

Comunicación y género

ISSNe: 2605-1982

<https://dx.doi.org/10.5209/cgen.82905> EDICIONES
COMPLUTENSE

Feminismos decoloniales y cine en México. Hacia una teoría cinematográfica situada

Sofía G. Solís Salazar ¹

Recibido: 05/07/2022 / Evaluado: 21/11/2022/ Aceptado: 09/12/2022

Resumen. Este artículo propone el desarrollo de una teoría cinematográfica feminista decolonial, como respuesta a un vano teórico transversal sobre la participación de las mujeres subalternas en el cine mexicano. Su objetivo principal es crear un emplazamiento teórico que fortalezca las prácticas situadas de producción. Sugiere como pilares estructurales las premisas de los feminismos decoloniales referidas a la experiencia colonial. Asimismo, arguye la operación de la industria cinematográfica nacional como moderno-colonial, aunada a las coyunturas actuales de colonialidad de medios y datificación. Por tanto, contribuye a la identificación de sesgos de género/moderno/coloniales operantes en el sector audiovisual nacional, así como a la descolonización de la visualidad mexicana.

Palabras clave: Feminismo decolonial, cine mexicano, subalternidad y decolonialidad, teoría cinematográfica feminista, cine indígena y afrodescendiente

[en] Decolonial Feminism and Film in Mexico. Towards a Situated Film Theory

Abstract. This article suggests the development of a decolonial feminist film theory, as a response to a transversal theoretical gap about the participation of subaltern women in Mexican cinema. Its principal aim is to create a theoretical setting that strengthens the situated practices of production. It suggests as structural pillars the premises of decolonial feminisms referring to the colonial experience. Likewise, it argues the operation of the national film industry as modern colonial, coupled with the current conjunctures of media coloniality and datafication. Therefore, it contributes to the generation of both knowledge and situated practices. Therefore, it contributes to the identification of gender/modern/colonial biases operating in the national audiovisual sector, as well as to the decolonization of Mexican visuality.

Keywords: Decolonial feminisms, Mexican cinema, subalternity and decoloniality, feminist film theory, Indigenous and afro-descendant cinema.

Sumario. 1. Introducción. Apropiarse de lo expropiado. 2. Réplicas de los feminismos decoloniales. 3. Colonialidad de medios y datificación del cine mexicano. 4. El emplazamiento de la teoría cinematográfica feminista decolonial. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Solís Salazar, S. G. (2022). Feminismos decoloniales y cine en México. Hacia una teoría cinematográfica situada. *Comunicación y género*, 5(2) 2022, 129-135.

1. Introducción. Apropiarse de lo expropiado

Este artículo propone el proyecto de una teoría cinematográfica feminista decolonial que construya y mapee recursos teóricos y metodológicos para el análisis de la participación, problemáticas y resignificaciones de las mujeres subalternas en el cine mexicano. Esta proposición encuentra su pertinencia en la oquedad de instrumentos teóricos específicos para el estudio de estos ejes transversales. Por tanto, se encuentra motivada por los siguientes precedentes de investigación:

En el análisis feminista de los medios audiovisuales nacionales el término de “legado” tiene resonancia al vincularse al bagaje anglosajón sobre la teoría

cinematográfica feminista. Las bibliografías que se aproximan a casos de estudio locales, en general, toman como referencia primaria a los aportes de las escuelas europeas y estadounidenses. La importancia de estas contribuciones ha servido para cuestionar y subvertir la dominación patriarcal en el espacio de creación y figuración mediática. Sobre todo, han realizado un trabajo de reconocimiento y empoderamiento al cine realizado y consumido por mujeres. Sin embargo, esta tradición teórica adoptada como carácter primordial, a su vez, trae consigo una noción generalizada de la mujer en el cine como sujeta de estudio.

En consecuencia, las categorías usadas y emergentes dentro de este cuadro teórico de primera mano,

¹ Instituto de Teatro y Cine, Academia Eslovaca de Ciencias.
sophie.gsolis@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-7473-4117>

se mantienen dentro de un esquema de dominación epistémica. Las desigualdades son observadas desde los términos de la racionalidad moderna, engendradas y examinadas en ella misma; ancladas en las definiciones dominantes de género, sexo o diferencia sexual. Las contribuciones visuales y experiencias que realizan las mujeres otras al feminismo hegemónico resultan desplazadas, expropiadas, aún por prácticas de resistencia.

