

# Actas Digitales

Instituto de Investigaciones Geohistóricas - IIGHI-CONICET/UNNE - Resistencia - Chaco - Argentina



realizado los días 28, 29 y 30 de septiembre de 2016



I I G H I

Actas del XXXVI Encuentro de Geohistoria Regional / Juan Manuel Arnaiz ... [et al.] ; compilado por Mariana Giordano ... [et al.]. - 1a ed. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2017.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-4450-00-5

1. Historia. 2. Geografía. 3. Actas de Congresos. I. Arnaiz, Juan Manuel II. Giordano, Mariana, comp.  
CDD 900

Fecha de catalogación: 06/10/2017  
Primera edición.

### **Actas del XXXVI Encuentro de Geohistoria Regional**

#### **Compiladoras**

Mariana Giordano  
Alejandra Reyero  
María Isabel Guillán  
Guadalupe Arqueros

#### **Diseño Gráfico y maquetación**

DG Cristian Toullieux

© Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI)-CONICET/UNNE  
Av. Castelli 930 (3500) Resistencia (Chaco) (Argentina), C.C. 438.  
Correo electrónico: [iighi.secretaria@gmail.com](mailto:iighi.secretaria@gmail.com)

ISBN 978-987-4450-00-5

Impreso en Argentina - Printed in Argentina  
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Queda prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma. Las opiniones vertidas en los trabajos publicados en esta compilación no representan necesariamente la opinión de la Institución que la edita.

**> MESAS TEMÁTICAS****> COORDINACIÓN****MESA 1: Historiografías regionales, provinciales y locales**María Silvia Leoni (IIGHI-UNNE)  
Liliana Brezzo (CONICET- IDEHESI/Instituto de Historia- UCA)  
Marta Philp (FFyH-CEA-UNC)**MESA 2: Filosofía y sociedad. Incidencias de la filosofía contemporánea en la representación de lo político, lo cultural y lo científico**Mariana Leconte (IIGHI- CONICET/UNNE)  
Guillermo Vega (UNNE)**MESA 3: Problemas de la historia política en los espacios provinciales y regionales: del reformismo a las tendencias democráticas (1880-1983)**Natacha Bacolla (UNL-CONICET-UNR)  
Yolanda Urquiza (UNaM)  
María del Mar Solís Carnicer (IIGHI- CONICET/UNNE)**MESA 4: Estudios lingüísticos y etnográficos en el Gran Chaco**Cintia Carrió (UNL-CONICET)  
María Belén Carpio (IIGHI-CONICET/UNNE)**MESA 5: Actores prácticas y relaciones en el mundo colonial de las áreas rioplatense y tucumanense. Siglos XVI al XVIII**María Laura Salinas (IIGHI- CONICET/UNNE)  
Constanza González Navarro (UNC-CONICET)**MESA 6: El Estado como problema desde el análisis de las políticas públicas**Julio César Neffa (CEIL-CONICET)  
Hugo Beck (IIGHI- CONICET/UNNE)  
Valeria Ojeda (IIGHI- CONICET/UNNE)**MESA 7: Salud ambiental y vulnerabilidad social en lo local**María del Carmen Rojas (IIGHI-CONICET/UNNE)  
Marcelo Amable (UNDAV) - Gabriela Gauto (UNNE)**MESA 8: Encrucijadas nativas: las múltiples dimensiones del vínculo entre las poblaciones locales y la sociedad nacional**Cecilia Gallero (CONICET-UNaM)  
Marilyn Cebolla Badie (UNaM)  
César Bondar (CONICET-UNaM)**MESA 9: Sociedad, ambiente y procesos de territorialización**Norma Meichtry (IIGHI-CONICET/UNNE)  
Alejandra Fantín (IIGHI-CONICET/UNNE)**MESA 10: Problemáticas contemporáneas de la cultura y el arte del NEA**Alejandra Reyero (IIGHI-CONICET/UNNE)  
Guadalupe Arqueros (IIGHI-CONICET/UNNE)**MESA 11: Historia Económica Regional (siglos XIX-XX)**Enrique Schaller (IIGHI-CONICET/UNNE)  
Leandro Moglia (IIGHI-CONICET/UNNE)**MESA 12: Historia y actualidad de la arquitectura y el paisaje en el NEA. Reflexiones y propuestas sobre el patrimonio, la memoria y el turismo**Ángela Sánchez Negrette (IIGHI-CONICET/UNNE)  
Anna Lancelle (UNNE) - María Victoria Valenzuela (UNNE)**MESA 13: Juventud(es) y política en el NEA**Mercedes Oraisón  
Pablo Barbetti (CES-UNNE)

