

CREACIÓN EN MOVIMIENTO. BÚSQUEDA COMO CAMINO. TRAZADO DE EXPERIENCIA EN UNA REALIZACIÓN AUDIOVISUAL

Fedra Delmas

Camila Bejarano Petersen

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Este trabajo aborda el proceso de realización de la Tesis de Grado de Fedra Delmas “Mundos Adentro del Mundo”, documental sobre la experiencia en La Casa de las mujeres, colectivo feminista del barrio de Abasto, La Plata. Hace cinco años un grupo de mujeres, en virtud de vislumbrar y poder objetivar la violencia patriarcal que las oprimía, comenzaron a realizar encuentros semanales que hoy se mantienen. En ellos, se escuchan y contienen, piensan su lugar como mujeres y buscan formas, estrategias, de transformar su lugar en la sociedad. Para hacerlo, antes, debieron transformar la mirada sobre sí mismas en un proceso que podemos definir en términos de Cabnal como deconstrucción¹.

El documental focaliza en dicho proceso a partir de la modalidad participativa que describe Nichols (1997). Los movimientos que permitieron dar forma a esta idea definen el objetivo central del presente trabajo: materializar, a través de la escritura, el proceso de realización audiovisual para volverlo epistémico; tomando de este modo al concepto de praxis como eje teórico.

Palabras claves: Documental participativo - Estéticas de género - Proceso de Deconstrucción – Praxis - Audiovisual

Desde el comienzo hasta el principio

¹ “Pienso que proponer el proceso de deconstrucción internalizada de manera consciente, nos invita a remover la conciencia de opresión y nos invita a liberarnos, a reconocer que es necesaria la erradicación del racismo naturalizado y entrañado, para crear y recrear el pensamiento pluridimensional como riqueza. Invita a trascender la victimización situada para convertirnos en sujetas políticas, pensantes y actuantes, desde una visión individual pero también colectiva.”(Cabnal, 2010)

Esta circularidad propuesta como sub-título reseña el estado en el que me encontré al preguntarme cuándo había comenzado la idea de hacer este documental.

Es circular porque lo que pude responderme no tenía un determinado inicio ni un establecido final, sino que estaba ligada a un proceso. Es decir, implicó una reflexión de mi experiencia en La Casa de Las Mujeres. De este modo fui recorriendo nuevamente momentos, intersticios, pausas, reflexiones que fueron creando, de a poco, esta idea.

[La experiencia], en vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen (Dewey, 2008).

Es así que esta reflexión es la semilla impulsora del presente trabajo, en el que pretendo hacer palabra el encuentro entre teorías y prácticas que envolvieron este *proyecto*².

¿De dónde vienen las ideas?

El *Movimiento 6 mil* es el espacio territorial de la corriente Surcos, que trabaja políticamente en conjunto a las mujeres del barrio de Abasto. Juntos formaron La Casa de las mujeres, casa de encuentro y también de refugio para quienes sufren violencia de género.³ El primer contacto con este grupo lo tuve realizando audiovisuales para difundir situaciones puntuales, como inundaciones, relevamientos socioeducativos del barrio, o movilizaciones a las que asistían como agrupación. El 8 de marzo del 2017 (primer paro internacional de mujeres conocido como 8M) es fundamental en el proceso de la construcción de la idea de tesis, puesto que fue el acontecimiento que me hizo preguntar qué camino habían recorrido las mujeres para llegar a la plaza ese día y manifestarse para visibilizar su disconformidad con la posición de la mujer en la sociedad. Qué las había movilizado interiormente, y cómo se pasa de un estado de subordinación al dolor, a un estado de acción y empoderamiento.