Generalmente, en los análisis transversales sobre cine, género y colonialidad, la teoría cinematográfica feminista se articula al giro decolonial como un eje diferenciado. Es decir, usando la tendencia de citas anglosajonas, el círculo de modernidad/colonialidad aparece vinculado a la representación contra-hegemónica, sin sumar en un mismo aparato conceptual a los feminismos decoloniales y las prácticas mediáticas.

Estos antecedentes guían la pertinencia de esta propuesta, la cual se plantea de largo aliento y transdisciplinaria. Sin embargo, este texto tiene el objetivo de sentar las bases para la creación de un espacio de reflexión, que permita la reestructuración de categorías y conceptos que reconstituyan el ejercicio y significado del cine para las mujeres subalternas. Este emplazamiento busca ser el trampolín para la generación de conocimiento que ampare y argumente la creación situada como lugar de enunciación subversivo al borramiento de la voz, la mirada y la representación. De igual manera, implica la búsqueda de dispositivos autónomos y autogestivos que demanden la transformación de la industria audiovisual mexicana. Por tanto, pertenece a las trabajadoras (guionistas, eléctricas, gaffers, montadoras, etc.), creadoras indígenas y afrodescendientes, gestoras de espacios de exhibición independientes, políticas que reclaman la competencia justa y regulaciones adscritas al reconocimiento de la diversidad visual y epistémica, a las que no pertenecen a los circuitos comerciales o artísticos hegemónicos, a las artistas visuales apropiacionistas, a las cineastas comunitarias y sus variantes, a las mujeres autónomas, a las espectadoras del cine otro, a las estudiantes de cine que buscan alternativas de producción, a las teóricas del pensamiento crítico, decolonial y poscolonial, por nombrar a algunas.

Desde estas observaciones preliminares, se suma a las motivaciones el estado actual de la industria del cine mexicano. El giro comercial que se adoptó con más fuerza en el país desde 1990, aún continúa ordenando la gobernanza y operaciones del sector audiovisual. Este manejo está relacionado con una misión "redentora" del cine nacional del rezago y subdesarrollo, estrechamente ligado a la meta-linealidad del progreso capitalista marcado por las grandes corporaciones, en gran medida por Hollywood. El sueño americano del cine nacional estrecha el anhelo de recuperar la presencia de la época dorada, enalteciendo una definición institucional del cine ligada a la llamada economía naranja o las industrias creativas.

Este artículo propone un esbozo teórico que actúe e intervenga dentro de este escenario actual del

cine mexicano. Es importante recalcar que esta proposición no es un proyecto acabado, sino que es un esbozo de ideas al que se vayan sumando argumentos y referencias. El texto se divide en dos grandes bloques: en el primero, se retoman dos premisas de los feminismos decoloniales con el propósito de formar un marco de referencia estructural. En el segundo, se abre un emplazamiento crítico para la reflexión y generación de conocimiento situado, relacionado a la participación y experiencia de las mujeres subalternas en el cine.

2. Réplicas de los feminismos decoloniales

Esta propuesta de teoría cinematográfica surge en una coyuntura social importante en México, la cual reúne diferentes factores que actúan sobre esta necesidad, entre ellos: (1) El reconocimiento de la diversidad de las sujetas del feminismo; (2) Amplitud del recuadro de conocimiento hacia la pluralidad epistémica; (3) Incertidumbre post-pandemia en el sector audiovisual. Estas eventualidades tienden una distancia en la que la visualidad feminista y feminista decolonial se encuentran lejanas, en términos de obstáculos y sesgos, a las audiencias que podrían replicar y apropiarse sus fuentes narrativas y visuales. Por esta razón, se propone retomar como esquema conjugado de referencia a la teoría y movimientos de los feminismos decoloniales y a los estudios visuales feministas nacionales y latinoamericanos. Es decir, buscando una amalgama crítica en lo político (creación de instrumentos para la inserción y reconocimiento de las mujeres otras en la industria audiovisual), subjetivo (metodologías y estudios de recepción) y representativo (resignificación de imágenes e interpretación crítica de figuras otras).