## POLÍTICAS PIRATAS, APROXIMACIÓN A LOS MECANISMOS PARA VIVIR Y DESCONFIAR DE LAS IMÁGENES

Agustina Gállico Wetzel

IIGHI.CONICET/UNNE

agustina\_gw@hotmail.com

La imagen porta las heridas de sus colisiones  
con la política y la violencia.

**Hito Steyerl**

El presente escrito propone abrir una indagación acerca del cine norteamericano de fines de los años cuarenta e inicio de los cincuenta como una tecnología de género<sup>1</sup>, tal como lo concibe la autora feminista italiana Teresa de Lauretis. La propuesta es situarnos cercanxs a los antecedentes teóricos feministas que indaguen en torno a la relación cine-género. Una relación tensa según la crítica feminista de los años setenta, en donde el análisis se centraba en cuestionar los estereotipos de femeneidad que se legitimaban y reproducían en el cine norteamericano de esos años en que la pantalla parecía reflejar un conjunto de imágenes que se ofrecieron al feminismo británico y anglosajón de los años setenta como un objeto casi perfecto para analizar los modos de funcionamiento de la ideología en la construcción de la diferencia sexual (Amado, 2000:173).

La crítica cinematográfica feminista encontró dentro de la pretendida y supuesta neutralidad con que operan las películas, la posibilidad de echar luz sobre del carácter ideológico de las representaciones socialmente dominantes sobre las mujeres, hasta la definición de los marcos de abordaje que apuntan a considerar al cine como una *tecnología del género*.

<sup>1</sup> De Lauretis aplica a otro contexto el concepto de *tecnología del cuerpo* de Foucault. Para Foucault, esta tecnología política del cuerpo (FOUCAULT, Michel; 1975:33) supone entender que el cuerpo está inmerso en un campo político donde las relaciones de poder operan sobre él, cercándolo, domándolo, corrigiéndolo y exigiendo de él unos signos. Siguiendo esa línea y desarticulándola desde una perspectiva de género, De Lauretis sostiene que la construcción de nuestros cuerpos prosigue hoy a través de varias tecnologías de género.

Antes de adentrarnos en la relación de tensión cine-género, interesa ofrecer definiciones de género (gender) que permitan dar cuenta de los complejos mecanismos de significación que tensionan esta categoría. Parto de la conceptualización que efectúa Scott, quien definirá al género como “la organización social de las relaciones entre los sexos” (Scott, 1990: 26). Por su parte, Lamas definirá la construcción del género como la simbolización de la diferencia sexual y plantea que la misma se construye culturalmente en un conjunto de prácticas, ideas y discursos. A la luz de los últimos desarrollos de la teoría feminista -y quizá por vías paralelas- es innegable que la construcción simbólica de las identidades sexuales se produce en el intermedio -y como producto de- un sistema de tensiones y relaciones de poder que ha de ser deconstruido (Butler, 2001: 33-67). En torno a la propuesta deconstructiva de Butler, podemos pensar que es de las más radicales ya que no sólo supone dinamitar la estabilidad de las identidades, sino que la autora señala también la imposibilidad de desligar el género de las intersecciones políticas y culturales en que se produce y se mantiene, de esa manera Butler critica la idea de patriarcado universal y la oposición binaria masculino/femenino por considerar que descontextualizan lo específico de lo femenino, a la vez que lo separan analítica y políticamente de la constitución de clase, raza, etnia y otros ejes de relaciones de poder que constituyen la identidad. De esta manera, la fundadora de la teoría queer arremete directamente sobre las ideas esencialistas que defienden la inmutabilidad de las identidades de género. En diálogo, de Lauretis criticará también la noción de género como diferencia sexual (De Lauretis, 1996: 7-34), por considerarla un exponente del mismo binarismo que ata el pensamiento feminista a los términos del patriarcado occidental e impide el desarrollo del potencial epistemológico radical que ya emergía en los escritos feministas de los '80: la posibilidad de concebir un sujeto *en-gendrado* a través de representaciones lingüísticas y culturales, en la vivencia de vínculos raciales y de clase, un

sujeto que se traduce parcial, múltiple y contradictorio, que excede radicalmente la idea del género en tanto diferencia sexual.

