.]

¹⁸² *Idem*. [Traducción propia del original: The birth of the cinema as a means of expression (as opposed to reproduction) can be said to date from the breakdown of the *limited space* [...] of replacing the theatrical stage with the “field of view” [...] The means of reproduction in the cinema was the moving picture but its means of expression the succession of shots.]

planos *que entonces adquieren un valor que nunca podrían tener fuera de esa asociación.*”¹⁸³ Así, el cine es un sistema de asociaciones espacio-temporales, en el que no sólo se reconstruye la realidad, sino que se construyen nuevas posibilidades de la misma, es decir, otras formas de experiencias estéticas que nos permiten percibir espacialmente el tiempo y viceversa, puesto que las imágenes fílmicas sólo se articulan a partir de la relación dinámica de estos elementos. Este carácter radicalmente relacional y productivo del cine, no sólo de *continuidad lógica* como dice Mitry, es asumido por el *Laboratorio de lo [In]visible* primero desde la *puesta en escena*. En palabras de Dana Albicker: “la puesta en escena desafía un montón de las barreras impuestas y autoimpuestas de los ciegos, por ejemplo, en uno de los autorretratos hechos en el laboratorio, Roberto, un señor ciego, manejó un coche”, es decir, desafió sus *propias posibilidades* de movimiento, su propio límite dinámico, para buscar nuevas formas de yuxtaposición de cuerpos con su cuerpo, de montaje *interno* y *externo* como tocaremos más adelante. Por cierto, el corto al que nos referimos dura 40 minutos, cosa que también va en contra de las duraciones convencionales que oscilan entre cortometrajes menores de diez minutos, menores de quince minutos o de menos de treinta minutos.

Podríamos entonces decir que una primera forma del montaje consiste precisamente en encuadrar y reencuadrar con el movimiento de la cámara, o sea, organizar expresivamente todos los elementos dentro del cuadro, es decir un *montaje interno*, a través de esta *espacialización* del tiempo, como hemos dicho la *puesta en escena* y la *puesta en cámara*, dónde y cuándo empieza y cuándo y dónde termina, y por otro lado, las relaciones entre los distintos cuadros de las escenas, es decir, su yuxtaposición, supondrían un *montaje externo*, a través de esta temporalización –sucesiva- del espacio, es decir la unión de distintos planos encuadrados.

Pero el trabajo del *Laboratorio* de encuadre es todavía más dinámico y depende del concurso no sólo de las intenciones autorales y estilísticas sino de la constante traducción no sólo de la descripción de las escenas de los integrantes sin ceguera a los ciegos, sino también

¹⁸³ *Ibidem*, p. 68. [Traducción propia del original: Aesthetically speaking, editing (or *montage*) is not so much the effect of matching images according to a logical continuity as of giving the images a meaning beyond that of the information presented in them, creating a new power deriving from the juxtaposition of two or more shots *which then assume a value they could never have outside that association.*]

a la inversa. Así mismo de los recursos en términos táctiles. De hecho, el laboratorio enseña los *valores de plano* del lenguaje cinematográfico, a partir de la creación de cuadros de distintos tamaños con hilos y popotes con los que se encuadran muñecos, para que puedan tocar cómo es un *close up* o un *long shot*. Para construir en las manos cómo es que funcionan estos *valores de plano* en las cámaras y en las pantallas, pero en función de una materialidad palpable.

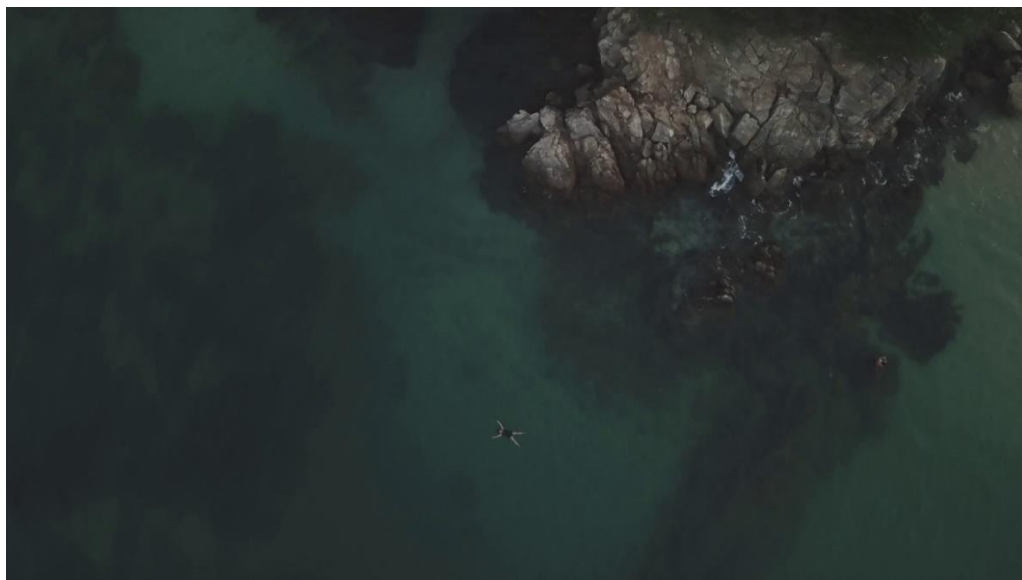




184

En las prácticas del *laboratorio* la puesta en escena suele informar la puesta en cámara, por lo que el montaje externo suele partir del montaje interno. Por ejemplo, una ciega llamada Emma en su cortometraje quería alejarse bastante nadando en la mar, pero ante la dificultad de que la pudieran seguir filmando se tuvo que plantear la posibilidad de usar un *dron*, que tuvieron que conseguir prestado porque incluso su *puesta en escena* rebasaba las posibilidades técnicas que tenían. En esa línea, una chica que hizo su cortometraje sobre su perro guía en el metro de la ciudad de México y que estaba muy interesada en cómo experimentaba el perro los lugares que recorre, recurrió a ponerle la cámara *go pro* en la cabeza, o a veces cuando no iba con el perro ella intentaba situar una cámara *osmo* como si estuviera a la altura del can, y la movía como sentía y recordaba como se movía él, intentando *oler* otros perros o personas que se iba encontrando, imaginando y jugando en la construcción mediática del *POV* del perro. Como hemos dicho, para el *Laboratorio de lo [In]visible* la *puesta en escena* en relación con otras escenas usualmente suele preceder a la *puesta en cámara*. Como asegura Dana Albicker: “La *puesta en escena* es la experimentación de la autonomía y la agencia que les ha sido negada a los ciegos”.