Dicho esto, de acuerdo con Yuderkys Espinosa, los feminismos decoloniales extienden su genealogía en las aportaciones del feminismo negro y antirracista; las encomiendas latinoamericanas de los movimientos afrodescendientes e indígenas; las rupturas con el esencialismo realizadas por las activistas lesbianas; las denuncias a la violencia epistémica y colonialismo del feminismo poscolonial (2014: 8). A esta herencia se suman las batallas que resisten al borramiento del ser y el saber, a propósito de la diferencia colonial, las categorías y jerarquía de lo humano. Es una postura encarnada que pregunta e interviene en las dimensiones del poder que operan y justifican las condiciones de dominación de las mujeres otras. El cuestionamiento y sospecha constantes sobre las capas que conforman la realidad social se expresan en una recomposición del lenguaje, con el propósito de no caer presas de las codificaciones que por sí mismas apelan a un instrumento moderno-colonial (como la universalización) y, por lo tanto, se introducen dentro de esa sinergia (Curiel, 2014: 57; 2007: 93). Este proyecto teórico comparte el ánimo para inquirir cada arista de la esfera audiovisual, a la mano de los siguientes objetivos: (1) Fundar un lugar de enunciación legítimo para las

mujeres otras creadoras, productoras, trabajadoras, espectadoras o investigadoras del cine mexicano; (2) Generar un emplazamiento para la reflexión en el que la teoría también se torne diversa y transmoderna; (3) Crear mecanismos académicos, políticos y públicos que amparen ambos enclaves.

Dicho esto, esta propuesta sugiere asir las siguientes premisas de los feminismos decoloniales como primeros contrafuertes:

Primera. El abordaje crítico sobre la subordinación universal de las mujeres a partir de nociones generales del feminismo hegemónico, las cuales desaparecen las diferencias nacidas desde la experiencia colonial, como el racismo o el clasismo. En palabras de Espinosa,

Este ideal de “unidad en la opresión”, sostenido desde la academia hasta amplios sectores del movimiento feminista y de mujeres (a pesar de los embates de feminismo de color, del lesbianismo feminista, del posestructuralismo y la teoría queer), sigue operando como comodín para legitimar cualquier tipo de empresa y objetivos con la ilusión de que sirven a los intereses comunes, incluso cuando estos objetivos muestran como único fin el logro del bienestar y la profundización de las diferencias de privilegios de clase y raza entre ese cada vez más amplio sujeto del feminismo (Espinosa, 2017: 145).

Esta homogeneización forma parte de un entorno de opresión sistémica, que opera y distingue una periferia dentro del mismo feminismo occidental. Asimismo, de acuerdo con María Lugones (2012), se asocia a un sistema de género/moderno/colonial, imbricado por la política y el poder, que da forma a un meta-régimen tanto universalista como dicotómico y heterosexualista. Ambos son ejes estructurales de esta empresa, en tanto que no solamente definen y monitorean la diferencia sexual, sino las condiciones del ser mismo. Es decir, hombre-mujer encarnan la partición distintiva y estructural no solamente de la heterosexualidad hegemónica sino de lo socialmente inteligible como humano. Se trata de un modelo de jerarquía fundado sobre conceptos esencialistas del sexo-género, en el que las mujeres subalternas se encuentran abreviadas en el abismo de distinciones coloniales y racistas del comportamiento ajeno a los estándares occidentales del ser. Por ejemplo,

O una es humana o no lo es; ser las dos es una contradicción ... ¿qué quiere decir “mujer indígena,” “mujer negra?” No hay mujeres indígenas ni negras. La frase “mujer indígena” es una contradicción. Aunque las mujeres eurocentradas, burguesas, blancas hayan usado el término “mujer” como universal, en su lucha por la liberación de la mujer solo entendieron por “mujer” el significado ideológico moderno, capitalista, colonial que excluye a todos los negros, a todos los indios (Lugones, 2012: 132).

El sistema de género/moderno/colonial se funda tanto en la noción de una dicotomía como en la universalización de sus dos partes. La desvinculación de este discurso empieza por el reconocimiento de una trama compleja de opresión que niega las diferencias como

posibilidades vividas. En México, este régimen forma parte estructural de brechas y desigualdades sistémicas, enfocadas en modelos de modernización occidentales que justifican la discriminación y el borramiento de la variedad cuerpos y mentes. Su instauración ha permeado en el sector audiovisual al preponderar ciertas visualidades sobre otras, acarreado una versión específica del cine. Este propósito de teoría cinematográfica también busca hacer énfasis en la diversidad de las mujeres en el cine y su participación autónoma e independiente de misiones y visiones corporativas e institucionales, las cuales afianzan tanto al sistema de género como a la industria cinematográfica como moderno-coloniales.

