

LA NARRATIVA AUDIOVISUAL COMO UN SISTEMA DE VINCULACIONES EN “HAIN, ENLAZADORES DE ENERGÍAS”

POR WANDA LÓPEZ TRELLES

The audiovisual narrative as a system of linkages in “Hain, energy weavers”

Resumen: “HAIN, enlazadores de energías” (Wanda López Trelles, 2024) es un proyecto audiovisual que habita lo “trans”: transmedia, transgénero, transdisciplinar y transcultural; alejándose de la categoría “híbrido” que se usa en las terminologías del cine y curaduría imperante. Genera un diálogo con lo ancestral, de nuestras propias historias personales y sociales vinculadas a la colonización de nuestros cuerpos, y cómo esa memoria de violencia, reproducción y sistematización, aparece latente en nuestra memoria corporal, espiritual y territorial.

Palabras Clave: teoría fílmica feminista, narrativas descoloniales, creaciones colaborativas, procesos emancipatorios.

Abstract: “Hain, energy weavers” is an audiovisual project that inhabits the “trans”: transmedia, transgender, transdisciplinary and transcultural; moving away from the “hybrid” category used in the prevailing film and curatorial terminologies.

It generates a dialogue with the ancestral, of our own personal and social histories linked to the colonization of our bodies, and how that memory of violence, reproduction and systematization, appears latent in our corporal, spiritual and territorial memory.

“HAIN,”energy weavers” (Wanda López Trelles, 2024).

Key words: feminist film theory, descolonial narratives, collaborative creations, emancipatory processes.

Desde mi quehacer como cineasta y artista transdisciplinar, para que el dispositivo artístico sea un proceso emancipatorio, concibo a la narrativa como un ecosistema de vinculaciones: vital, único, auténtico, que no podría repetirse como fórmula ni estandarizarse, puesto que, si así



sucediese perdería su *newen*¹, *ajayu*², *nawa*³ traicionando su esencia. La narrativa es la cosmovisión⁴, la semilla de las vinculaciones, la urdimbre de todos los acontecimientos que harán acto de creación, conformando el sentido del tema que se cuenta, cómo se lo cuenta, cuál es la relación formal y estética entre la imagen y el sonido, quiénes integran el equipo artístico y cuáles serán las metodologías o modos de producción y exhibición acordes a su esencia como obra artística cuyo camino va a ser único por además estar circunscripto en una realidad sociopolítica.

Fuera de una lógica de producción extractivista que quita, anula, vacía, condena y violenta nuestra ser, decido alejarme del cine *mainstream*, como impulso para caminandar creativamente-humanamente hacia narrativas descoloniales que buscan pensarse pluriversalmente⁵, reconociendo la diversidad de saberes y experiencias, en lugar de imponer una única visión del mundo.

¿Cómo transformar todo lo impuesto? ¿cómo transformarnos para volver a nuestra esencia?

Mi madre siempre me contaba de niña que mi bisabuela a sus 14 años había venido de Italia en el último barco que salió antes de que se declarara la Primera Guerra Mundial. Esa niña buscaba caminos alternativos contra el hambre, la violencia y la muerte de la guerra. Mi historia paterna ancestral, sin embargo, no tenía relatos en primera persona. Inicialmente porque mi padre había fallecido cuando tenía 3 años pero luego cuando intenté indagar en otros familiares había como una nebulosa de silencios. Suponía que la razón era porque mi abuelo venía de tierras guaraníes del Paraguay escapando de situaciones de violencia y vulnerabilidad en un contexto de dictadura cívico militar. Podría decir narrativamente, que mis ancestros eligieron Argentina, en búsqueda de un Buen Vivir⁶ para empezar de nuevo.

Mucho tiempo, me pregunté sobre mi biografía y cómo estas situaciones de violencias impuestas por la colonialidad, estaban presentes en nuestras memorias corporales. Este fue el disparador para la creación del dispositivo artístico ritual llamado “Hain, enlazadores de energías”, un relato mítico que me interpelaba y sentía que debía narrativamente descolonizarse junto a personas que se animen a indagar en sus biografías.

1. Para la cosmovisión mapuche es la energía vital y profunda que conecta a los seres vivos con el universo y la espiritualidad.
2. Para la cosmovisión aymara es la conexión con el cosmos, es la fuerza vital que significa alma o espíritu. Es la energía que sostiene la vida y la conciencia.
3. Para la cosmovisión maya es el espíritu o energía vital y guardiana de cada ser.
4. Manera de ver e interpretar al mundo. La cosmovisión explora las profundidades del sistema integrado del universo, la comprensión de las urdimbres mayores que nos hacen cosmos, mundo, seres humanos, partícipes de un acto creativo, incluso la posibilidad de nombrar y entender hasta donde nos es posible.
5. Diseñar pluriversalmente significa diseñar con/en/desde un mundo de muchos mundos, con una conciencia activa de que construir mundos bajo la premisa de la separación ontológica niega la posibilidad de existir y prosperar a lo que es ontológicamente diferente.
6. El Buen Vivir se fundamenta en la cosmovisión de los pueblos originarios de Abya Yala, y propone una forma de vida que valore la vida en plenitud, la armonía con el entorno, y la importancia de la comunidad. Se diferencia del modelo de desarrollo tradicional, que se centra en el crecimiento económico y la acumulación de capital, priorizando la sostenibilidad ambiental y social. Busca un bienestar integral y sostenible, basado en principios de reciprocidad, complementariedad, y respeto a la diversidad.



En la narrativa descolonial no se trata solo de recuperar la memoria, sino de re-interpretar las historias ancestrales desde una perspectiva crítica, donde se cuestionan las estructuras de poder y las lógicas coloniales que han afectado la forma en que se han narrado y transmitido ese sistema de saberes. Dicha narrativa descolonial también implica la creación de nuevas historias, desde una perspectiva que valore la diversidad y la complejidad de las experiencias, y que desafíe las narrativas hegemónicas que han dominado la historia y la cultura.

Su práctica impacta en la sanación, en la transformación personal y colectiva, como en la construcción de nuevas relaciones.

Hain, enlazadores de energías (Wanda López Trelles, 2024) como dispositivo propone sentipensar sobre: ¿Cómo crear dispositivos artísticos/audiovisuales emancipatorios? ¿Cómo crear dispositivos vinculares saludables en todas las etapas de realización (pre-rodaje-post-exhibición)? ¿Cómo un equipo puede desde lo colaborativo habilitar otras formas creativas en donde decidir y accionar por fuera de las normadas? ¿Cómo habitar la pregunta como cauce de acción y sentido integral de la obra?