184 Probando valores de plano en el *laboratorio de lo [In]visible*.



Emma nadando en la mar en su cortometraje taa luu

Además de sus películas, el *Laboratorio de lo [In]visible* también es un lugar de encuentro, en el que se producen asociaciones, amistades, complicidades, relaciones, conflictos. Se articulan comunidades de producción, de conversación, de traducción. Sin embargo, no todo es miel sobre hojuelas, constantemente la tendencia es que los asistentes que no son ciegos buscan tener el control y estar dirigiendo a los ciegos y ceñirse a las formas más convencionales de acercarse al cine, como el *raccord*, es decir la correspondencia o continuidad de los valores cine fotográficos (como exposición, diafragma, color, cuadros por segundo, etc.) en los distintos planos; la búsqueda de continuidad en general es difícil de superar. También hay que decir que tanto ciegos como no ciegos muchas veces desertan del taller.

Otro de los principales problemas es que, aunque la idea es que el *laboratorio* sea replicable, y aunque suele haber interés por hacerlo en otros lugares de México por otras personas, esto todavía no sucede. También el laboratorio se enfrenta a instituciones y asociaciones que en gran medida mantienen una relación clientelar con los ciegos, y aunque el colectivo intenta darles la vuelta y acercarse de manera más directa y horizontal a ellos a veces sucede y otras veces no. En muchas ocasiones las instituciones y asociaciones buscan beneficiarse económica y políticamente con proyectos como el del *Laboratorio*, buscando convertirlos en “productos comercializables” y exóticos, apelando incluso a presupuestos

capacitistas, infantilizados y melodramáticos como el caso del *Teletón*, que desde 1997 organiza Televisa junto con otros empresarios. Por su parte, el *Laboratorio* busca apoyar procesos locales que se continúen en grupos de trabajo, pero no siempre sucede, muchas veces sólo se continúan de manera personal o en parejas, pero que no se colectivizan más, puesto que a muchos les es difícil renunciar o separarse a los grupos a los que pertenecen, sus actividades y propias dinámicas, así como los ingresos económicos que les reportan participar de esas instituciones y asociaciones.

Una de las intenciones a largo plazo del *Laboratorio* sería también ser un semillero de proyectos, un colectivo de producción que pudiera dar seguimiento a proyectos cinematográficos colaborativos más largos y complejos que necesitan apoyo en términos de recursos e infraestructuras, informados por todo lo aprendido en los talleres, pero al margen de ellos y de otras instituciones.

En esa línea, otro aspecto importante es que el *Laboratorio de lo [In]visible* está financiado con recursos públicos. La primera edición surgió porque Dana Albicker estaba tomando un taller en el Centro de la Imagen¹⁸⁵ y a su vez ella tenía que ofrecer un taller como retribución, como ella ya era miembro del colectivo *Cine para imaginar*, propuso el *Laboratorio* para ensayar otras formas de hacer cine desde la ceguera, porque los talleres que habían intentado con anterioridad con grupos de fotógrafos ciegos que pintaban con luz, o sea “[...] una técnica fotográfica donde la luz se «pinta» o «dibuja» en la fotografía utilizando una fuente lumínica sujeta en la mano durante una exposición larga,”¹⁸⁶ todavía se apegaban mucho a las formas de trabajo del cine convencional y los cortos que salieron eran más bien de no ciegos tutelando a ciegos bajo presupuestos *cámaracentristas*.

¹⁸⁵ “El Centro de la Imagen es una institución pública, adscrita a la Secretaría de Cultura, cuyos objetivos son difundir, preservar y reflexionar sobre la fotografía por medio de exposiciones, programas educativos, publicaciones y la conformación de un acervo.” Consultado en: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx>

¹⁸⁶ Canon, “Fotografía pintando con luz”, s/p, en: <https://www.canon.es/get-inspired/tips-and-techniques/light-painting-photography/>



El segundo taller del *Laboratorio* fue en colaboración con el colectivo *Otras maneras de mirar* de Chile que vino a Puebla en 2016. El taller que dieron en el *Centro de la Imagen* invitó a los ciegos que acudían a la Biblioteca de México que está ahí en la misma sede, pero la asistencia no fue muy grande, por lo que les propusieron llevarlo a un proyecto más largo que metieron a la convocatoria del PADID (Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes) del CENART (Centro nacional de las Artes) en donde resultó ganador, lo que les permitió desarrollar el proyecto durante un año ahí en el *Centro de la Imagen* intentando sobre todo interrumpir el tutelaje de los ciegos por los no ciegos en el que habían caído en las primeras versiones del *Laboratorio*. Dana Albicker reflexiona al respecto: “Cada taller que hemos dado ha sido bien singular, ninguno ha sido igual, todos son super distintos, por las personas, por el lugar, por el lenguaje, por las formas [...], entonces sí está bien cabrón como que alguien pueda encontrar el hilo, porque nosotros también vamos tomando decisiones y adaptando sobre la marcha.” También han hecho ediciones del *Laboratorio* con el Centro de las Artes San Agustín en Oaxaca y posteriormente con el Centro de las Artes de San Luis Potosí, que tuvo que reajustarse online por la cuarentena ante la COVID-19. Así mismo, han contado con los apoyos del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) en la categoría de coinversiones, con los estados de Oaxaca y Jalisco, que les permitieron hacer iteraciones en Miahuatlán, Zipolite y Guadalajara respectivamente.