Segunda. La noción de colonialidad/modernidad a través de la cual se definen patrones de poder asociados a la racionalidad moderna occidental, los cuales configuran los presupuestos coloniales de centro-periferia para comprender el hilo epistémico que ha mantenido las diferencias dentro de la dependencia y subalternidad. Lo anterior, a su vez, justificando el borramiento de identidades y saberes otros y diversos para la homogeneización del sujeto del meta-relato de la modernidad. En este sentido, toma en cuenta la matriz colonial del poder (MCP) expuesta por Aníbal Quijano, la cual describe las redes de la explotación y dominación de las realidades sociales y subjetivas con sus múltiples prácticas, dimensiones y productos (cuerpo, subjetividad, trabajo, conocimiento, etc.) (Quijano, 1992).

Esta MCP describe las dimensiones que actúan de forma consustancial para el ejercicio de la modernidad occidental. Es decir, colonialidad y modernidad van de la mano operando de forma esencialista sobre el progreso de la humanidad. La primera como forma de dependencia y explotación de territorios, ideas, recursos y cuerpos subalternos. La segunda como justificación de la barbarie civilizatoria, la aculturación y planes de sujeción planetaria.

Dentro las prácticas mediáticas se ha reconocido a la colonialidad de medios como el patrón que ha dirigido la visión, manejo y experiencia del cine, asociado a la MCP en las dimensiones del ser y el saber. Del ser, en tanto que involucra prácticas sociales, ahora también individuales, asociadas a la vida pronta y extendida de un filme. Del saber, puesto que comprende procesos de apropiación e interpretación de las narrativas visuales, generando sentido y conocimiento. Ambas esferas están intersectadas por diferentes mecanismos de poder que actúan dentro los ámbitos sociales, legales y administrativos del cine, que lo traducen a valores especulativos para la consolidación de las economías políticas y digitales neoliberales.

3. Colonialidad de medios y datificación del cine mexicano

La noción de rescate del cine del subdesarrollo ha estado anclada al vocabulario de los discursos institucionales en diferentes sexenios. A pesar de que es un sector voluble a las cambiantes políticas pú-

blicas, desde 1990, su proyección como industria se ha mantenido presente dentro de su comprensión y operación. Sin embargo, las estrategias neoliberales que han pretendido impulsar de manera nacional e internacional a las producciones locales no han conseguido formular instrumentos efectivos para redimir las de la subalternidad. La industria cinematográfica ha adoptado definiciones y mecanismos capitalistas, que en su ejercicio han resultado en desbalances de operaciones monopólicas (exhibición y distribución); al igual que ha engendrado un síndrome de archivo para un gran número de producciones locales. El cine mexicano ha querido alcanzar la modernidad, pero se ha atado de manos ante el desbordamiento y acaparamiento del mercado global en el territorio nacional.

La distribución y exhibición en México están dominadas en gran medida por el sector privado, el cual opera dentro de políticas e intereses particulares. Asimismo, bajo el espectro de una regulación federal distendida, que no ha fraguado planes concretos para la protección del material local o normas de operación de una rigurosa economía física y digital. Sin embargo, el objetivo de las instituciones públicas de fortalecer la producción de cine mexicano queda periférico al marco de acción del sector audiovisual en general. Es decir, aunque la oferta de obras cinematográficas locales vaya en aumento, no han logrado insertarse de forma activa dentro de los circuitos de distribución y exhibición comerciales nacionales. Entonces, siendo este el giro más amplio de consumo de audiovisual en el país, el material hecho en México no alcanza a las audiencias oriundas, sino que transita por centros de exhibición y festivales específicos. Es posible que el cine mexicano que se presenta y es reconocido fuera del país, no sea ampliamente conocido en el territorio nacional. Por lo tanto, existe una contradicción en la administración del cine mexicano, la cual favorece a la inversión privada y extranjera, pero no ha consolidado canales de circulación de sus propias producciones. En la actualidad, el resultado ha sido una industria no sustentable, dependiente del consumo de tendencias globales y subsidios públicos.

La colonialidad de medios se encuentra bien plantada en los planes y la operación del cine mexicano. Se concentra en una trama compleja de desbalances, los cuales se consideran como síntomas de una industria en “vías de desarrollo”. Este tejido se ha encajado en las prácticas de las mujeres que hacen y ven el cine. Los obstáculos que tienen que superar no han disminuido; por el contrario, se expresan con total claridad en la economía política que pinta escasos números para las involucradas en la producción de obras cinematográficas. Por ejemplo, en 2021, 31 de 259 filmes se consideraron con perspectiva indígena o afrodescendientes, de los cuales, únicamente, 9 fueron por cineastas inscritos/as en esta misma categoría. El porcentaje que apea a la diversidad de narraciones y comunidades es estrecho (IMCINE, 2022: 175). Lo anterior, en nú-

meros generales que se tamizan aún más para la participación de las creadoras subalternas, a pesar de que el género narrativo dominante (documental) y los reconocimientos nacionales e internacionales se tienden para su trabajo. Asimismo, encuentran diferentes sesgos para la formación, producción, exhibición o distribución de sus obras; las oportunidades, estímulos y apoyos son limitados. Por lo tanto, en el apego del cine a la agenda neoliberal y el american dream como modelo de industria, permean matices racistas y clasistas, propios de una ruta modernocolonial.