Para ponernos a pensar en específico en el cine como artefacto eyaculador y productor de lo real, la definición que ofrece De Lauretis a través de una serie de proposiciones resulta fundamental: 1) el género es una representación, que sin embargo tiene implicaciones concretas en la vida material de los individuos, 2) la representación del género es su construcción (como evidencian la historia del arte y la cultura occidental), 3) la construcción del género continúa hoy no sólo en los medios, la escuela, la familia y otras instituciones, sino también en la comunidad intelectual, la teoría y el feminismo, y 4) la construcción del género es también afectada por los discursos que lo deconstruyen. A partir de estas proposiciones y siguiendo la línea de indagación foucaultiana en su análisis biopolítico sobre el cuerpo como tecnología política, De Lauretis llega al concepto de tecnología del género. De tal manera, sostendrá que la construcción de nuestros cuerpos prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e implantar representaciones específicas de género.

Con la incorporación de herramientas metodológicas de base semiótica a la teoría fílmica, el objeto central de la crítica feminista en los años setenta se volcó hacia el análisis estructuralista de estas tecnologías (como el cine) en tanto textos. El cine clásico norteamericano devino fácilmente el blasón de la lucha de una manada que intentaba por primera vez deconstruir el texto fílmico con el fin de sacar a la luz el funcionamiento ideológico del patriarcado, que convertía a la mujer en significativo objetual fijo.

El desafío para el feminismo era -y en cierta medida lo sigue siendo- desentrañar el modo sutil e inteligente con que las películas construyen la realidad y legalizan cierta producción de vínculos humanos en serie, donde la monogamia, la privatización de los deseos y la objetualización de la mujer devienen las joyas semiótico-políticas con que operan las plataformas *alta definición* del patriarcado neoliberal, esto es, recordar (para no empañar) que nuestro desafío como manada implica la deconstrucción cabal de "el hecho cinematográfico" y la necesidad de pensarlo ligado al aparato cultural diseñado por el capitalismo avanzado, es decir, el hecho de que el cine -en tanto medio- está atravesado por las relaciones mercantiles que

afectan y conforman la industria cultural, siendo en sí mismo una empresa económica y lugar de reproducción ideológica de la cultura; el hecho de ser parte también de las formas artísticas del capitalismo avanzado, ser portador de estilo y singularidad, ser parte fundamental en la construcción de las subjetividades modernas en tanto aparato semiótico, como lo entiende de Lauretis (Millán, 1998: 154).

En ese sentido la cuestión nodal para los análisis textuales realizados desde el feminismo ha sido detectar la existencia de funciones o interacciones recurrentes en los textos del cine clásico, en donde la mujer ya no aparece como un ser humano sexuado, sino como una estructura que gobierna la organización del argumento y la trama en calidad de objeto (Kuhn, 1991: 148). Parece haber una iterabilidad en la narrativa clásica en buscar "devolver a la mujer a su lugar", donde el amor romántico mediante estrategias altamente privatistas como la implantación del enamoramiento, la institución del matrimonio o la conformación de una familia, cumple un papel normativo, sustrayéndole a la mujer la posibilidad de apasionarse alegremente o planificarse una existencia que exceda las regulaciones impuestas por el patriarcado heterovisual que, con una audacia y neutralidad sobresaliente, busca restituir el orden cuando la mujer asume un rol contrario a los de la heteronorma. El texto clásico tiende a dar la impresión de que el relato y la narración son neutros, que la historia se cuenta por sí misma y no que es producto de un *proceso de enunciación*.

Una película, al registrar o reflejar el mundo de una manera directa o mediatizada, sirve, en cierto sentido, de vehículo para transmitir significados que se originan fuera de ella: en las intenciones de los realizadores, quizá, o en las estructuras sociales. Puesto que dondequiera que se sitúe su origen, los significados se ven como entes que existen previamente a su transmisión a través de las películas, existe cierta tendencia a considerar el cine como un medio neutro de comunicar significaciones ya construidas (Kuhn, 1991: 89).