Así mismo el trabajo que el *laboratorio* realizó durante la pandemia es una investigación colaborativa con el grupo de sordos *LSM Puebla*, sobre la visualidad en la lengua de señas. Y en 2021 fueron uno de los 10 proyectos seleccionados en la primera convocatoria del Estímulo de Formación Audiovisual Independiente del IMCINE.



Desde luego estos apoyos gubernamentales no vienen exentos de ciertas problemáticas, puesto que además de que no cuentan con un sistema real de tutorías o acompañamientos de fondo, también tienen el gran problema de la mayoría de los proyectos culturales auspiciados por el Estado mexicano mediante convocatorias, esto es, tener que entregar el proyecto ya armado y desarrollado antes de hacerlo, lo que lleva a un montón de suposiciones, ingenuidades y escenarios ideales, además de fomentar cierta pretensión del individuo que se valida a través de estos mecanismos. Además de que ciertos apoyos como el FONCA son más inflexibles y cerrados con las fechas, con los tipos de entregas, con las evidencias, con la vigilancia y el policiamiento de las actividades, etc., incluso pareciera que no les interesan tanto los procesos ni las situaciones específicas que los están articulando sino los “resultados”, en realidad, la evidencia cuantificable de los resultados, las fotos de personas y actividades que pueden poner en sus informes y redes sociales que es lo que piden principalmente.

El *laboratorio* busca intervenir estas instituciones, para manifestar que los ciegos también forman parte de lo *cinematográfico* y porque el hecho de que este tipo de trabajos

sucedan en estos espacios institucionales, mueve muchas cosas, desplaza y confronta los presupuestos y lógicas de organización y trabajo. Dana recuerda que, en el Centro de la Imagen, los guardias de seguridad llegaban super asustados de que los perros guías entraran a las instalaciones y les preocupaba si iban a orinarse o defecar en las salas de exhibición y las discusiones y negociaciones que esto provocaba.



187

Otro de los principales problemas, es que en el caso de las *películas adaptadas* es muy difícil conseguir los permisos para hacer proyecciones de los filmes, porque, muchas veces las entidades productoras no contestan y se restringe mucho el número y tipo de filmes mexicanos interesados, por ejemplo, de las doscientas dieciséis películas hechas en México

¹⁸⁷ Laboratorio de lo [In]visible en el Centro de la Imagen.

en 2019,¹⁸⁸ ninguna está adaptada¹⁸⁹, lo mismo con las 47 estrenadas en 2020.¹⁹⁰ Además de que en el *circuito de festivales*, la mayoría de ellos te piden que tu película sea inédita y no se haya subido a ninguna plataforma para poderla inscribir, por lo que hasta los cortometrajes más pequeños o independientes, si quieren aspirar a las plataformas festivaleras, tienen que esperar dos años antes de subirse a internet o circularse por otros medios, es decir dos años en los que sólo serán vistos por una élite especializada (si es que acaso son seleccionados). Sin embargo, existen muchos grupos online con miles de usuarios donde se suben películas y series pirata que también tienen *audiodescripciones* caseras que la gente hace, sube y discute.



¹⁸⁸ Instituto Mexicano de Cinematografía, “Anuario estadístico de cine mexicano 2019”, p. 10.

¹⁸⁹ La única mención de la *discapacidad* en el “Anuario estadístico de cine mexicano 2019” del IMCINE aparece en la página 135 y dice: “Las barreras de acceso no son sólo geográficas o económicas. A diferencia de las medidas inclusivas que ya existen en Colombia, Reino Unido, Estados Unidos, Canadá, Cuba o España, los espectadores con silla de ruedas sólo pueden utilizar algunos huecos dejados sin asiento en la primera fila o situarse delante de ésta; son escasos los cines que cuentan con rampas, zonas de circulación o baños adecuados (entre ellos la Cineteca Nacional), y ninguno que ofrezca información al respecto en su página web. La discapacidad puede vivirse de forma totalmente distinta si se eliminan las barreras del entorno o se generan instrumentos que faciliten la experiencia cinematográfica (como material audiovisual y auditivo, y equipamiento tecnológico para que las personas con estas discapacidades puedan disfrutar del cine). Y en el “Anuario estadístico de cine mexicano 2020” del IMCINE sólo aparece en las páginas 156-157, en las que solamente se incluye en la lista de festivales en México, la *Muestra Virtual de Cine, Arte y Discapacidad*, realizada en noviembre de 2020, en Veracruz.

¹⁹⁰ Instituto Mexicano de Cinematografía, “Anuario estadístico de cine mexicano 2020”, p. 9.



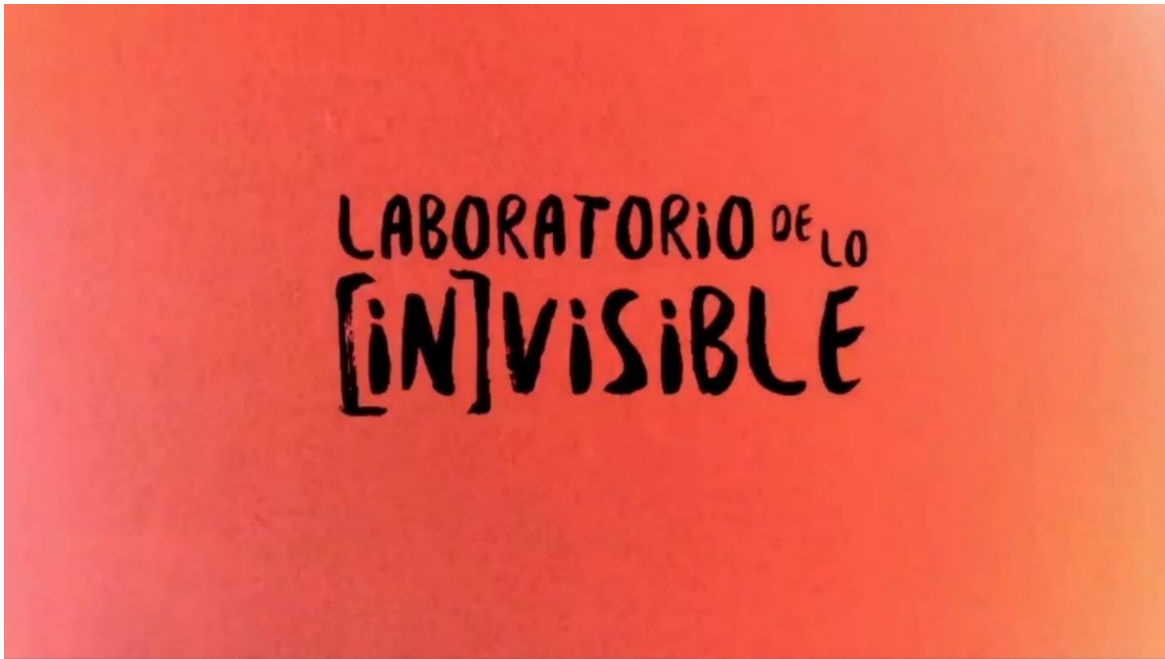
Para cerrar este capítulo retomemos pues, lo que José Luis Brea dice con respecto al arte y apliquémoslo concretamente al cine:

¿No sería preferible que esperáramos de las imágenes y su circulación aquellos efectos -que conocemos son beneficiosos para los intereses de la emancipación- cumpliéndose bajo otras condiciones muy distintas, nuevas? No ganaríamos tal vez poco con ello. De entrada, desembarazarnos del dictado de una institución que es hegemónica y falsificadora como pocas de las del conocimiento –en su acumulación de lógicas antitéticas- producidas por el proyecto ilustrado. Además, dejar caer un régimen más de creencia, de sumisión a dogmas de fe, un paso más en la secularización. Pero, sobre todo, y quizás, la puesta en suspenso de un régimen de excepción y privilegios exclusivos para cierto tipo específico de imágenes y sus productores.¹⁹¹

De cierta manera los experimentos cinematográficos del *Laboratorio de lo [In]visible* nos invitan a salirnos de nuestra apatía y zona de confort, de la inercia con que nos aproximamos a las prácticas cinematográficas para intervenir las *interfaces culturales* y colarse en las instituciones sociales y cinematográficas, y reapropiarnos de recursos, conocimientos y estrategias, y de ensayar formas de subvertirlas, sacarlas de sus torres de

¹⁹¹ José Luis Brea, “Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*”, p. 19.

marfil y rechazar sus violencias, para recordarles que nosotros, las personas con diversidad funcional y otros en los márgenes, también tenemos derecho a esto, nosotros también somos personas, también somos parte del espacio público y del tejido social, nosotros también somos cineastas. Ya es tiempo de que nos dejen de oprimir y tutelar.



CONCLUSIONES

La normalidad es excluyente por definición. La “nueva”
solo va a significar más violencia a las disidencias.

Dana Albicker

A mechanical eye was coupled with a mechanical heart; photography met the motor.

As a result, cinema—a very particular regime of the visible—was born.

Irregularity, nonuniformity, the accident, and other traces of the human body

that previously had inevitably accompanied moving-image exhibitions,

were replaced by the uniformity of machine vision.

A machine, like a conveyer belt, now spat out images, all sharing the same

appearance and the same size, all moving at the same speed,

like a line of marching soldiers.

Lev Manovich

En este trabajo revisamos algunos de los presupuestos centrales de distintas prácticas que son parte prominente del *cine mainstream*. Por lo que se ensayó un análisis crítico de distintas formas cinematográficas institucionalizadas para problematizar, por un lado, el régimen sociotécnico instaurado por el dispositivo de la cámara-pantalla como elemento central de programación, regulación, instrumentalización y mediación de una visualidad hegemónica y su modo de producción de imágenes y, por otro lado, una propuesta de realización cinematográfica colaborativa desde la diversidad, a partir del trabajo del *Laboratorio de lo*

[In]visible, que desarrolla proyectos de *cine adaptado* y *cine accesible* hecho conjuntamente por personas funcionalmente diversas, con y sin discapacidades aparentes.

Una de las máximas cinematográficas que constantemente es invocada por muchos expertos es “Show it, don’t tell it”, es decir, muestra las cosas no las cuentas, pues el *cine mainstream* es ante todo visual (hay que reparar en el hecho de que la mayoría de las películas empiezan ya con la mediación de las palabras, a partir de guiones o escaletas), sin embargo el *Laboratorio de lo [In]visible* sigue una ruta alterna, no sólo poniendo en primer plano el carácter auditivo del cine, sino que funda en el diálogo, en *decirnos* las películas en voz alta, en volver a mediármolas los unos a los otros, en describírmolas y sus formas de producción, un camino de inclusión en las prácticas cinematográficas a personas con diversidad funcional, a partir de esta constante traducción y colaboración.

El análisis partió en un primer momento del campo transdisciplinar de los *estudios críticos de la discapacidad*, que abordan la *discapacidad* desde el punto de vista sociocultural y complejo más que desde una perspectiva simplemente médica y asistencialista. Sin embargo, una de las particularidades de este campo de estudio es que se ha desarrollado principalmente en el ámbito anglosajón, y aunque hay herramientas teóricas y estrategias que son muy útiles para pensar de manera crítica la *discapacidad*, aún es necesario desarrollar estas investigaciones en contextos más locales, específicamente en los países latinoamericanos, cuya enorme pobreza y desigualdad social implican de entrada formas de opresión y de existencia distintas. Por lo que también es importante evitar *esencializar* la discapacidad y concebirla bajo una sólo forma o modelo, sino más bien identificar los procesos particulares que la producen culturalmente, en los que, desde luego, podemos encontrar similitudes y disonancias con la teoría [de cualquier tipo]. Pero uno de los aspectos de los *estudios críticos de la discapacidad* que más resuena con el trabajo del colectivo *Laboratorio de lo [In]visible* es interrumpir la jerarquía *capacitista* y no infantilizar, victimizar y tutelar a las personas con diversidad funcional.