La crisis de covid-19 introdujo un proceso de datificación acelerado en México. Este salto forzado trajo consigo un alto grado de incertidumbre para el cine mexicano en general y, también, para sus creadoras y trabajadoras ante la ralentización de la producción y el acaparamiento de las plataformas digitales. Por un lado, las suscripciones a los sitios en línea y su inversión en el territorio nacional crecieron en gran medida. Por el otro, la industria cinematográfica tuvo un descalabro significativo asociado a las prórrogas, cancelaciones o cierres en la producción o exhibición, a pesar de la implementación de medidas sanitarias. Este panorama avivó los sesgos del mercado para el sector nacional. Por ejemplo, las cuotas del periodo 2020-2021 se inclinaron para Cinépolis (75.15%), mientras que la exhibición alternativa reportó números más escasos (2.64%) (IMCINE, 2022: 37). En consecuencia, el cine nacional también tuvo que reajustarse a una coyuntura de operación que, si bien ya trazaba tendencias, durante la pandemia entró de lleno al mercado y economías digitales.

Si se conjunta este escenario con la exigua reglamentación y regulación para la operación de las plataformas en línea, el territorio nacional figura como un lugar propicio para su implementación, en tanto sus posibilidades amplias de minado y extracción de datos para los mercados globales. El cine mexicano entró en un territorio dominado por las grandes corporaciones, a pesar de los esfuerzos de iniciativas locales por introducirse y mantenerse en el ámbito doméstico. Entre ellas, la Filmoteca UNAM, la Casa del Cine TV o Tonalá TV (IMCINE, 2022: 369). Las producciones nacionales no solamente se introdujeron a un nuevo estado de la economía virtual, sino a un enjambre complejo de relaciones de poder en el que prepondera la valuación de datos. Su mercado se abrió a modos de operación asociados a la importancia de la factibilidad de la programación algorítmica. Su medición pública y corporativa se ha vuelto indispensable para la retención y vigilancia de las decisiones de las audiencias, que se ha traducido en una desposesión de los datos personales, privacidad, preferencias, interacciones múltiples, etc. El conjunto del séptimo arte nacional se introdujo a una dimensión basada en datos y su valor como conocimiento.

La datificación del cine se observa como parte de la modernización de la industria nacional, en tanto que involucra la dispersión de un formato que permite el consumo de las tendencias globales. La en-

trega y generación voluntaria de datos se contempla como mecanismo de pertenencia al mundo moderno, aunque represente una sujeción profunda a la diferencia colonial. Por ello, las alertas sobre violencia algorítmica o epistémica no saltan a simple vista en el entorno mediático. Por el contrario, se va reforzando su transacción especulativa como colonización de la vida individual. La caracterización exhaustiva de mercados subalternos ha presentado una oportunidad para el desarrollo de dispositivos, como el big data, que perfeccionan y anticipan las decisiones de la comunidad internauta. Estos instrumentos han sido de gran utilidad para grandes corporaciones globales, así como para instituciones públicas y políticas, que monitorean y tratan la información con diferentes fines. De este modo, convergen en la implantación de una colonización de datos basada en la extracción de la vida orgánica para la industria global, la cual se torna oportunista para la caracterización y expansión a territorios subalternos (Ricourte, 2019: 356).

La confluencia de la colonialidad de medios y la colonización de datos convergen en la lógica de la modernidad como la “consecuencia” natural del desarrollo. Ambos como patrones estratégicos para la dependencia de las visualidades coloniales, se convierten en una prioridad de estudio en los planteamientos de los feminismos decoloniales en los estudios visuales, puesto que involucran las relaciones y dimensiones que permean la participación de las mujeres. La propuesta de una teoría cinematográfica feminista decolonial apunta a la necesidad de puntualizar los factores del sistema género/moderno/colonial que operan en la industria del cine mexicano, así como distinguir dentro este umbral los mecanismos de política, subjetividad y representación que mantienen las lógicas de dominación y borrado de las mujeres otras y sus visualidades. La distancia entre el cine mexicano otro (comunitario, lésbico o feminista, por nombrar algunos) y sus audiencias crece a medida que se afirman los mecanismos moderno-coloniales. Esta brecha se va nutriendo de un esencialismo que generaliza el ser, estar y saber del cine en México y, por lo tanto, continúa expropiando a las mujeres trabajadoras, creadoras, productoras, académicas y espectadoras subalternas de un lugar propio. Por esta razón, se considera que el objetivo primario de este proyecto teórico implica la creación de espacios de enunciación y reflexión que permitan observar a las mujeres involucradas desde una perspectiva otra, en la que se introduzcan glosarios y gramáticas críticas que problematicen al cine mexicano desde esta trinchera.