² Casalla define la palabra pro-yecto en un doble sentido: "por un lado se refiere a lo que es, lo que está, y por otro, a lo que es necesario hacer nacer, a lo que desde el futuro viene a rescatar nuevos valores y a proyectarlos". (Casalla, 1988)

³ "Abasto forma parte del amplio cinturón hortícola que rodea la ciudad de La Plata y que abastece de alimentos frescos a gran parte del país. Es una zona rural, de producción frutihortícola, habitada en su gran mayoría por población migrante, proveniente de provincias del norte del país y de países limítrofes, especialmente Bolivia".(Moretto, Nieto, Torres,2018)

No es por decreto, infelizmente, que se puede deponer el universo de las fantasías culturalmente promovidas que finalmente conducen al resultado perverso de la violencia, ni es por decreto que podemos transformar las formas de desear y de alcanzar satisfacción constitutivas de un determinado orden sociocultural, aunque al final se revelen engañosas para muchos. Aquí el trabajo de la conciencia es lento pero indispensable. Es necesario removerlo, instigarlo, trabajar por una reforma de los afectos y de las sensibilidades, por una ética feminista para toda la sociedad. Los medios masivos de comunicación, la propaganda -incluyo aquí la propaganda de la propia ley- deben ser en esto aliados indispensables (Segato, 2003).

Mientras iba conociendo el lugar, el funcionamiento interno del grupo, las personalidades de cada una, las dinámicas de los encuentros semanales en La Casa, fui reflexionando sobre las propias concepciones acerca de la realización audiovisual y comenzando a darle forma a la idea de hacer un documental acerca de las mujeres que concurrían a La Casa de Las Mujeres.

Esta fase [Localización de los escenarios y los personajes] empieza cuando el realizador conoce los personajes y lugares en el momento que visita por primera vez el sitio de los hechos. Aquí puede respirar, observar, pasear por “adentro” de la historia que desea narrar. Aquí todo cambia. La realidad se encarga de confirmar el trabajo previamente escrito o lo supera, lo niega y lo transforma. Las premisas teóricas pasan a segundo plano cuando aparecen, por primera vez, los personajes reales de carne y hueso y los agentes narrativos auténticos (Guzmán, 1997).

De este modo cuestioné mi lugar como realizadora, los límites que debía ponerme, los momentos en los que tenía que alzar la voz y hacer preguntas, comunicar mi modo de ver, mi posición. Es decir, fue necesario un encuentro como el que proponen las mujeres de este barrio para lograr una transformación social: el encuentro de diversas maneras de ser y estar en el mundo que permitan la diferencia, y la tomen como motor.

En un ambiente totalitario, el valor más martilleado es el «nosotros». El concepto de nosotros se vuelve defensivo, atrincherado, patriótico y quien lo infringe es acusado de traición. En este tipo de patriotismo, la primera víctima son los otros interiores de la nación, de la región, de la localidad — siempre las mujeres, los negros, los pueblos originarios, los disidentes. Estos otros interiores son coaccionados para que sacrifiquen, callen y posterguen su queja y el argumento de su diferencia en nombre de la unidad sacralizada y esencializada de la colectividad (Segato, 2016).

Entonces, en este encuentro fue necesario incorporar la diferencia, flexibilizar una idea preconcebida acerca de lo que yo entendía por La Casa de Las Mujeres, y adaptarla a lo que fui encontrando al conocerla.

En cuanto a lo referido al estilo, el portador del detalle, de lo particular, fue surgiendo gracias a poder analizar los audiovisuales que ya había hecho en el barrio, tomando la propia experiencia como un espacio de poder y de conocimiento. Esta exploración se describe a continuación.

Mirar adentro y crear afuera

En este proceso me centré en reconocer la identidad que fui tomando en los audiovisuales realizados en este territorio. Esto es, reconocer mis modos de ver, las decisiones que había tomado al filmar, como por ejemplo las acciones repetidas, los motivos por los que había vuelto a utilizar un recurso, o los que me habían llevado a descartarlo; y al ver el resultado, cuestionarme cómo se relacionaban las imágenes entre sí y qué función cumplían en el desarrollo discursivo.

En la actualidad los estilos no se desarrollan lentamente ni se suceden unos a otros gradualmente, en largos períodos de tiempo que permitan al público de arte asimilar plenamente los principios de repetición sobre los que la obra de arte está construida; por el contrario, se suceden unos a otros tan rápidamente que parecen no dejar a su público ni siquiera el tiempo necesario para respirar y prepararse. Pues, si no podemos percibir cómo una obra de arte se repite a sí misma, la obra será, casi literalmente, imperceptible y, por ello, simultáneamente, ininteligible. [...] Todo estilo comporta una decisión epistemológica, una interpretación de cómo y qué percibimos (Sontag, 1996).