Por otro lado, una aportación del presente trabajo consiste en la traducción al español de las citas de su aparato crítico que aumenta su número potencial de lectores en México y otros países hispanoparlantes (como un primerísimo acercamiento a los campos disciplinares abordados) y que también implicó sortear la complicación para trasladar algunas ideas a

nuestro contexto de manera crítica, pero que se llevó a cabo con el mayor cuidado que me fue posible.

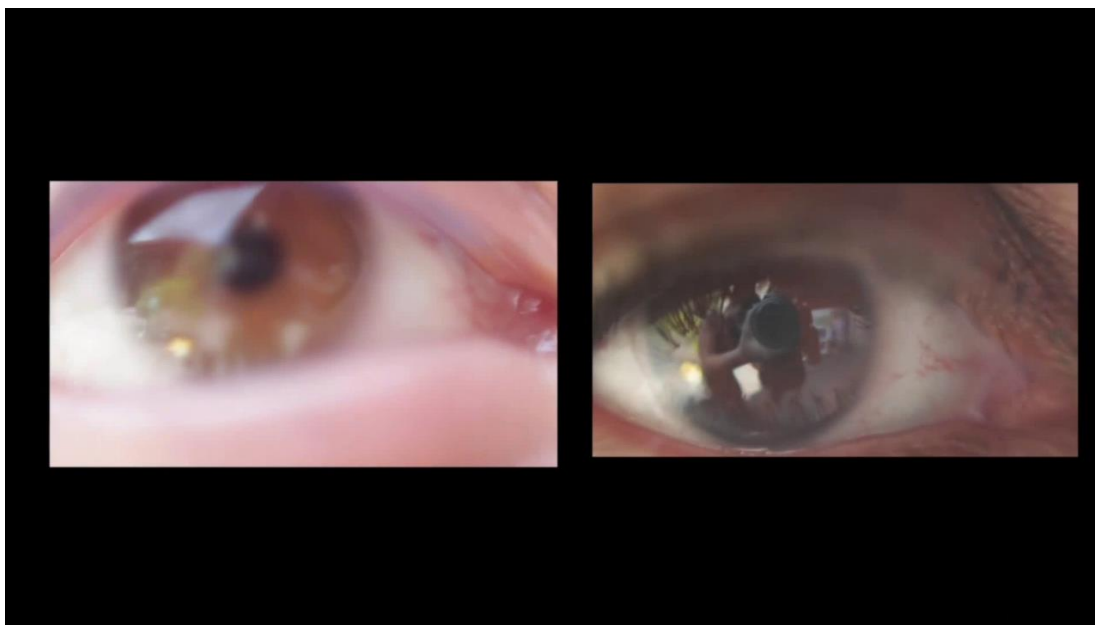
A partir de este ejercicio apuntamos cómo el *cine mainstream* desde sus prácticas privilegiadas promueve modelos excluyentes, individualistas y desde una lógica *capacitista* que deja fuera de la producción de cine a personas funcionalmente diversas, mientras que el *Laboratorio de lo [In]visible* ensaya de manera situada una apropiación de distintos recursos del cine, para articular en modo de películas, la experiencia de personas con ceguera, sordera y debilidad visual.

Uno de los aspectos más importantes del *Laboratorio de lo [In]visible* es su carácter experimental, o sea de laboratorio, para ensayar y probar distintas cosas, lo que les ha permitido aprender en cada una de las iteraciones del taller y de la gente que ha trabajado en sus películas, para irse reconfigurando, sin llegar todavía a estabilizarse, ni a cerrarse en sí mismos. Es un proyecto relativamente joven que apenas va por su quinto año de existencia y que aún no llega a la madurez, pero su trabajo continúa. Conocerlos y colaborar con ellos en esta investigación fue muy interesante y satisfactorio, aunque no fue sencillo y costó trabajo que se abrieran pues son más bien reservados, porque consideran que las prácticas académicas, por lo general, se dan desde un montón de privilegios y se apropian de sus procesos e invisibilizan muchas de sus luchas y resistencias cotidianas.

A partir de los acercamientos de esta investigación, el *Laboratorio de lo [In]visible* y yo teníamos ya agendado colaborar en algunos proyectos como un ciclo de actividades, proyecciones y conferencias en una universidad local, así como mi participación en un proyecto de investigación colaborativa con el grupo de lengua de señas de Puebla, que se vieron pospuestos, como tantas otras cosas, por la pandemia de COVID-19, pero que me importa muchísimo recuperar, sobre todo la activación de las películas y procesos del laboratorio en distintos escenarios.

En ese sentido, este sigue siendo uno de los aspectos menos desarrollados por el *Laboratorio de lo [In]visible*, el de encontrar y proponer medios alternativos de difusión. No es un hecho aislado, sino una situación que en general enfrentan las producciones mexicanas, puesto que muy pocas tienen corridas en los circuitos de salas y más bien su vida de proyecciones está limitada a los circuitos especializados y de nicho de los festivales de Cine.

Esta sería un área a considerarse para futuras investigaciones, sobre todo ante la metamorfosis que los modelos tradicionales de circulación de películas están experimentando en internet y la posibilidad de sumergirse en otro tipo de redes distributivas descentralizadas desde lo digital.