Karina Ochoa, académica feminista mexicana, dice: “lo más relevante del debate descolonial es que abre las preguntas. No se trata de hacer manifiestos, se trata de entender cómo se manifiesta el colonialismo en nuestras vidas: en las relaciones de pareja, en la relación con mi vecina, en las relaciones con mis hijos, en la no relación con mi entorno. Cómo construimos un mundo en el que podamos ser lo que queremos ser” (Ochoa, 2019).

Cuando era niña no me veía representada en las pantallas: ni mi familia, ni mi barrio, ni mi colegio, ni mis amistades, ni mis juegos y deseos. Por lo tanto, mi cosmovisión de mundo no existía. Eso me impulsó años después a estudiar en la universidad pública Diseño de Imagen y Sonido (UBA), siendo ese interrogante mi camino. Si bien a lo largo de toda la carrera me sucedía eso, sentí un aliento de vida cuando conocí y estudié cine latinoamericano. Lo sutil, simple, cercano, me conmovía: nuestras realidades, territorios y su gente. ¡Ahí estaban para mí las pequeñas pero grandes historias! Además me empezaba a interesar sobre las personas que lo hacían, cómo lo hacían y para qué. Ese existencialismo me permitió entender que para mí la narración era una puesta política, donde el valor estaba en el proceso vivo de vinculaciones. Pude comprender que ese cine latinoamericano contrahegemónico de los setenta buscaba cambios sociales, formales, de producción, de exhibición desde la colectividad. Y fue así, que supe desaprender todo aquello normado académicamente, para ir en la búsqueda de mi propia forma de hacer películas para/con/junto a otros.

Ese entramado lo palpito como un imaginario creativo: si existen narrativas ¿cómo son por fuera de las canónicas?, ¿cómo y quiénes conforman nuestros equipos técnicos y artístico?, ¿cómo concebimos la autoría?, ¿cuál es el público destinatario?, ¿por qué se realiza la obra audiovisual?, ¿para quiénes?, ¿dónde se exhibe?, y ¿qué tipo de saber, intercambio, impacto o fortalecimiento comunitario nos deja la experiencia?

Moira Millán, *weychafe* mapuche y activista argentina, dice: “lo descolonial es un permanente ejercicio de apertura frente a hechos que nos llaman a la reflexión, a partir de los cuales es posible desplegar y desagregar un pluriverso temático. Lo descolonial es un proceso vivo más



que una teoría cerrada o una escuela de pensamiento establecida” (Millán, 2014).

Cuando conocí el rito Hain⁷ de la comunidad *selk'nam*, vi fotografías, escuché cantos, leí libros, transité museos, y siempre algo me incomodaba. Ciertos conceptos artísticos que me habían enseñado académicamente del movimiento *Bauhaus* se desvanecían cuando conocía que existían mucho antes estas expresiones milenarias. Me preguntaba porque cuando quería saber más tenía que ir a bibliotecas y museos donde otra vez la academia narra desde sus formas. La gran mayoría de teóricos que leía eran europeos: sacerdotes y en su mayoría antropólogos. Incluso descubrí que en los museos más reconocidos de Europa como el *Louvre* habían zoológicos humanos donde exponían a los *selk'nam* entre otras comunidades indígenas.

Harta de leer “la última chamana *selk'nam*, los *selk'nam* se extinguieron” viajé a Ushuaia (Tierra del Fuego, Argentina) y conocí a la comunidad indígena Rafaela Ishton. Allí dialogué con sus descendientes y cada vez me quedaba más claro, que en nombre del progreso, la ciencia y el arte, también se hizo mucho daño. Y que “Hain, enlazadores de energías” no iba a ser una representación de ese ritual porque repetiría esas mismas lógicas que me incomodaban, sino que, por el contrario, iba a ser una invitación para desde el hoy, ritualizar conscientemente ciertas búsquedas, ciclos, inicios.

Ochy Curiel,⁸ feminista descolonial afrodominicana, afirma en su tesis de maestría sobre la antropología de la dominación: “Cuando llegué a la antropología, que quizá sea una de las disciplinas más coloniales, en el sentido que siempre estudia al otro, ese otro que siempre es la subalternidad: indios, afros y otros sectores, dije que no iba a estudiar indios ni negros para no reproducir la colonialidad del saber y me propuse estudiar la dominación, hacer una etnografía de la dominación, como funciona y quienes la sustentan” (Curiel, 2017). Esto me hizo mucho sentido y más cuando sabemos que la colonialidad posee una estructura piramidal: la colonialidad del ser, la colonialidad del poder y la colonialidad del saber.

Sumado a que Curiel también plantea: “Primero, hay que romper esa relación sujeto-objeto, creo que eso es fundamental. ¿A quién estudiamos y quién estudia para entender los problemas sociales? Segundo, ¿cuáles son los marcos institucionales en los que nos movemos? es decir, ¿cómo hacer metodología descolonial fuera de la academia? Creo que un reto de los movimientos sociales es hacer sus propias investigaciones para la acción política, como diría Gramsci, ser intelectuales orgánicos y orgánicas. Y lo tercero, es importante el desenganche epistemológico. Creo que hay que crear nuevas categorías que, además, surgen de la práctica investigativa y de las prácticas políticas. Eso que se ha llamado categorías emergentes. ¿En qué medida nosotras utilizamos esas categorías que la gente dice, habla, practica y cómo eso puede

7. El Hain era una ceremonia de iniciación y rito de la cultura Selk'nam, que les permitía a los jóvenes varones pasar de la infancia a la adultez.. Esta ceremonia, que duraba desde días hasta más de un año, tenía como propósito preparar a los jóvenes para la vida adulta, enseñándoles las tradiciones, el comportamiento y las habilidades necesarias.

8. Imbricación de las opresiones. Un camino para la transformación social. desde la decolonialidad. Entrevista con Ochy Curiel. Por José María Barroso Tristán. Universidad Federal de Bahía, Salvador, Brasil. Página 14. Enero de 2027.



ser parte de nuestro acervo de conocimiento que no necesariamente son las categorías tradicionales de las ciencias sociales? Creo que por ahí va la propuesta en términos de metodología descolonial que tiene una clara intención política y que aporta a visibilizar, hacer análisis más complejos de las realidades sociales para definir y redefinir las prácticas políticas colectivas”.

Por lo tanto ¿por qué tenemos que escribir desde y para la academia? ¿por qué tenemos que hacer cine y artes desde y para la academia? Estas preguntas me permiten desafiar las tradiciones de la academia, desafiarme como artista creando otras formas y compartiéndolas a través de un escrito académico aunque me cuesten sus formas, porque tal vez sea en la institucionalidad donde realmente deba acontecer el cambio.