En estas producciones advertí cierta manera de hablar y dirigirse a la cámara desde un lugar políticamente correcto, se observaban frases repetidas, posiciones corporales rígidas, ideas que hacían al conjunto que en cierto modo desplazaban los modos particulares de esas personas cuando la cámara se apagaba. Es decir, que si bien la cámara ejerce en todos la dimensión de la auto-puesta en escena (llamada por Comollí a la actividad consciente e inconsciente que genera una persona al asumir el rol que juega en el film, ajustándose a las dimensiones establecidas por el mismo) en este caso, generaba cierto estereotipo que impedía ver esas otras imágenes habladas por los cuerpos, el tono de voz, la mirada, su modo de relacionarse, o de vincularse con el contexto donde aparecían las diferencias, las texturas, los detalles.

A partir de esta observación, me aboqué a definir un modo de representación que manifestara estas formas particulares de las mujeres y niños que forman parte de la comunidad de La casa de Las mujeres. En virtud de caracterizar el territorio donde se encuentra este espacio, tres mujeres participantes del mismo relatan:

Un rasgo característico de este trabajo [frutihortícola] es que no existe diferenciación entre la unidad productiva y la unidad doméstica. Siendo que se vive en el mismo lugar que se trabaja, la escisión entre el trabajo productivo y el reproductivo resulta muy dificultosa. El trabajo en la quinta es llevado adelante por todo el grupo familiar mientras que el trabajo doméstico no. Los varones trabajan sólo en la quinta; las mujeres trabajan en la quinta, en la casa y también asumen las tareas de cuidado de lxs niñxs y adultxs mayores. Lxs hijxs colaboran tanto en la quinta como en la casa, aunque con tareas menores (Moretto, Nieto, Torres, 2018).

Anclado a este rasgo contextual, aparece la forma de resistencia que surge en este lugar, cargada de cuestionamiento hacia la dinámica de la vida cotidiana, el rol cumplido en el interior del hogar, las formas que toman los vínculos, las responsabilidades impuestas, los deseos propios. Un cuestionamiento que es abrigado por la contención del encuentro con otras, por el fortalecimiento colectivo, por reconocerse parte de una comunidad.

Cuando una mujer toma la palabra, se reconoce como víctima de violencia (pasada o presente) y da su testimonio, las vivencias dejan de ser solamente personales, pasan a ser vivencias compartidas trascendiendo de manera colectiva esa posición, y recuperando en ese acto la capacidad de agencia “Primero desahogarte y llorar y gritar y sentir que... no sos la única que le pasa. Primero. Para mi parte por ahí. Primero no sentirte sola...”.(Sonia, productora hortícola e integrante de Casa de las Mujeres). (Moretto, Nieto, Torres, 2018)

A partir de estas observaciones resolví enfocar la cámara y la mirada en el barrio en general. Construir éste a partir de detalles como las plantas, las calles de tierra, las huertas construidas y re-construidas más de una vez a causa de los temporales, las casillas de madera, y recuperando acciones cotidianas como el fuego en el que cocinan para todas, las rondas que se generan alrededor, el mate que siempre pasea, los saludos cuando llegan, la crianza de sus niños, el trato entre ellas.

Por otra parte y debido a la posición ideológica que ellas mantienen y por la que luchan y se organizan, decidí proponerles tener una parte activa en el documental. Para que sea también una herramienta con la que ellas puedan decir lo que tengan para decir y puedan definir cuestiones narrativas e ideológicas.

Con esta intención surgió replantearme la idea de entrevista. Alejándome de la tradicional pregunta/respuesta con la cámara fija en un primer plano y realizar diferentes modalidades menos asimétricas. Por ejemplo, realizar una ronda de charla, mate de por medio, en donde se presenten distintas fotografías que sirvan de puntapié para que las mujeres cuenten su experiencia en La Casa.