Siguiendo a Irigaray en su texto *Speculum* podría pensarse que, bajo estos dominios de representación faló-gocéntrica de los géneros performada por el cine lo femenino no puede inscribirse (Irigaray, 1992: 18) más que

como objeto y todas las consecuencias que subjetivamente esto trae emparejado.

Según reseña Kaplan (1998:15-46) la crítica cinematográfica feminista comenzó con una metodología sociológica y política que abordaba los papeles sexuales que ocupaban las mujeres valorándolos como “positivos” o “negativos” de acuerdo a ciertos criterios externos que servían para definir a una mujer autónoma. En ese sentido Kaplan menciona como un texto fundamental a *Sexual Politics*, de Kate Millett: Tanto en Europa como en Estados Unidos se iniciaron en aquel momento profundos movimientos y estudios con una expresa voluntad de defender los derechos de la mujer, en ese marco se produce el primer Festival Internacional de Cine de Mujeres en Nueva York (1972) y el Festival de Mujeres y Cine de Toronto (1973).

En Gran Bretaña se produce por los mismos años otro acercamiento a la teoría feminista del cine con la primera proyección de cine de mujeres en el Festival de Cine de Edimburgo de 1972 y la publicación en 1975 del artículo *“Visual pleasure and narrative cinema”*, de Laura Mulvey, allí la crítica y cineasta británica definirá la relación cine-género bajo los terminos de *“una intervención política e ideológicamente decisiva”* e introducirá la novedad de un análisis freudiano como herramienta para desafiar los códigos cinematográficos dominantes y develar la forma en que el cine clásico atrapaba a los espectadores a través de mecanismos de placer centrados en la Mirada (Ciancio, 2015: 250). Mulvey se preguntaba a qué se debía la espectacularización de la mujer en el cine clásico, una imagen-objeto siempre articulada a un arsenal de recursos de iluminación, vestuario, maquillaje, etc. y afirma que, *“la representación filmica de la diferencia sexual hace de la mujer un espectáculo, un fetiche en tanto cuerpo aislado, embellecido y expuesto a la mirada del espectador”* (Mulvey, en de Lauretis, 1984: 59). La autora identificaba en los relatos de Hollywood la masculinidad vinculada a una imagen-idea de actividad, mientras lo femenino encontraba su vinculo a una imagen-idea de pasividad o plasticidad, la mirada del espectador era siempre activa y voyeurística, e inscripta como “masculina” en el dispositivo cinematográfico, que disponía el cuerpo de la mujer como “otro” pasivo, como objeto para ser mirado y deseado—a ésto la autora denominó *“the male gaze”*.

En relación al estatuto del espectador y la especularización de la mujer podemos traer la noción relativa a la vista que Donna Haraway formula al teorizar acerca de las alianzas posibles entre los humanos y las máquinas, los

animales y lo humano; y también para defender la práctica ética del conocimiento situado. Haraway sostiene que los artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida. Para Haraway los ojos son aparatos que han sido utilizados para significar una capacidad perversa que efectúa una distancia entre el sujeto conocedor y el objeto de investigación. Con esto, Haraway se encamina en la búsqueda de una doctrina de la objetividad utilizable, una doctrina que no ceda ante los mitos de la visión, que no ceda a la des-encarnación, es decir, una escritura feminista del cuerpo que, más que eliminar, reclame ese sentido para encontrar nuevos trucos:

Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejara de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica (Haraway, 1991: 12).

Si, como afirma de Lauretis, el género es una representación y, el cine, en tanto tecnología de género es capaz de implantar y producir representaciones, cabe torcer un poco más su argumento trayendo la maquinaria teórica que la videoartista y ensayista Hito Steyerl crea en su libro *Los condenados de la pantalla*, y junto a ella preguntarnos: ¿Qué sucede con la identificación? ¿con quién podemos identificarnos?, para responderlo Steyerl dice que la identificación se produce siempre respecto a una imagen, que la identificación tiene que ver con el aspecto material de la imagen, es decir, con la imagen como cosa y ya no con la imagen como representación; y entonces quizás deja de ser identificación y en su lugar se convierte en participación. Y continúa diciendo que la práctica emancipatoria tradicionalmente ha estado ligada a un deseo de convertirse en sujeto, devenir sujeto de la historia, de la representación o de la política. Devenir sujeto conllevaba la promesa de autonomía, soberanía, acción.