Un día de 2013, viajando en el colectivo 117, se me acerca Noelia Grasso. Mientras viajábamos le cuento del proyecto y así inicia la dupla creativa: Noelia Grasso en Diseño de Movimiento y Wanda López Trelles en Dirección. Ambas desarrollamos conjuntamente proyectos de videodanza, documental de danza y video ensayo, siendo “Hain, enlazadores de energías” nuestra cuarta realización.

Los primeros años de investigación y búsquedas permitieron que la propuesta vaya transformándose hacia lugares liminales. Es así que en 2020 sucede la conformación de la comunidad técnica-artística definitiva, justo en el momento en que se declara la pandemia de coronavirus. De esta forma, por la imposibilidad del encuentro social, se inicia el proceso colaborativo de: investigación, experimentación, intercambio y fortalecimiento comunitario de manera virtual. Los roles artísticos presentes en esta intersección son: Diseño de Movimiento por Noelia Grasso - Dirección por Wanda López Trelles - Arte por Clo Aloí - Producción Sustentable con las asesorías de Guadalupe Gómez Verdi y Mercedes Fino - Dirección de Fotografía por Mariano Bruno - Acompañamiento de Corporalidades Desnudas por Nica Di Tizio.

Durante todo este proceso pensamos algunos tópicos que habilitaran la búsqueda artística: nuestras biografías, primar las redes humanas, generar protocolos de trabajo saludables, generar un impacto ambiental conciente. Y con ellas se definieron: que la búsquedas de fondos económicos podían venir de ayudas artísticas locales como organizaciones sociales que trabajen sobre nuestras mismas líneas de interés así también como de rifas cooperativas.

En el Diseño de Movimiento, los intérpretes debían componer coreografías desde sus biografías. Desde Arte el espacio debía ser un set negro vacío con unos pocos elementos de acción para primar las corporalidades de la escena y sus intencionalidades. Las pinturas corporales a usarse debían ser completamente naturales. Los elementos que se usarían no se comprarían sino que se reutilizarían otros ya existentes. De igual forma, en el set de filmación, las personas implicadas en el proyecto debían estar conscientes de sus prácticas cotidianas evitando derroches, implementándose uso de vasos personales o elementos básicos de catering biodegradables. La cantidad de equipamiento técnico y su consumo eléctrico debía estar regulado. Incluso el equipamiento de cámara, lentes y luces, era del suministro de lo que el equipo o el set de filmación contaban.

Respecto al Acompañamiento de Corporalidades Desnudas, sabíamos que debíamos crear mecanismos del cuidado personal de cada intérprete, a través de encuesta o diálogos



personales donde narren sus necesidades sin exposición grupal. De Ahí que Nica era la persona que contemplaba esas necesidades y cuidaba a estas personas en su acompañamiento, que luego vimos que fue mutuo y grupal. Además Nica era una de las personas intérpretes que integraban esa comunidad por lo tanto, desde adentro podría articular más armoniosamente. Sabíamos que si les intérpretes estaban cuidados individualmente eso se iba a ver reflejado en el intercambio con los otros intérpretes. Pero que también había que hacer un trabajo para las personas técnicas porque el estado de desnudez de un cuerpo tal vez podría crear cierta vulnerabilidad. Y las necesidades de los intérpretes podían determinar y/o modificar el cronograma de rodaje. De común acuerdo, se determinó que no se publicaría en ninguna red social fotografías y/o videos del trabajo del set exceptuando los registros que serían parte del documental.

Nica nos propuso al equipo estar con nuestro cuerpo desnudo en situaciones de la vida cotidiana para desarmar la desnudez como un espacio íntimo (cama-baño) o hipersexualizado (centrado en lo biologicista genital).

De esta forma se inicia el bosquejo de un protocolo de trabajo libre de violencias creando lógicas de trabajo y consensos de cuidado, respeto y prevención de las violencias dentro y fuera del set.

Al año, en 2021, con un primer guión literario y técnico del proyecto, se decide hacer un casting para los intérpretes. Se hace una publicación en redes sociales con el siguiente anuncio: "Corporalidades no hegemónicas que se sientan cómod@s en situación de desnudez. Se lo abordará de forma respetuosa y sensible. Edad: 25 a 60 años". Llegan varias postulaciones. El objetivo del casting era generar intercambios con las personas postulantes para saber sus intereses e inquietudes, en pos de elegir a la comunidad del proyecto teniendo en cuenta: su biografía, su corporalidad, su territorio, su saber artístico, su interés y su propuesta para el proyecto.

Si bien el casting tenía ejes, no eran necesarios que todas las personas los realicen, incluso los intérpretes podían proponer formas respetuosas alternativas contemplando su necesidad.

La diversidad de las nueve personas elegidas nos habilitaría crear y buscar una metodología propia. Desde una perspectiva intercultural⁹ como un proceso dinámico multidireccional, el objetivo era desarrollar solidaridades, responsabilidades compartidas y conformar posicionamientos que contemplen a cada cultura desde su propia mirada. En este sentido, resultado fundamental problematizar y debatir sobre ella para, por un lado, evitar vaciarla de contenido y circunscribirla a celebraciones folclóricas, fechas conmemorativas que tomen elementos culturales de los pueblos indígenas. Poniendo el foco en los modos de mirarnos y mirar la otredad, cuestionar las representaciones hegemónicas, europeizantes, patriarcales y coloniales que regulan la estructura social y moldean las subjetividades, reconociendo y valorando las culturas originarias, sus cosmovisiones como así las ancestralidades de las personas y, por el otro, man-

9. *Según la UNESCO, la interculturalidad se refiere a la existencia e interacción equitativa de diversas culturas y a la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas por medio del diálogo y el respeto mutuo.



tener vivo el enfoque crítico vinculado con las luchas históricas por el reconocimiento, los derechos y la justicia. Con la necesidad de reconocer desde el hoy, nuestras historias de colonización y de sangre originaria, mestiza.

Los primeros encuentros y propuestas de toda la grupalidad son virtuales por el contexto pandémico. Luego, se realiza una residencia de investigación de cuatro días donde se convive en un espacio verde en las afueras de la ciudad, participando solo aquellas personas que se sentían cómodas con la presencialidad en momentos de COVID.