Este posicionamiento se conecta con la estética del documental interactivo definido por Bill Nichols. La misma se describe como un modo de registrar la intervención que se lleva cabo con la realización del documental, presentando de este modo la realidad filmada como una construcción que implica cierto posicionamiento o mirada del realizador y de los filmados, del modo que ambas instancias deciden intervenir, o no, en dicha realidad.

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro” (Nichols.1997).

Siguiendo este lineamiento es que concluí hacer visible el registro, las personas y dispositivos técnicos con los que se realizara el rodaje; rompiendo la puesta en escena tradicional que oculta la construcción realizativa colocando la cámara como límite entre lo que se ve y lo que no se ve, funcionando simbólicamente como una realidad objetiva, ajena al equipo técnico.

De acuerdo a lo referido y en relación a una puesta en escena que incluya al equipo técnico, se pretendió también romper con la jerarquía de la mirada producida por la posición de la cámara (y la/el camarógrafa/o) que observa sin ser observada. Se buscó encontrar cierta circularidad que permita que la mirada que va de la “cámara hacia el objeto” o de quien filma a quien es filmado, se le permita un regreso, es decir, de quien es filmado a quien filma. En este caso, la mirada de las mujeres hacia el equipo realizador (Comolli. 2004).

Esta circularidad resulta importante no sólo para distribuir el poder que tiene quien dirige la mirada, sino también porque la particularidad de la mayoría de estas mujeres, es que son introvertidas. Si sumamos a esta situación una mirada que mira pero que no permite mirar, la asimetría de la cámara (su poder) sobre las mujeres sería aún mayor. Por lo cual utilizaría esta distribución de poder, vinculada a las estrategias

participantes, también como un modo de crear un espacio de mayor confianza a la hora de encontrarse con la cámara.⁴

Por este motivo se mantuvo el diálogo con las mujeres del barrio como parte de la construcción realizativa de este documental y sus objetivos. ¿En qué lugares pretendemos mostrarlo?, ¿a quiénes está dirigido? ¿Por qué es necesario? Cómo no se mostrarían? etc, serían preguntas generadoras del intercambio. Invitando, de este modo, a formar parte activa en la construcción del documental.

Crear afuera, recrear adentro

Al momento de pensar en el guión en el campo del documental, Patricio Guzmán fue un referente, ayudándome a pensar en el guión como estructura de un futuro montaje. *“En realidad el montaje documental no presupone sólo ensamblar los planos sino concluir el trabajo de guión iniciado al principio de una manera tentativa” (Guzmán, 1997)*

En mi caso, el montaje ha sido -y está siendo- junto a la escritura de la carpeta de tesis, el proceso en el que voy conociendo, re-conociendo, reflexionando sobre el contenido de este discurso, y de esta manera también sobre el lenguaje audiovisual.

Es posible reconocer al menos dos maneras de concebir la escritura: una, que piensa a la escritura como una instancia de mera externalización de una idea que ya ha sido procesada mentalmente y se transpone al papel; y otra, que concibe a la escritura como una manera de pensar y organizar las ideas. De acuerdo a esta segunda perspectiva, si se demora la escritura lo que se demora es el pensamiento como modalidad de objetivación de una idea susceptible de ser comunicada a otros (Bejarano Petersen, 2007)

Es así que enfrentarme con el material, con lecturas, profesores, personas cercanas, y mi propia escritura, me ha hecho dibujar el recorrido, los movimientos, intersticios de los que hablé al principio, que implica volver a mirar y volver a mirarse, reconocer el poder del camino transitado y cargarlo de valor y conocimiento.

Raynauld hace hincapié en la importancia de dar curso a detalles como un gesto formulado, una palabra, un acontecimiento en apariencia menor, para pasar de una escena a otra, sosteniendo de este modo el guión, en el que las escenas se alimentan unas de otras y todas conducen el conjunto hacia el desenlace final. (Raynauld, 2014). Esta reflexión me ayudó a pensar con qué objetivo estaba ordenando las escenas. Me pregunté si el objetivo era personal, basado en relatar mi propia experiencia, o estaba

⁴ En este sentido, puede advertirse la diferencia entre enunciar la relación como un enfrentarse a la cámara, o un encontrarse.

basado en un objetivo compartido con La Casa de Las Mujeres, es decir, con anhelo que el resultado final invite a cierta expansión, empoderamiento de mujeres, encuentros transformadores. Este cuestionamiento, a su vez, me llevó a replantearme el concepto de Otridad.