4. El emplazamiento de la teoría cinematográfica feminista decolonial

Donna Haraway (1988) empleó el término de “conocimiento situado” para explicar las contradicciones de la racionalidad patriarcal. De acuerdo con la autora, la objetividad feminista implica una mirada parcial, no por incompleta, sino por localizada y vi-

vida. Esta propuesta implica la dilucidación de una sujeta feminista desarraigada de los discursos hegemónicos que la niegan. Su legitimidad la posiciona en una entidad corpórea como ancla de la objetividad material de su existencia, la cual nace en el pleno de la subjetividad feminista y en las batallas que en ella acaecen. El conocimiento situado da pie a un acto de reconocimiento, político y simbólico, a través de la posición en la que se ve. En esta visión se ubican sujetas oprimidas ante la generalización esencialista de la dominación masculina. En sus palabras,

La moraleja es sencilla: solamente una perspectiva parcial promete una visión objetiva. Todas las narrativas occidentales sobre la objetividad son alegorías de ideologías que gobiernan las relaciones de lo que llamamos mente y cuerpo, distancia y responsabilidad. La objetividad feminista se trata de una localización definida y de conocimiento situado, no sobre la transcendencia y la separación entre sujeto y objeto. Nos permite ser responsables de lo que aprendemos a ver (Haraway, 1988: 583).

Esta premisa ha sido una importante contribución a las metodologías feministas del saber situado. Sin embargo, aquí se exponen dos réplicas que suman a los feminismos decoloniales: (1) Las diferencias que objetivan a las corporalidades feministas (etnicidad, clase, raza, etc.), como características que distinguen el lugar de la visión, no discernen la experiencia colonial. Por lo que, estas mismas categorías se insertan dentro del esquema epistémico del sistema de género/moderno/colonial. Con ello, su objetivación se da dentro de un marco referencial racista y clasista; (2) A pesar de que la parcialidad de la visión como eje estructural del conocimiento situado sugiere la existencia de muchas otras parcialidades, en tanto múltiples apropiaciones o encarnaciones del cuerpo, las sujetas feministas se mantienen bajo un halo general de la opresión patriarcal, sin aplicar la visión crítica al feminismo mismo y sus sujetas objetivadas. Estas dos distinciones se suman a una propuesta crítica hacia una metodología de los feminismos decoloniales. Los términos en los que se posicionan las mujeres otras incluyen de forma intrínseca pulsos antirracistas y anticlasistas; ambos como propuestas contestatarias desde el ser y saber subalternos.

A la definición de conocimiento situado de Haraway, Pau Pericas ha vinculado la posibilidad de un “cine situado”, como práctica audiovisual que evada universalismos actuando desde perspectivas diversas, como lo explica: “El cine que estoy buscando ha superado esa idea cartesiana que considera el documental como un tipo de filme objetivo que habla sobre la realidad sin posicionarse. Es precisamente con el reconocimiento consciente y manifiesto de nuestra subjetividad específica que podemos acercarnos a una nueva forma de objetividad feminista (postcolonial y crítica con el capitalismo)” (Pericas, 2021: 96). En esta propuesta, el cine parece librarse de marcos rígidos de narrar la universalidad, aún con las versiones esencialistas de la historia y sus documentos o archivos filmicos. La visión se empapa de la subjetividad del ser encarnado, sus diferencias acentúan

las parcialidades o particularidades de la mirada de un sujeto/a no universal. Pero, a pesar de que Pericas suma a las narrativas subyugadas como parte del cine situado, las prácticas cinematográficas aparecen como individuales y no autónomas. A la oportunidad de un posicionamiento creativo diverso, se agregaría un ímpetu propio descolonizador del saber del cine que lo desvincula de las meta-narrativas coloniales.