El eje de la residencia era la grupalidad y que todo lo que íbamos a investigar, sentir, pensar era a través del cuerpo siendo esta instancia definitiva para la construcción de personajes, para vincularnos con la materialidad orgánica de la pintura, para compartirnos desde nuestras saberes y biografías, pasando las personas técnicas que estábamos por las mismas instancias que luego íbamos a solicitar a los intérpretes. De esta forma seríamos más empáticos, concientes y cuidadosos del acto performático de las corporalidades que estarían en escena.

Paralelamente, Noelia Grasso migra junto a su familia a Valencia, continuando su participación activa virtualmente, inclusive durante la filmación. Por lo tanto, el proyecto en su contexto, inicia una mediación tecnológica virtual como posibilidad de encuentro y creación; conformándose así, un dispositivo ritual creativo virtual/presencial que potencia el aprendizaje de formas alternas experienciales y colaborativas: para encontrarnos, investigar, diseñar, tocarnos, movernos, compartir.

La situación de encierro pandémico y aislamiento social provocó que la filmación presencial tenga aún más valor de lo habitual, siendo un gran abrazo: fortaleciendo las redes y lazos colectivos.

Un rito de iniciación artística estaba trascendiendo e impactando en todos los planos de la vida. Y siendo el cuerpo nuestro soporte, era tiempo de revitalizarlo con un profundo cuidado del tacto, contacto, relación. Era tiempo de ritualizar colectivamente hacia una iniciación de nuevas vinculaciones.

La artista Maya Deren,¹⁰ dice: “Un ritual es una acción que se distingue de todas las demás porque busca la realización de su propósito a través del ejercicio de la forma. En este sentido, el ritual es arte; y lo que, es más, históricamente, todo arte deriva del ritual. En el ritual, la forma es el significado. La forma ritual trata al ser humano no como la fuente de la acción dramática, sino como un elemento despersonalizado en medio de un todo dramático. El objetivo de dicha despersonalización no es la deconstrucción del individuo, por el contrario, lo expande más allá de su dimensión personal. Se vuelve parte de un todo dinámico que dota a sus partes de un significado más grande” (Deren, 1946).

Siendo el cuerpo un elemento vivo, nuestro espesor, Clo Aloi, Directora de Arte, hace hincapié en que el lienzo donde se va a pintar a los intérpretes: es su piel. Que cada piel es diferente, y que la pintura va a reaccionar químicamente diferente en cada intérprete. Que no se va

10. Maya Deren fue una directora de cine, bailarina, coreógrafa, poeta y escritora ucraniana nacionalizada estadounidense. Fue una de las principales realizadoras de cine experimental de los años 40, iniciadora del género videodanza.



a usar maquillajes porque homogeneizan las características de las personas, ocultando poros, cicatrices, lunares. Y que la pintura de pigmentos naturales al estar viva mantiene y respeta lo particular de esa piel generando diversas reacciones. En algunos intérpretes podía provocarles sudar, en otros que dure poco tiempo, otros repelerla o secarla.

Clo nos comparte la siguiente cita de *Ticio Escobar*: “El cuerpo es la sede de la identidad primera, la identidad del individuo, la del clan, o la del grupo: reinventa su contorno para poder ocupar un sitio en el mundo. El cuerpo es el lugar del rito, la escena misma donde comienza y termina el tiempo sin tiempo. Por eso, el indígena, usa el cuerpo como soporte privilegio de su expresión cultural: lo pinta, lo tatúa...lo desprende del mundo natural y lo reintegra diferente, en el concilia lo individual y lo social, lo biológico y lo cultural, lo ético y lo bello” (Escobar, 2015). Y también cita a *Sandra Martínez Rossi*: “Mediante ritos de iniciación y purificación...la piel emerge como el lugar por excelencia de la representación” (Martínez Rossi, 2011).

Esto potencia la idea en el proyecto del cuerpo como rito de iniciación y purificación donde abordar las memorias corporales de los intérpretes. Donde la piel es el tiempo-espacio de la representación. Entendiendo el concepto de tiempo: como comienzo y fin de un tiempo sin tiempo. Y de un espacio ilimitado considerándolo como una reintegración con otras materialidades y afectaciones: entre lo individual y lo social, lo biológico y lo cultural, lo ético y lo bello. Por lo tanto, los intérpretes, son los creadores auténticos de ese acto performático.

Mi amiga investigadora, comunicadora y gestora social, Cecilia Ceraso, dice: “Hay una acción de per-formar que pretende volver a un lugar que se encuentra antes de la “formación”, que busca primero la felicidad, busca ser libre a pesar de la formación. Es a la vez una forma de desaprender. En el momento de la práctica estética aparece claramente el cuerpo y se hacen evidentes todos los aprendizajes estáticos que tenemos que des-aprender para que aparezca lo nuevo” (Ceraso, 2021).

Me gusta definirme como artista porque es algo no creado por la academia, donde las prácticas, saberes, cruces, lenguajes son liminales y colaborativos con quienes lo hacemos. Mi búsqueda es artivar (activar artísticamente) en otras una mirada que se anime a ser deconstruida y descolonizada, desaprendiendo lo normado. En 2010, creó una productora audiovisual llamada Itín, un árbol de la zona chaqueña (donde hice mi primera película sobre la situación de la agricultura familiar y campesina contra el extractivismo) entendiendo al cine como un germen que da inicio a la vinculación de personas, saberes, sentidos, experiencias, imágenes, sonidos, olores, memorias, miedos, deseos, que al entrar en relación hacen del proceso una verdadera emancipación. Durante quince años trabajo bajo ese nombre tan significativo en mi historia, hasta que me entero que otras personas en Argentina lo registran en Marcas y Patentes a su nombre haciendo uso casi del mismo logo. Nuevamente debo enfrentarme a lógicas extractivistas. No solo por lo que me estaba pasando con la expropiación del nombre de la productora y logo dentro de un sistema que lo avala sino que a su vez estaba trabajando en un proyecto artístico de videodanza en la Amazonía llamado “Warmi Amaranu” junto a María José Bejarano Salazar, las mujeres kichwas de Shandia y Otro Festival, en defensa de la tierra contra la megaminería: “La tierra para la tierra, el agua para el agua, la danza para la vida”. Y una



vez más, tuve que volver a aprender de la transformación. Así en 2025, la productora pasa a llamarse Wayusa Productora, transformándose ese árbol del ecosistema del monte argentino a una selva de Abya Yala, así como mis trabajos inician en Argentina y ahora se siembran en Abya Yala. Siendo la Wayusa un árbol sagrado ancestral, que potencia saberes, defensas y cosmovisiones de nuestros territorios mal llamados latinoamericanos (término doblemente eurocéntrico y colonial: por un lado evoca la impresión de que el continente tuviera un origen o identidad “latina-romana” en el sentido de las lenguas “románicas”: castellano y portugués). Por lo tanto, Wayusa Productora, se expande con la misma identidad energizada, donde además de cine y artes audiovisuales conviven artes escénicas y artes multimediales.