El estatus del Otro como proyección o fabricación, supone que la ficción clásica tiene una enorme dificultad para representar otras culturas fuera de su función dentro de un sistema de oposición e identidad. Y cuando el Otro se convierte en protagonista, se sacrifica algo más que la alteridad. Lo que sigue sin ser representable es la diferencia del Otro. [...] El Otro (mujer, nativo, minoría) rara vez funciona como participante y creador de un sistema de significados, incluyendo una estructura narrativa de su propia creación. La jerarquía y control siguen estando del lado de la cultura dominante que fabricara la imagen del Otro (Nichols, 1997).

En este caso Nichols se refiere a la ficción, para luego hacer un paralelismo con el documental, afirmando que éste abre el juego a la posibilidad de representar otras culturas “desplazando al protagonista que es uno de *Nosotros* y ofreciendo en cambio una representación del mundo histórico que se centra en términos y condiciones que prevalecen en otra parte” (Nichols, 1997).

Este paralelismo me sirvió para replantearme el sistema de representación en el que basaba mis objetivos. Por un lado me cuestioné si dicho sistema tendía a lo ficcional, siendo el montaje creador y recreador de las imágenes de las mujeres haciendo que respondan en favor de un relato tradicional creado a partir de algo que yo quería decir. De este modo estaría quitando protagonismo o poder de decisión a las mujeres al tiempo que me ubicaría en una posición asimétrica de mayor poder. Mi propósito fue entonces alejarme de este sistema para lograr intervenir pero respetando los *términos* y *condiciones* propios de este barrio, dejando que la incertidumbre de encontrarme con el Otro no me provoque la intención de controlar, sino de acompañar.

La intención de intervenir hasta cierto grado, sin invadir, sabiendo que no hay una realidad objetiva a la que me enfrento al filmar sino que esa realidad es construida por mi forma de ver y mi experiencia, (lo que Cassirer llama el universo simbólico⁵) hizo que me ubique, por momentos, en un posicionamiento extremo. Encontrándome en el inútil intento de despojar mi universo simbólico para darle paso al de las mujeres del barrio.

⁵ “El hombre [...] ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen parte de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara.” (Cassirer, 1945)

¿Debemos abandonar entonces cualquier esfuerzo por alcanzar una percepción y una representación fiables, léase <<objetivas>>? ¿Acaso sólo queda la salida del relativismo y del escepticismo? La antigua utopía de lograr una objetividad en la percepción y representación que borrara al sujeto, quizás deba sustituirse por otra más acorde con nuestra época, una utopía que otorgue espacio a los dos al tiempo que los desabsolutiza. Se trataría, en este caso, de una finalidad que aspira a instaurar un nuevo modo de percibir y de representar. Un modo que postula no la unificación sino la multiplicación de los marcos de referencia –subjetivos, sociales, culturales, históricos- a fin de evitar el empobrecimiento tanto del objeto como del sujeto, a fin de preservar su apertura potencial contra el dominio de esquemas demasiado restringidos por el prejuicio, por la costumbre o por la represión. Porque para ver o representar mejor tan necesario es someterse a esquemas como liberarse de ellos, aceptar los códigos como cuestionarlos (Schnaith, 1987).

Entonces, a partir de esta tensión, es que voy construyendo -en la actualidad- este discurso. Aceptando que parto con códigos de saber, juicios preconcebidos, un proceso histórico personal y social, hábitos, costumbres, etc. que enmarcan mi visión y con los cuales recorto y elijo lo que dejo adentro del cuadro, lo que dejo afuera, las imágenes que elijo montar y las que no, el modo en el que decido relacionarlas, los sonidos que creo y los que registro del ambiente, los momentos en los que se escucha la palabra, la voz, o cuándo permanece el silencio. Aceptando también, que lo que yo filmo también me transforma. Con su propio universo simbólico me invita a cuestionar o afianzar el mio, generando mutaciones en mi teoría, y por ende, en la obra en sí.