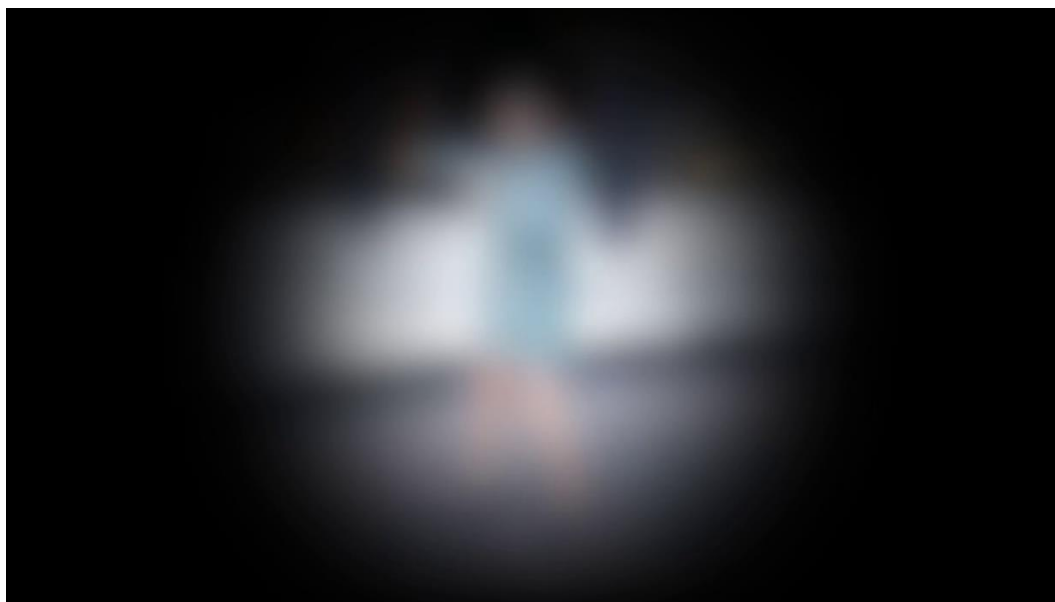


Fotograma del cortometraje el Arcano mayor realizado en el Laboratorio de lo [In]visible

Por otro lado, uno de los conceptos centrales propuestos en la tesis es el *cámaracentrismo*, que nos ayuda a explicar el rol protagónico que el dispositivo de la cámara desempeña en la configuración de un régimen de visualidad que produce imágenes cinematográficas desde un sentido programático y normativo, que naturalizan y extienden por todos lados su forma de visualidad mecánica, centralizada y fotorrealista en detrimento de otras posibilidades de visualidades y organización para la producción y circulación de películas y otras mediaciones de la realidad. Es decir, a partir de lo investigado pareciera que estamos aún atrapados en un proceso de *cinematización del mundo*, en el que no sólo los medios digitales son formados e informados a partir de los presupuestos y los horizontes cinematográficos, sino que, por medio de tales procesos y dispositivos, cada vez más aspectos de la realidad son extraídos, regulados y sometidos de esta manera. En otras investigaciones

sería pertinente enfocarse en formas digitales que busquen escapar del binarismo *cámara-pantalla* y sus emulaciones para promover otro tipo de interfaces con sus usuarios.

Aunque en ese orden de ideas el presente trabajó insistió en que no hay que olvidar la posibilidad de aprender a usar los medios y de utilizarlos de maneras inusitadas para producir efectos distintos y prácticas otras, improvisadas, experimentales, anónimas, colectivas, intercambiables, que hagan énfasis en sus formas relacionales y transicionales, que resistan la estabilización y que no estén supeditadas a relaciones laborales y comerciales convencionales. Sería pertinente pensar en los *usos* y las *apropiaciones* de los medios como las rutas que desencadenan procesos de *remediación* que pueden interrumpir, aunque sea de manera tangencial y evanescente los propios presupuestos y paradigmas mediáticos, sus propios límites, restricciones, propiedades y horizontes de usos, para intervenir la vida. Recordemos que Cory Doctorow menciona en *Little Brother* el caso de como la consola de juegos Xbox Universal, que era considerada completamente segura y a prueba de cualquier intervención, fue hackeada por un grupo de chicos preparatorianos que vivían en una *favela* brasileña. Seguido de la provocación: “Nunca subestimes la determinación de una persona joven que tiene mucho tiempo y muy poco dinero.”¹⁹²



Fotograma del cortometraje Parpadeo realizado en el Laboratorio de lo [In]visible

¹⁹² Cory Doctorow, *Little Brother & Homeland*, p. 78

En ese sentido, el aspecto del financiamiento cinematográfico, aunque fue tocado tangencialmente, ameritaría un estudio en sí mismo dentro de la crítica de las prácticas cinematográficas *mainstream*, sobre todo si consideramos que según los datos del IMCINE¹⁹³ el presupuesto promedio de una película mexicana es de 14.6 millones de pesos, aunque más de la mitad de los largometrajes de ficción no logran ser exhibidos, sin contar cortometrajes, medimetrajes y documentales.

Este trabajo es apenas un primer acercamiento, que, como ya he dicho, no pretende agotar ni concluir nada, sino plantear algunas preguntas cuyas respuestas no necesariamente se acaban de manera tajante con las ofrecidas en este trabajo. Creo que las formas cinematográficas colaborativas e incluyentes son una cuestión pertinente que me gustaría seguir explorando en otras investigaciones académicas y también con otro tipo de trabajos, pero sobre todo recuperarlas en mis propias prácticas cinematográficas.

Por eso a lo largo de la investigación fue una constante llamar la atención sobre cómo se viven esas relaciones sociales instituidas por el cine, dejando en un segundo término los contenidos representados y enfatizando las formas de producción y circulación de películas, que se insertan en horizontes estandarizados o al menos aspiracionales. Recordemos lo expuesto en la introducción, la mayoría de los cineastas desde que somos estudiantes, aceptamos las convenciones programáticas de la cinematografía, su visualidad centralista y hegemónica instaurada por la cámara-pantalla.

Por eso ha sido necesario recordar la idea de las *interfaces culturales* de Manovich para intentar descifrar cuáles son las mediaciones que se están realizando en la mayoría de las películas *mainstream* y cómo pueden ensayarse y ensamblarse otras interfaces que resulten en alternativas para participar de la prácticas artísticas y culturales desde la diversidad y la colaboración, sin perder de vista que los procesos de mediación no empiezan ni terminan en los propios medios sino que lo que está en juego en el caso del Cine, no se limita al Cine.

¹⁹³ Anuario estadístico de Cine Mexicano 2020, p. 61, en: <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2020.pdf>

Es decir, se buscó reflexionar sobre la posibilidad de que el Cine pase a segundo plano, pues lo importante es la vida, la vida que tampoco se agota en sus formas institucionales actuales, sino que puede ser rearticulada también por otras formas de hacer cine donde quepan muchos cines, es decir, dónde quepamos los que estamos “fuera de lugar,” los que no somos ni estamos en la normalidad.