La producción y experiencia son vinculantes en la práctica del cine, desde un lado al otro de la cámara, dentro de una horizontalidad concomitante y desde un emplazamiento crítico y sinérgico. Por esta razón, una de las prioridades de la teoría cinematográfica feminista decolonial está abocada a la desvinculación y resignificación de la teoría misma. Esta labor no es pronta ni sencilla, sin embargo, emergente y urgente para la generación de un conocimiento situado que reconozca la experiencia colonial y sea crítico con las nociones universalistas del ser feminista.

Este conocimiento situado se suma a la proposición de una producción situada como práctica de creación autónoma contra-hegemónica. Esta noción contempla encontrar y asentar emplazamientos epistémicos para la significación del cine y sus productos a las manos de otras narrativas, otras mujeres. La necesidad de este sitio funciona para la generación de sentido y conocimiento desde la memoria y la experiencia vivida, no así precisando un carácter completamente subjetivo o individualista, sino en la afirmación y disputa también colectiva y social. La producción situada es la antesala para la generación del conocimiento propio desde el que se engendra la visión parcial. Un ejemplo de este ejercicio se presenta dentro de la diversidad del cine comunitario mexicano por su tradición de horizontalidad de operación, apropiación del discurso y protagonismo de narrativas otras, como lo ha hecho Ojo de Agua Comunicación.

Entonces, si los modos de operación del cine en México se apegan a la agenda moderno-colonial, ejercen también expropiando las voces, ojos y manos de las mujeres otras. Los escalafones de la producción, exhibición y distribución obstaculizan el posicionamiento situado, así como estimulan narraciones de realidades generalizadas o aspiracionales que no anclan al cine a una experiencia propia y autónoma. Esta batalla se sortea en el entramado de coyunturas como las que se han mencionado, las cuales dificultan siquiera la presentación del material otro ante las audiencias. Por ello, esta propuesta teoría cinematográfica actúa como lugar de reflexión y escenario académico-político para el descentramiento de los estudios feministas, visuales y socioculturales.

5. Conclusiones

Este artículo parte con el proyecto de una teoría cinematográfica feminista decolonial en México, abocada a la argumentación y búsqueda de herramientas teórico-metodológicas para el estudio del papel de las mujeres subalternas en el cine. Esto incluye su posición como directoras, trabajadoras, espectadoras, académicas, por nombrar algunas. Este proyecto surge a propó-

sito de un vano discursivo sobre los siguientes puntos específicos de análisis: (1) Existe un uso dominante de la teoría cinematográfica feminista anglosajona para la investigación del caso mexicano, y Latinoamericano, el cual ha contribuido en gran medida al desarrollo de una línea de estudio. Sin embargo, tiende a generalizar a las mujeres y su experiencia; (2) Vinculado a lo anterior, en los estudios visuales decoloniales sobre mujeres aparecen marcos diferenciados de referencia. Por un lado, la teoría cinematográfica feminista (anglosajona) y, por el otro, las proposiciones del giro decolonial. Por lo tanto, las problemáticas que reúnen ambos ejes temáticos son aproximadas desde posicionamientos teóricos muchas veces distantes o contradictorios.

Esta propuesta tiene como uno de sus principales objetivos generar un lugar de reflexión, situado y diverso, para el estudio de las problemáticas de las mujeres subalternas en el sector audiovisual nacional. En esta línea, reconoce los esfuerzos de colectivos como Filtro violeta, Apertura o Amazonas eléctricas y de cineastas como Elena Pardo, Ximena Cuevas, Naomi Uman, entre otras. Asimismo, considera de gran riqueza visual y narrativa a filmes como Tío Yim (Luna Marán, 2020), Nudo Mixteco (Ángeles Cruz, 2021) o Tiempo de lluvia (Itandehui Jansen, 2018).

Para esta idea teórica se retomaron dos premisas de los feminismos decoloniales como pilares estructurales: 1. La crítica a las nociones de la opresión y sujeta universales del feminismo hegemónico; y, 2. Las relaciones pragmáticas, históricas y epistémicas de la MCP. Ambos presupuestos se mantienen dentro de una determinación antirracista y anticlasista, a favor de la autonomía de las retóricas universalistas y esencialistas del ser y el saber; asimismo, haciendo frente al extractivismo y la injusticia epistémica (Rivera Cusicanqui, 2010; Fricke, 2021). Estos dos cimientos se fortalecen en la exposición de dos marcos coyunturales operantes en el cine mexicano: la colonialidad de medios y la colonización de datos. Uno y otro están entrelazados por la noción moderno-colonial del capitalismo global, como camino “único” y “natural” del desarrollo económico y social. Sobre todo, los dos están presentes tanto en la adopción de políticas que robustecen el significado neoliberal del cine como en la ultra-datificación como la modernización plena de la era digital.