El cine, audiovisual y otras expresiones artísticas construyen sociedades. El cine mainstream se encargó y encarga de estandarizar todo: los géneros cinematográficos, la narrativa, los tipos de planos, el montaje, las interpretaciones, por lo tanto, es ese mismo mecanismo que instaura y perpetúa la validación del sistema opresor. Como alternativa, las narrativas descoloniales y feministas o contranarrativas buscan no reproducir vínculos estereotipados, jerarquizados y discriminatorios. Buscan desafiar o subvertir la narrativa dominante, ofreciendo varias perspectivas donde cuestionar la verdad establecida.

Es por eso, que repensar el cine y el audiovisual nos involucra a todas las personas. Porque todas estamos viviendo y con-viviendo en un sistema opresor y violento: patriarcal, colonial, capitalista, extractivista, genocida, misógino, machista, individualista, racista, eurocéntrico, adultocéntrico, pandémico, etc.

Ochy Curiel, denomina a este sistema opresor como imbricación de las opresiones. Permite entender cómo las diferentes formas de opresión se refuerzan, se intensifican e interrelacionan. (Curiel, 2017).

¿Y por qué llamamos descolonial con “s” y no decolonial?

Silvia Rivera Cusicanqui, señala que: “prefijos como >pre< y <pos> entrañan cambios que tienden a interpretarse como evolutivos, naturales y con tintes de >progreso>, muy acordes con el discurso eurocéntrico de la modernidad. Por lo tanto, el prefijo “des” marca una ruptura epistémica además de que, como señala en el mundo indígena la historia no se concibe linealmente; no existe >pre< ni <pos>, sino que el pasado-futuro están contenidos en el presente; es una historia que se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin que esto implique no retornar al mismo punto”. (Rivera Cusicanqui, 2010).

“Hain, enlazadores de energías” desafía los límites y saberes de lo colaborativo, creando un dispositivo ritual entre el equipo técnico e intérpretes, trabajando con desnudez, pinturas ecológicas y un ambiente mítico, generando un encuentro entre el público y lxs artistas a partir de un viaje mágico, para repensar en el vínculo de nuestras memorias corporales desde lo identitario. Propone explorar sobre la transmisión de saberes ancestrales a través de elementos de la naturaleza: el fuego, el viento y la tormenta, por fuera de la mirada hipersexualizada, binaria y extractivista de las perspectivas eurocéntricas. De ahí que nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Cómo es el diálogo de lo ancestral en nuestras propias biografías? ¿Dónde se ubican las memorias en nuestro cuerpoxs en relación a las violencias que trajo el mundo colonizado?



¿Cuáles son los cánones identitarios de belleza y estética? ¿Cómo habitar la desnudez hoy?

Este abordaje deviene de investigaciones, intereses y búsquedas creativas, que vengo haciendo en mis creaciones desde un inicio, donde el sentido de memoria e identidad, lo construye interpelando las narrativas y modos de representación estandarizados, partiendo de mi propia historia de mestizaje. Por esta razón, propongo que para que existan otros mundos posibles, hay que crear relatos audiovisuales donde nuestra imaginación interpele los sentidos de creencias, por lo tanto, hay que experimentar otras relaciones entre las imágenes y los sonidos.

Dentro de los estudios de géneros, textos de Donna Haraway y su ecofeminismo trans-especie deconstruye el sentido de naturaleza. Ella señala: “La interconexión entre humanos y otros animales, desafiando las nociones tradicionales de naturaleza, género y especie para cuestionar los límites entre lo humano y lo no humano, cuestionando las jerarquías de poder entre especies, donde los humanos son superiores. Proponiendo una visión de relaciones más simbióticas y menos jerárquicas entre especies. Se enfatiza la importancia de reconocer la posición desde la cual se observa el mundo, rechazando la idea de una objetividad neutral y promoviendo una ética de la responsabilidad. Señala cada especie como agente con sus propios fines y deseos, y no simplemente como objetos para uso humano” (Haraway, 1991).

Entendiendo el concepto de transespecies como representaciones de alteridad y otredad, o sea, humanos que transitan a lo no humano animal y, así, desdibujan las fronteras biológicas, culturales, genéricas o sexuales. Estas identidades y géneros conllevan a repensar la construcción del yo, del otro y de mi alteridad.

Otro concepto de su investigación que me parece central destacar es el concepto de compostaje. Haraway lo usa para representar la interconexión de todas las formas de vida, donde la descomposición y la renovación son procesos continuos y necesarios para la existencia:

“El compostaje se convierte en una metáfora para la creación de nuevas formas de vida y relaciones, donde lo humano se entrelaza con lo no humano en un proceso continuo de transformación. Somos “Humus, no Homo”, destacando la importancia de reconocer nuestra conexión con la materia orgánica y con todas las formas de vida”. (Haraway, 1991 López-Gúzman, 2022).

Haraway al desafiar las categorías binarias y promover una visión más fluida de la identidad y la relación entre especies, busca inspirar nuevas formas de pensar la política y la justicia social.

La dificultad de la otredad ya no es la relación yo-otro, sino la diversidad de relaciones de otredad que surgen y que solicitan ser teorizadas e incluidas en los debates sobre lo humano y lo animal, entre organismos y máquinas o entre lo físico y lo no físico (Haraway, 1991), poniéndose en declive las estructuras patriarcales que han impuesto una posición de subalternos a todo lo que situé en la dimensión de lo no humano, de la misma manera que lo han hecho con mujeres y disidencias sexuales (Linett, 2020).

Vivimos un mundo colmado de mundos donde el sexo y el género dejan atrás la naturaleza para determinarse por decisión propia generando transformaciones y tránsitos, —no se es animal ni hombre, no se es mujer ni hombre, tan solo se es: transespecie o transgénero—, por lo que adentrarse a la identidad se vuelve un reflexión íntima y colectiva (Ferro, 2012; 2020).



A su vez, el “Manifiesto contrasexual” de Beatriz Paul Preciado. La contrasexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros. La contrasexualidad es, en primer lugar, un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas. En segundo lugar: la contrasexualidad apunta a sustituir este contrato social que denominamos Naturaleza por un contrato contrasexual. En el marco del contrato contrasexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres sino como cuerpos hablantes, y reconocen a los otros como cuerpos hablantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en cuanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas. Por consiguiente, renuncian no sólo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes (Preciado, 2011).