Ser un sujeto era bueno, ser un objeto era malo. Pero, como todo el mundo sabe, ser un sujeto puede tener sus complicaciones, el sujeto está siempre ya sujeto, si bien la posición del sujeto implica un cierto grado de control, en realidad está sujeta a relaciones de poder. No obstante varias generaciones de feministas –incluyéndome a mi– han luchado por librarse de la objetualización patriarcal con el fin de convertirse en sujetos. El movimiento feminista hasta hace bastante poco –y por varias razones– trabajó para proclamar la autonomía y la plena condición de sujetos, pero mientras la lucha por devenir sujeto se enreda en sus propias contradicciones, surgió una posibilidad diferente ¿y si, para variar, nos revistiéramos de objeto? (Steyerl, 2012: 58)

Steyerl se pregunta por qué no afirmar el objeto, por qué no ser una cosa, un objeto sin sujeto, una cosa entre otras, una cosa que siente, y asume de esa manera que este deseo de convertirse en cosa –en este caso una imagen– parte de la lucha en torno a la representación, ya que los sentidos y las cosas, la especulación y el poder, el deseo y la materia, conviven en las imágenes. El anticine que propuso Mulvey es un claro ejemplo de esta lucha en torno a la representación, una lucha que devino en serias complicaciones teleológicas ya que continuaba el esquema clásico de la diferenciación sexual, que resonaba en toda la lectura del hecho cinematográfico que realizaba el anticine, suponiendo relaciones donde la cosa está en un lado y la imagen en otro, el yo en un lugar y el ello en otro, los sentidos allá y la materia muda acá. Lo que está diciendo Hito es que, nos enmarañamos constantemente en la búsqueda de una imagen auténtica y desviamos la pregunta en torno a la verdad: ¿y si la verdad no se encuentra ni en lo representado ni en la representación? ¿y si la verdad se encuentra en la configuración material de la imagen? ¿o, más bien, en su versión mediático-corporativa, una lluvia de intensidades mercantilizadas? (Steyerl, 2012: 59), proseguir por la vía de la búsqueda de la imagen auténtica es perderse de participar de una imagen. Participar de una imagen, en lugar de sencillamente identificarse con ella, quizá podría abolir esta relación. Participar en la materialidad de la imagen, en los deseos y fuerza que ésta acumula implica una decisión política de ir tras el glitch de la imagen para poder dialogar con los rastros,

las heridas de las imágenes que son constantemente violadas, recortadas, editadas, vendidas, pirateadas. Steyerl cree que participar en la imagen es ya formar parte de todos esos mecanismos contemporáneos de vivir la imagen. La apuesta es buscar imágenes que detengan la iterabilidad del sentido antiguo que la imagen porta, o como diría Farocki, “desconfiar de las imágenes” (Farocki, 2013) y de los discursos que las nombran, con ese gesto quizás el cine, al igual que la poesía, pueda ser escrito por todas (Marker: 1983).

### Referencias bibliográficas

- Ciancio, Belen (2015). El cuerpo en los estudios sobre cine: *gestus* femenino, o tecnologías y teratologías del género y de la (pos) memoria. Extraído de: <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/269281/202011>
- De Lauretis, Teresa (1984). “La tecnología del género” (traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London Macmillan Press, 1989, pp. 1-30), en revista *Mora N° 2*, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Pp.
- Farocki, Harun (2013) *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra editores.
- Haraway, Donna J. (1991), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra.
- Irigaray, Luce (1992) *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Catedra.
- Marker, Chris (1983). Fragmento de *Sans Soleil*: [https://www.youtube.com/watch?v=JamGQOhCe\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=JamGQOhCe_k)
- Millán, Margara (1998). *Feminismo(s) y teorías del cine: de la desconstrucción a la politización de las diferencias* en *Revista Política y Cultura*, Universidad Metropolitana, México.
- Steyerl, Hito (2012). *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.