Fotogramas del documental “Proceso” realizado en el Laboratorio de lo [In]visible.



Bibliografía citada

Aumont, Jaques, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, España, Paidós, 3ª impresión, 2012.

Baker, Mike y Fin, Sheri, “At the Top of the Covid-19 Curve, How Hospitals Decide Who Gets Treatment?”, s/p, The New York Times, (ultimo acceso el 13 de junio de 2021 en <https://www.nytimes.com/2020/03/31/us/coronavirus-covid-triage-rationing-ventilators.html>).

Bauman, Zygmunt, *En Busca de la Política*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Barriendos, Joaquín, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, en Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina, Universidad Central de Colombia, octubre 2011, pp. 13-29.

Beller, Jonathan, *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*, United States of America, DARTMOUTH COLLEGE PRESS, 2006.

_____, “*The Cinematic Mode of Production: Towards a Political Economy of the Postmodern*”, en Culture, Theory & Critique, 2003, pp. 91–106.

_____, “Wagers withing the image”, en Culture Machine, vol. 13, 2012, pp. 1-28.

Be my eyes sitio web, “Our story”, en: <https://www.bemyeyes.com/about> (ultimo acceso: 10 de mayo de 2020).

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

Berger, John, *Ways of Seeing*, United States of America, Penguin Art/Architecture, 1977.

Bérubé, Michael, “Prólogo”, en: Simi Linton, *Claiming Disability: Knowledge and Identity*, New York, NYU Press, 1998.

Bolter, Jay David y Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Massachusetts, MIT Press, 2000.

Brakhage, Stan, *Essential Brakhage*, New York, Documentext, 2001.

Brea, José Luis, “Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*”, en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Nº. 4, 2007, pp. 145–165.

_____, “La crítica en la era del capitalismo cultural electrónico”, conferencia en los Encuentros Sobre Crítica De Arte organizados por la Associació Catalana de Crítics d’Art, Macba, Barcelona, 2005.

Campbell, Fiona Kumari, *Countours of Abelism: The Production of Disability*, New York, PALGRAVE MACMILLAN, 2009.

CANON sitio web, “Fotografía pintando con luz”, en: <https://www.canon.es/get-inspired/tips-and-techniques/light-painting-photography/> (último acceso: 2 marzo de 2020).

Centro de la imagen, sitio web en: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx> (último acceso 25 de marzo de 2020).

Cronin, Paul, *Werner Herzog: A Guide for the Perplexed, Conversations with Paul Cronin*, Londres, Faber & Faber Ltd, 2019.

Cull, Laura, “Deleuze’s bodies, philosophical diseases and the thought of illness”, unpublished paper presented at Philosophy on Stage 3, Vienna, 24 - 27th November 2011.

Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, Michigan, Black & Red, 2010.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, PRE-TEXTOS, 5ª edición, 2002.

De León, Kevin, “Entrevista: Todo lo Invisible | Los retos de representar la discapacidad visual en el cine”, en: <https://www.tomatazos.com/articulos/616007/Entrevista-Todo-lo-Invisible-Los-retos-de-representar-la-discapacidad-visual-en-el-cine> (último acceso: 23 de junio del 2021).

Doctorow, Cory, *Little Brother & Homeland*, Estados Unidos, Tor Books, 2020.

Domínguez-Ruvalcaba, Héctor, *Latinoamérica Queer: Cuerpo y política en América Latina*, México, Ariel, 2019.

Dumas, Alexander, *Los Tres Mosqueteros*, textos.info, Biblioteca digital abierta, Texto núm. 172.

El Mundo, “Un estudiante se queda ciego por los perdigones disparados por la Policía en las protestas”, en: <https://www.elmundo.es/internacional/2019/11/26/5dddad07fc6c835b088b464b.html> (último acceso: 20 de febrero de 2020).

Encyclopedia Herder: Una gran base de conocimiento en humanidades, “*Logocentrismo*”, <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Logocentrismo> (último acceso 25 de junio de 2021).

Ezekiel J. Emanuel, M.D., Ph.D., Govind Persad, J.D., Ph.D., Ross Upshur, M.D., Beatriz Thome, M.D., M.P.H., Ph.D., Michael Parker, Ph.D., Aaron Glickman, B.A., Cathy Zhang,

B.A., Connor Boyle, B.A., Maxwell Smith, Ph.D. and James P. Phillips, M.D., “Fair Allocation of Scarce Medical Resources in the Time of Covid-19”, s/p., The New England Journal of Medicine, (último acceso: 13 de junio de 2021), en: <https://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMs2005114>

Froissart, Pauline, “Lesiones oculares y ceguera, las huellas de la protesta social en Chile”, en: <https://www.nacion.com/el-mundo/interes-humano/lesiones-oculares-y-ceguera-las-huellas-de-la/PRZK343MEFDCZLZ6EULOHDA7BI/story/> (último acceso: 20 de febrero de 2020).

García, Ángel, “‘Todo lo invisible’, la íntima reflexión de Bárbara Mori y Ari Brickman”, en: <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/entretenimiento-todo-lo-invisible-barbara-mori-ari-brickman/> (último acceso: 23 de junio de 2021).

Girondo, Oliverio, *Noche tótem: antología poética*, Buenos Aires, Musarisca, 2005.

González-Flores, Laura, *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!*, México, Herder, 2018.

Goodley, Dan, *Dis/Ability Studies: Theorising Disablism and Ableism*, New York, Routledge, 2014.

Guattari, Félix, “Glosario extraído de ‘Cartografías del deseo’”, en: <https://www.academia.edu/14729637> (último acceso: 2 de octubre de 2021).

Haraway, Donna, “A Cyborg Manifesto”, United States of America, University of Minnesota, 2016.