La nueva sociedad toma el nombre de sociedad contrasexual al menos por dos razones. Una, y de manera negativa: la sociedad contrasexual se dedica a la deconstrucción sistemática de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género. Dos, y de manera positiva: la sociedad contrasexual proclama la equivalencia (y no la igualdad) de todos los cuerpos-sujetos hablantes que se comprometen con los términos del contrato contrasexual dedicado a la búsqueda del placer-saber. Por eso las prácticas contrasexuales que van a proponerse deben comprenderse como tecnologías de resistencia.

Entonces ¿en lo transespecie y contrasexual el yo desaparece para convertirse en otros? Esa intenta ser la búsqueda planteada en la sinopsis del proyecto:

“Desde el principio de los tiempos aprendimos a compartir esta tierra con todos los demás seres. Hoy estos lazos se sienten olvidados y la armonía de lo que somos parece apenas una utopía inocente e imposible. Pero el secreto permanece latente: hecho magia, ritual y mito. Así 8 intérpretes diversos son convocados a sentipensar la narrativa y representación del Hain Selk’nam siendo impulso de transformación para crear un dispositivo ritual desde sus biografías. De esta forma, la comunidad contrasexual habita diferentes realidades y estados, en medio y entre medio del azar, la exploración y el encuentro con sus memorias corporales inmersas en un sistema violento heterocolonial, viajando más allá de lo normado hacia otro mundo donde las posibilidades de la existencia humana son ilimitadas e interconectadas. Aún podemos experimentar el vínculo y volver a compartir el paraíso. Después de todo, todxs somos energía”.

“HAIN, enlazadores de energías” presenta una narrativa transmedia ya que el relato se despliega a través de múltiples medios, asumiendo les espectadores un rol activo en ese proceso de expansión. Los relatos aparecen interrelacionados, manteniendo autonomía narrativa y de sentido completo. Sus medios son: un cortometraje, un documental de la experiencia creativa, un espectáculo en vivo y participativo de artes escénicas multimedia, un sitio web, entrevistas al equipx en redes sociales, filtros fotográficos de los diversos personajes en redes sociales, remeras y bolsas con la frase “TRANS-formemos el CIS-tema”.



El dispositivo es transgénero, conjuga diversas poéticas audiovisuales como: experimental, videoperformance, videoarte, videodanza, documental. Está integrado por un equipx transdisciplinar y transcultural, de mujeres, disidencias sexuales, mestizas, indígenas, afros, migrantes, diversos funcionales, de diferentes localidades de Argentina y Abya Yala. Por lo tanto, si la colonialidad posee una estructura triangular: la colonialidad del ser, la colonialidad del poder y la colonialidad del saber, el proceso vincular creativo busca diversos recorridos, edades, saberes (académicos y no académicos) que potencian y fortalecen la pluralidad y el trabajo colaborativo. Si bien existen roles artísticos/técnicos no son estancos ni de decisión, ya que por necesidades individuales o colectivas, esos roles pueden ser intermediados o combinados por consenso. Por ejemplo: Narda como intérprete también realizó claqueta en ciertas instancias. Clo como Directora de Arte enseñó a les intérpretes técnicas para pintarse o autopintarse independientemente. Anelisa como pintora tuvo ganas de filmar y le pidió la cámara para registrar a Mariana la directora de fotografía. Además, se creó un protocolo integral de trabajo colaborativo, crucial para encontrar formas y necesidades propias de una producción libre de violencias en todas sus instancias. Donde se contemplaron necesidades y metodologías que las personas que integran el proyecto. Algunas personas tienen sensibilidad o hipersensibilidad con algunas partes de su cuerpo y solicitaron no ser tocadas o pintadas, otras personas cuidados para su temperatura corporal o necesidades básicas de hidratación o alimentación, entre otras variadas e íntimas cuestiones.

Fue muy frustrante buscar una locación de filmación en Ciudad de Buenos Aires, lugar con mayor índice de salas y espacios culturales de Argentina, que contemple ingreso, sala escénica, camarines, baños, para personas en silla de ruedas. Solo habían pocos y la mayoría nos decían que personas en sillas de ruedas podían acceder a ver la obra. Les llamaba la atención cuando explicábamos que una de las personas intérpretes estaba en silla de ruedas y debía acceder a todas las instalaciones. Tras un mes de intensa búsqueda logramos encontrar el Galpón de Guevara que cumplía con todas nuestras necesidades.

Siendo para mí la narración audiovisual descolonial un entramado o ecosistema de vinculaciones, me tomo tiempo indagar sobre el tema o los temas a develar, apareciendo en el guión interrelacionados armoniosamente. De igual forma, la elección de las personas protagonistas que cuentan el relato, deben revelar aspectos reflexivos en el accionar del relato para que cuestionen socialmente ciertos privilegios de acción en nuestra cotidianidad. Por eso aquello que hacen y cómo lo hacen pueden despertar formas alternas esperanzadoras. La locación donde se cuenta esta historia también es importante porque va a dar una connotación social instalada que por supuesto puede desarmarse o ser parte de una interpelación en les espectadores.

A veces siento que el punto más difícil para mí es la pregunta ¿para quién se cuenta? porque en esa pregunta capciosa, se cristaliza o estandariza un supuesto ideal de espectadores que estas obras justamente lo que viene a cuestionar es esa lógica. No hay espectadores ideales, hay personas que se animan o no a interpelar o cuestionar lo establecido.

Pero el punto central, que siempre perdura, más allá de la obra en sí, es por qué se cuenta. Por eso hay películas que siempre parecen actuales o vigentes a pesar de haber sido filmadas en el siglo pasado.



Y por supuesto, lo más político de todo, y la red de toda la construcción de sentidos es cómo se cuenta. Por eso me alejo a nivel guión del sistema de conflictos que para mí representa el sistema opresor. Es así que indago y busco en el sistema de vinculaciones (de acciones, de sentidos, de estéticas) un lugar activo y participativo en el equipo técnico, en los intérpretes y en los espectadores para que no estén anestesiados y tengan lugar de ser constructores de sentido.

Respecto al equipo técnico valoro muchísimo el trabajo colaborativo, complementario y participativo de los roles existentes, conocidos como cabezas de equipo en la industria audiovisual, no solo es fundamental el saber propio del área sino que fortalece transversalmente el sentido de la obra. Lo que sí reniego es que esos roles se confundan como lugares estancos, de poder absoluto y abuso de privilegios. Porque sí existen privilegios lo importante es preguntarse qué haces vos con esos privilegios que tenés.