De este modo se abre el paso a la síntesis entre teoría y práctica: el campo del conocimiento empírico propuesto por el concepto de Praxis, que dio origen a este trabajo buscando materializar un proceso para cargarlo de reflexión y hacer de esos movimientos, de ese encuentro de universos simbólicos, que genera la nombrada *multiplicación de marcos de referencia*, el propio conocimiento.

El movimiento o el final

Partir de una hoja en blanco o llegar al final de un texto (texto como objeto, persona o situación) implica en cierto modo pararse en esa posición absoluta en la que se cree que se sabe todo, o que no se sabe nada. Esa posición y tensión en donde me he ubicado por momentos, me ofrecieron a su vez la posibilidad de pensar el camino como síntesis entre la teoría y la práctica, es decir como Praxis.

¿Acaso la práctica ha debido convertirse en concepto filosófico a fin de disipar la ilusión de certeza que hace creer a la conciencia ingenua que siempre está bien informada acerca de

la práctica y la practicidad, así como sobre la relación de la práctica con la teoría, así como sobre la actividad práctica y el practicismo? (Kosik, 1967)

El resultado en este caso *no es, sino que está siendo*⁶, por lo cual está en movimiento. Esto no significa que vaya a concluir cuando termine de montar, cuando el documental sea proyectado, o que vaya a concluir en algún momento determinado. Sino que el proceso de reflexión lo mantiene vivo, en movimiento y que cada vez que se pueda enfrentar esta obra con otros sistemas de representaciones, y crear nuevos códigos o símbolos, se estarán multiplicando dichos sistemas. La praxis funcionaría entonces como puerta que abre posibilidades de destinos, de horizontes nuevos y mundos diversamente expandidos.

Bibliografía citada y de referencia

Bejarano Petersen, Camila. En torno a la escritura académica en arte. Material de cátedra del Taller de Investigación y tesis, orientación Teoría y Crítica. Dto de Artes Audiovisuales, FBA.UNLP. 2007.

Cabnal, Lorena. “Feminismos diversos: el feminismo comunitario”. Colección Feminista Siempre, Editorial ACSUR-Las Segovias, 2010.

Casalla, Mario. “Tecnología y pobreza”, Editorial Fraterna, 1988.

Cassirer, Ernst. “Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura”. Edición: Colección popular, Fondo de cultura económica, 1967.

Comolli, Jean Louis. “Ver y Poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental”, Editorial Aurelia Rivera, 2004.

Dewey, John. “El arte como experiencia”. Editorial Paidós, 2008.

Federici, Silvia. “El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo”, Edición: Traficantes de sueños, 2018.

⁶ Aludiendo a lo expresado por Paulo Freire: “El mundo no es, el mundo está siendo.” En: Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa. 1996

Freire, Paulo. “Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa”, Siglo veintiuno editores, 1996.

Guzman, Patricio. “El guión en el cine documental”. Disponible en [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29\)-el-guion-en-el-cine-documental](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29)-el-guion-en-el-cine-documental)

Kosik, Karel, “Dialéctica de lo concreto”, Edición: Grijalbo, 1967.

Moretto, Ornella; Nieto, María Emilia; Torres, María Amparo “Tejiendo resistencias: las organizaciones de mujeres y el abordaje de la violencia ante la ausencia del Estado en los territorios.” Trabajo presentado en Vº Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos y IIIº Congreso Internacional de Identidades, FaHCE, UNLP. 2018.

Nichols, Bill. “La representación de la realidad”. Editorial Paidós Ibérica, 1997.

Raynauld, Isabelle. “Leer y escribir un guión: el guión cinematográfico como texto” Edición: La marca editora, 2014

Segato, Rita Laura. “Las estructuras elementales de la violencia” - 1a ed. - Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

Segato, Rita Laura. “La guerra contra las mujeres”, Edición: Traficantes de sueños, 2016.

Schnaith, Nelly. “Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual”. Edición: Revista tipográfica, N°4, 1987.

Sontag, Susan. “Contra la interpretación y otros ensayos”. Editorial Debolsillo, 2014.