INEGI, “Comunicado de Prensa Núm. 638/192 de Diciembre de 2019”, en: <https://www.inegi.org.mx/> (último acceso: 21 de febrero de 2020).

Instituto Mexicano de Cinematografía, “20° Concurso Nacional De Proyectos De Cortometraje /Por Regiones 2020. Bases generales de participación – ficción”, en: http://www.imcine.gob.mx/cortometraje/documentos/2020/Bases_Cortometraje_2020-Ficción.pdf (último acceso: 10 de marzo de 2020).

_____, “Anuario estadístico de cine mexicano 2019”, en: <http://www.imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/Anuario-2019.pdf>, (último acceso: 2 de marzo de 2020).

_____, “Anuario estadístico de cine mexicano 2020”, en: <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2020.pdf>, (último acceso: 2 de marzo de 2020).

Internet movie database, “Chuck Norris vs. Communism”, en: https://www.imdb.com/title/tt2442080/?ref_=nv_sr_srgs_1 (ultimo acceso: 28 de junio de 2021).

Internet movie database, “Hollywood ending”, en: https://www.imdb.com/title/tt0278823/characters/nm0041932?ref_=ttfc_fc_cl_t10 (último acceso: 28 de junio de 2021).

“iPhone 13”, en: <https://www.apple.com/mx/iphone-13/> (último acceso 21 de septiembre de 2021).

Jay, Martin, *Campos de Fuerza: Entre la Historia Intelectual y la Crítica Cultural*, Argentina, Paidós, 2003.

Jiménez del Val, Nasheli, “Los Estudios Visuales en Español: Un Estado de la Cuestión”, en *El ornitorrinco tachado*, No. 6, noviembre 2017 – abril 2018, pp. 9-22.

Kafer, Alison, “Compulsory Bodies: Reflexions on Heterosexuality and Able-bodiness”, INDIANA UNIVERSITY PRESS, vol. 15 núm. 3, 2003 (AUTUMN), pp. 77–89.

Kashani, Tony y Nocella II, Anthony J., “Hollywood’s Cinema of Ableism: A Disability Studies Perspective on the Hollywood Industrial Complex”, New York, PALGRAVE MACMILLAN, 2010.

KODAK, Motion Picture Products Price Catalog for the United States, en: https://www.kodak.com/uploadedFiles/Motion/Products/Product_Information/Kodak-Motion-Picture-Products-Price-Catalog-US-Prices.pdf (último acceso: 5 de julio de 2021).

Laboratorio de lo (In)visible, sitio web: <http://www.laboratoriodeloinvisible.com/about/> (ultimo acceso: 10 de mayo de 2020).

Lara, Luis Fernando, *Teoría semántica y método lexicográfico*, Ciudad de México, Colegio de México, 2016.

León, Cristián “Imagen, medios y telecolonialidad”, en AISTHESIS, No. 51, 2012, pp. 109-123.

Ley Federal de Cinematografía (texto vigente: última reforma publicada en el DOF 22-03-2021):

http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Ley_Federal_de_Cinematografia.pdf

Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean, *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Editorial Anagrama (Edición Kindle), 2015.

López Cuenca, Alberto, “La historia del arte en la era Betamax”, en *La vorágine de las imágenes: accesos, circuitos, controles, archivos y autorías en el arte*, Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2018.

Manovich, Lev, *The Language of New Media*, United States of America, MIT Press, 2002.

Marín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, México, Editorial G. Gilli, 1987.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, London, Routledge, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, España, Planeta-Agostini, 1994.

Mitry, Jean, *The Aesthetics and psychology of the cinema*, United States of America, INDIANA University Press, 2000.

Monroy-Gómez-Franco, Luis, “Los impactos distributivos del COVID-19 en México. Un balance preliminar”, en: <https://ideas.repec.org/p/osf/socarx/bvtzf.html> (último acceso 23 de junio de 2021).

Morin, Edgar, *El Cine o el Hombre Imaginario*, Madrid, Paidós, 2011.

Palacios, Agustina y Romañach, Javier, *El modelo de la diversidad: La Bioética y los Derechos Humanos como herramientas para alcanzar la plena dignidad en la diversidad funcional*, España, Ediciones Diversitas- AIES, 2012.

Ramírez, Felipe, “Médicos analizan casos de 182 víctimas de trauma ocular por balines en manifestaciones”, en: <https://www.uchile.cl/noticias/160431/sistematizaron-y-analizaron-datos-de-victimas-de-balines-en-los-ojos> (último acceso: 20 de febrero de 2020).

Ranciere, Jaques, *Dis-agreement. Politics and Philosophy*, Minnesota, University of Minnesota, 1999.

Romañach, Javier y Lobato, Manuel, “Diversidad funcional, nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano”, Foro de vida independiente, mayo 2005.

Hans Saettele, “Ceguera y mirada” en: Benjamin Mayer Foulkes, comp., *El Fotógrafo ciego. Evgen Bavčar en México*, México, CONACULTA Colección 17, 2014.

“Seis consejos de Cine de Jean-Luc Godard”, en: <http://enfilme.com/notas-del-dia/6-consejos-de-cine-de-jeanluc-godard> (último acceso: 1 de septiembre 2018).

SensaCine México, “TODO LO INVISIBLE”, en: <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-281924/> (último acceso: 23 de junio de 2021).

Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Trotta, 2000.

Taylor, Sunaura, *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*, New York, The new press, 2017.

“TikTok”, Wikipedia, en: <https://es.wikipedia.org/wiki/TikTok> (último acceso: 19 de septiembre de 2021).

World Health Organization, “World report on vision”, 2019.

“Ya veremos”, Wikipedia, en: https://es.wikipedia.org/wiki/Ya_veremos (último acceso: 5 de mayo de 2020).

ZonaDocs, “¡Tú no eliges lo que ves!: Las condiciones y reglas del duopolio cinematográfico en México”, en: <https://www.zonadocs.mx/2019/06/14/tu-no-eliges-lo-que-ves-las-condiciones-y-reglas-del-duopolio-cinematografico-en-mexico/> (último acceso: 09 de agosto de 2021).