Como directora me alejo narrativamente de la estructura clásica canónica dada por conflictos. Es una falacia sistémica entender que un relato audiovisual avanza o tiene sentido solo existiendo puntos de giro y ciertos números de conflictos, ubicados casi en un mismo lugar de relato audiovisual. Claramente repetir una norma ajena nos aleja de la emancipación. Por eso, en cada proyecto creo narrativas propias junto a las personas que la integran. En "Hain, enlazadores de energías" hay tres secuencias temáticas dadas por diversos tipos de energías que los intérpretes accionan en un devenir. La primera y segunda energía tienen sus particularidades desde su puesta en acto corporea y la vinculación con la otredad/entorno pero la tercera viene a encontrar la energía propia, el sentido propio, el movimiento propio de cada corporalidad en el cosmos para transformarlo en un único cuerpo colectivo vacío de preceptos.

También, la descolonialidad, está transversalmente presente en el diseño de pigmentos naturales para las pinturas corporales que provienen de elementos vivos ancestrales de Abya Yala: barro ñaú, semillas de urucum, arcilla. A su vez, el diseño de personajes respeta las características físicas de los intérpretes como así el diseño de movimiento partiendo desde sus biografías emocionales, corporales. El proyecto entiende el movimiento intencional del cuerpo como una coreografía. Para ello, cada una, eligió movimientos autobiográficos con pautas dadas por Noelia que tenían que ver con diversas memorias corporales en relación a violencias coloniales. Luego se buscaron mecanismos diversos para conectar esos movimientos personales en pos de generar una coreografía colectiva que potencia la diversidad. De esta forma, no se identifica a una persona como protagonista sino a una grupalidad. Tampoco se dice o identifica tácitamente cuáles son esas opresiones. Se podría decir que todo el cortometraje está ensayado a partir de pautas, no con acciones concretas, por lo que cada toma tiene su particularidad en el devenir. Siendo completamente libre la parte final de la conformación del cuerpo colectivo donde la unión de esas corporalidades autopintadas de forma libre y espontánea, aperturaban una improvisación coreográfica concluyendo con la puesta en acto biográfica personal de cada intérprete en su máximo cauce. Ese registro tuvo una única y vital toma. Incluso cuando una de las intérpretes toma el dispositivo cámara para derribarlo, ya esa cámara deja de mirar desde afuera, y es parte del ritual. Es una cámara-cuerpo, soy yo registrando con mi cuerpo que se mueve con otros en una colectiva coreografía improvisada. Una cámara corpórea desde adentro



del ritual que está viva, late agitada por otras corporalidades, respira y es inestable, se deja atravesar, ir a lugares inexplorados.

Como dice Alejandra Ceriani “...La cámara en este género sufre una transformación (...) el medio se vuelve cuerpo y el cuerpo es el medio que se hace carne, fuera de una tecnificación, de un control mecanizado, evidenciando más que el movimiento de la cámara, la acción del cuerpo. La cámara es un punto de conexión que evidencia un cuerpo, respira, vacila, circula acopiando fragmentos...” (Ceriani, 2010 Sánchez, 2010).

Claudia Sánchez, denomina el concepto de cámara corporizada como aquella cámara traspasada por un cuerpo con un modo de construir mundo a partir del atravesamiento de la cultura. Mi cámara de -velada. Aludiendo a que la mayoría de las veces se olvida del cuerpo del realizador. Los análisis que existen de la corporeidad en las representaciones audiovisuales, se centran en su mayoría, en lo que sucede sobre la pantalla o la representación. Poco se encuentra sobre la reflexión del cuerpo invisible que no obstante, está inscripto en sus modos de enunciación en la obra (Sánchez, 2010).

En la última secuencia de “Hain, enlazadores de energías” la ficción se desvanece en documental que se desvanece. El montaje se desvanece como constructor de sentido de la imagen y el sonido. Los límites entre el cuerpo que es cámara y la cámara que es cuerpo se desvanecen. La transformación del cis¹¹-tema acontece.

Por otra parte, hablando desde las lógicas de producción, de donde provienen los recursos económicos debe estar en concordancia con la obra. En “Hain, enlazadores de energías” provino de mi productora independiente “Wayusa Productora”. De “Centro Tantosha” que apoyó en la producción, difusión y desarrollo de actividades que promuevan la E.S.I. “Biopackaging” que apoyó brindando materiales biodegradables con bajo impacto ambiental contribuyendo con el sello verde en la producción audiovisual. De aportes propios del equipo técnico. De venta de rifas. De realización de Talleres que impartí sobre creación de Videominutos con Perspectivas de Géneros como también de Narrativas Descoloniales. Y de “Prodanza”, el programa de fomento y protección de la danza independiente de Buenos Aires, que contribuyó en el proceso de investigación.

Sentipienso que quiénes hacemos cine-audiovisual, activamos una historia para compartir, la cual se actualiza e interpreta desde la vinculación con el mundo en un tiempo y espacio. Por eso, a veces sentimos una cosa al ver una película y al verla en otro momento, sentimos otra. Por lo tanto, entender al cine como una obra abierta al público que deja un terreno apto para

11. El término “cis” es un prefijo que significa “del mismo lado”, y se usa para diferenciarlo de lo “trans”, que se refiere a lo inabarcado. Dentro de los estudios de géneros el término cisgénero describe la concordancia entre la identidad de género de una persona y el sexo asignado al nacer. Por su parte, la química orgánica toma este sufijo para referirse a sustituyentes o grupos que están orientados hacia una misma dirección, en contraste con lo trans, donde los sustituyentes están orientados hacia direcciones opuestas. Lo mismo ocurre en la Biología Molecular. ‘Cis’ es utilizado como prefijo para describir alguna cosa que actúa desde la misma molécula, en contraste con lo Trans que actúa desde diferentes moléculas. Por ende, *lo cis es lo que no es trans*. Los estudios feministas, *queer* y trans ponen en crisis estas nomenclaturas de sexo/género.

cosechas libre de agroquímicos la hace subalterna, porque lo que se actualiza no es la representación sino la imaginación de los espectadores y su sentido para con el mundo.