Una teoría cinematográfica de esta índole echa mano de la constante sospecha, resignificación de gramáticas y creación de emergencias para examinar las implicaciones del sistema de género/moderno/colonial en el sector audiovisual. A esta tarea se realizan las siguientes proposiciones preliminares como aportes prospectivos: primero, brindar argumentos para la consolidación de lugares de enunciación a favor de la generación de un conocimiento situado que abone al estudio del cine y sus participantes subalternas. Segundo, consolidar desde esta posición el soporte argumentativo para una producción situada y su alcance como visualidad descolonizada. Tercero, crear un espacio sinérgico que acerque a este cine con sus audiencias mediante la creación de estrategias políticas de exhibición y circulación del material.

6. Referencias bibliográficas

- Couldry, N. & Mejías, U. (2018). "Data colonialism: rethinking big data's relation to the contemporary subject", en *Television & Media*, 20, pp. 336-349. <https://doi.org/10.1177/1527476418796632>
- Curiel, O. (2014). "Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial", en I. Mendia, M. Luxán, M. Legarreta, G. Guzmán, I. Zirion & J. Azpiazu (Eds.), *Otras formas de (re)conocer Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista Universidad del País Vasco*, pp. 45- 60.
- Curiel, O. (2007). "Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista", en *Nómadas*, 26(1), pp. 92-101. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241010.pdf>
- Espinosa, Y. (2017). "De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de la identidad", en *Solar*, 12(1), pp. 141-171. <https://doi.org/10.20939/solar.2016.12.0109>
- Espinosa, Y. (2014). "Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica", en *El Cotidiano*, (184), pp. 7-12. <https://www.redalyc.org/pdf/325/32530724004.pdf>
- Fricker, M. Conceptos de injusticia epistémica en evolución, 2021, DOI: 10.5209/ltl.76466
- Haraway, D. (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", en *Feminist Studies*, 14(3), pp. 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFT) (2019). Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales 2019. <http://www.ift.org.mx/sites/default/files/contenidogeneral/medios-y-contenidos-audiovisuales/01encca2019vp.pdf>
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) (2022). Anuario estadístico de cine mexicano 2021. México: Secretaría de Cultura / IMCINE. <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2021.pdf>
- Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) (2019). Anuario estadístico de cine mexicano 2019. México: Secretaría de Cultura / IMCINE. <http://www.imcine.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/Anuario-2019.pdf>
- León, C. (2012). "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales", en *Aisthesis*, (51), pp. 109-123. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>
- Lugones, M. (2012). "Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples", en *Pensando los feminismos en Bolivia. Conexión Fondo de Emancipación*, pp. 129-140, <https://glefas.org/download/biblioteca/feminismo-movimientos-sociales/Las-trampas-del-Patriarcado.-Julieta-Paredes.pdf#page=129>
- Lugones, M. (2008). "Colonialidad y género", en *Tabula Rasa*, (9), pp. 73-101. <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a06.pdf>
- Martínez, C. (18 de marzo de 2020). "Netflix debe ofrecer 30% de contenido nacional", en *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/cartera/netflix-debe-ofrecer-30-de-contenido-nacional>
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Pericas, P. (2021). "Anar al cine amb Donna Haraway. En busca d'un cinema situat", en *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 6(11), pp. 92-111. <https://doi.org/10.46516/inmaterial.v11.121>
- Quijano, A. (1992). "Colonialidad y modernidad/racionalidad", en *Perú Indígena*, 13(29), pp. 11-20. <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>
- Ricaurte, P. (2019). "Data Epistemologies, The Coloniality of Power, and Resistance", en *Television & Media*, 20 (4), pp. 350-365. <https://doi.org/10.1177/1527476419831640>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakak utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Servicio de Administración Tributaria (SAT) (2020). Plataformas tecnológicas. http://omawww.sat.gob.mx/plataformastecnologicas/Paginas/PersonasFisicas/personasfisicas_inicio.html
- Solís, S. y Amador, A (2022). "Una mirada decolonial al cine mexicano", en *Arte e Investigación*, (21), pp. 1-12. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/issue/view/85>

Financiación: Esta investigación no cuenta con financiación.

Declaración de conflicto de intereses: La/s persona/s firmante/s del artículo declaran no estar incursas en ningún tipo de conflicto de intereses respecto a la investigación, a su autoría ni/o a la publicación del presente artículo.