Ficha técnica

ARTISTAS INVESTIGADORES, CREADORES Y TÉCNICOS / RESEARCH ARTISTS, CREATORS AND TECHNICIANS

INTÉRPRETES / PERFORMERS

Gimena Cos

Narda Milin

Gladys Flores

Lolo Calandi

Paco Siquot

María José Bejarano Salazar

Luco Colman

Nica Di Tizio

DISEÑO DE MOVIMIENTO (EN ESPAÑA) / MOVEMENT DESIGN (IN SPAIN)

Noelia Grasso

DISEÑO DE PINTURAS CORPORALES, ARTE Y PINTURA / ART DIRECTOR

Clo Aloí

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA / DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY

Mariana Bruno

PRODUCCIÓN / PRODUCTION

Mauro López Trelles

DISEÑO DE BANDA SONORA / SOUND DESIGNER

Nicolás Artale

DISEÑO DE PIGMENTOS NATURALES, PINTURA Y BACKSTAGE / PIGMENT DESIGN

Anelisa González

ACOMPañAMIENTO DE CORPORALIDADES DESNUDAS / SUPPORTING PERFORMERS

Nica Di Tizio

ASISTENCIA DE DISEÑO DE IMAGEN-SONIDO Y BACKSTAGE / FIRST ASSISTANT DIRECTOR

María Papi

ASISTENCIA DE FOTOGRAFÍA Y CÁMARA / FIRST PHOTOGRAPHY ASSISTANT

Malena Cluzet

CÁMARA / STEADY-CAM

Lucía Mariel Hernández

ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN / PRODUCTION ASSISTANT

Paula Otero

Lourdes B. Portillo M

ASISTENCIA DE DISEÑO DE MOVIMIENTO (EN ARGENTINA) / MOVEMENT ASSISTANT (IN ARGENTINA)

Ladys Gonzalez

CORRECCIÓN COLOR / COLOR CORRECTION

Renato Salazar

COLABORACIÓN EN MONTAJE / ASSISTANT EDITOR

Tot Romero

DISEÑO Y ANIMACIÓN DE CRÉDITOS Y LOGO PRODUCTORA / ANIMATION

Daniela Servin

EFECTOS VISUALES DIGITALES / DIGITAL EFFECTS

Lucila Toscano

DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Willmer Vanegas

Pamela Michkin

TRADUCCIÓN AL INGLÉS / TRANSLATOR

María José Bejarano Salazar

DISEÑO DE FILTROS PARA REDES SOCIALES / FILTER DESIGN FOR SOCIAL MEDIA

Melina Tocce

IDEA, DISEÑO DE IMAGEN-SONIDO, GUIÓN, PRODUCCIÓN EJECUTIVA, CÁMARA-CORPORIZADA Y MONTAJE / IMAGE AND SOUND DESIGNER, EXECUTIVE PRODUCER, CAMARA AND EDITOR

Wanda López Trelles

Trailer

<https://vimeo.com/994628734>

Bibliografía

- Barroso, Juan Manuel (2017). *Imbricación de las opresiones. Un camino para la transformación social desde la decolonialidad. Entrevista con Ochy Curiel*. Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VII, pp. 12 - 18. [https://iberoamericasocial.com/wp-content/uploads/2017/01/Barroso%20Trist%3%A1n%20J.%20M.%20%26%20Curiel%20Pichardo%20%20\(2017\).%20Imbricaci%3%B3n%20de%20las%20opresiones.%20Un%20camino%20para%20la%20transformaci%3%B3n%20social%20desde%20la%20decolonialidad.%20Entrevista%20con%20Ochy%20Curiel.%20Iberoam%3%A9rica%20Socia.pdf](https://iberoamericasocial.com/wp-content/uploads/2017/01/Barroso%20Trist%3%A1n%20J.%20M.%20%26%20Curiel%20Pichardo%20%20(2017).%20Imbricaci%3%B3n%20de%20las%20opresiones.%20Un%20camino%20para%20la%20transformaci%3%B3n%20social%20desde%20la%20decolonialidad.%20Entrevista%20con%20Ochy%20Curiel.%20Iberoam%3%A9rica%20Socia.pdf)
- Babiker, Sara (2019). *Feminismos. No se trata de hacer manifiestos, se trata de entender cómo se manifiesta el colonialismo en nuestras vidas. Entrevista a Karina Ochoa*. El Salto: diario virtual. <https://www.elsaltodiario.com/feminismos/karina-ochoa-feminismos-descoloniales>
- Cesaro, Cecilia (2021). *La producción de mensajes propios en contextos de silencio impuesto. Las comunidades toman la palabra pública a través del lenguaje audiovisual*. La Plata, Buenos Aires, Argentina: Edulp, Editorial de la UNLP, pp 284.
- Ceriani, Alejandra (2006) *Proyecto Web Cam Danza en IDAP “ 2º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales”*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP, Buenos Aires, Argentina.
- Deren, Maya (1946). *Ensayo “Anagrama de ideas sobre arte, forma y cine”*. Alicit Bookshop Press, Nueva York, Estados Unidos.
- Escobar, Ticio (2015). *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Buenos Aires: Edhasa.
- López-Gúzman, Jorge Alberto (2022). *Transespecie: tránsito de los humanos a no humanos*. Runas Revista de Educación y Cultura. Quito, Ecuador.
- López Nájera, Verónica Renata (2014). *Feminismos y descolonización epistémica: nuevos sujetos y conceptos de reflexión en la era global*. En M. Millán (Coord.), *Más allá del feminismo: caminos para andar* (pp. 99-118). México, D. F.: Red de Feminismos Descoloniales.
- Martínez Rossi, Sandra (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Preciado, Paul Beatriz (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, España: Anagrama.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Sánchez, Claudia Margarita. (2010). “Corporeidad en la videodanza y la cámara corporizada”. Susana Temperley- Silvina Szperling (comp.) *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de videodanza*, Guadalquivir, CCEBA, Festival Videodanza, pp. 44-51.



Wanda López Trelles (UBA - Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo).

wanda@wayusaproductora.com / www.wayusaproductora.com / <https://linktr.ee/wandalopeztralles>

Nace en Buenos Aires en 1984 al inicio de la democracia. Es Diseñadora de Imagen y Sonido - Mg. en Convergencia Multimedial (UBA). Crea Wayusa Productora. Dirige y produce proyectos artísticos transdisciplinarios de investigación y creación con perspectivas de géneros y derechos humanos: películas, intervenciones performáticas, residencias. Integra el grupo de Investigación Deconstruir la Mirada. Es 1er asistente de dirección. Fotógrafa. Profesora de Cine Comunitario, Narrativas Descoloniales y Cine con Perspectivas de Géneros. Codirige Proyecto Corporalidad Expandida y el Festival de cine de temática corpórea FICCE. Miembra de REDIV (Red Iberoamericana de Videodanza)