



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

Programa de Magíster en Artes Visuales

SILUETAS DE AGUA

Por Violeta [PAUS] Soto Valdés

Memoria de obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes, Mención Artes Visuales vía creación.

Profesora Guía: Valentina Serrati Sisa

Mayo, 2020

Santiago, Chile.

Una silueta crea una serie de movimientos que delinean un todo. También es un trazo, una representación que permite aproximarnos a lo humano.

SILUETAS DE AGUA

Resumen: Llevando el lenguaje audiovisual a salirse de los márgenes cinematográficos, la obra de video instalación *Siluetas de Agua* plantea los mayores conflictos de agua en territorio chileno de las últimas décadas, tomando como ejemplo tres casos en la V región: la sequía que afecta Petorca debido a los monocultivos de paltos; la contaminación de Quintero/Puchuncaví rodeado de industrias; y el puerto de Valparaíso por la contaminación de residuos masivos de basura. A través de la investigación se profundiza en los procesos creativos desde la concepción hasta el resultado de la obra, mediante la cual se cuestionan las estrategias de creación de la imagen de cine tradicional y se plantea como, a través del conflicto de agua dulce, los modelos capitalistas extractivistas generan desigualdad e injusticia. Se crea una analogía entre mujer y territorio desde una perspectiva ecofeminista en un contexto postcolonial.

Palabras clave: media art, instalación, video arte, agua contaminada, ecofeminismo, postcolonialismo, extractivismo, cine expandido, documental expandido.

ÍNDICE

ÍNDICE	4
INDICE DE FIGURAS	5
1 INTRODUCCIÓN	9
2 ORÍGENES, EL NACIMIENTO DE LA OBRA	15
3 MARCO TEÓRICO Y REFLEXIÓN BIBLIOGRÁFICA	19
3.1 El conflicto del agua	19
3.1.1 Introducción al conflicto de agua dulce.....	19
3.1.2 Privatización	21
3.1.3 Identificación de casos de estudio para la obra Siluetas de Agua	25
3.2 Ecofeminismo	29
3.2.1 Resistencia al modelo extractivista	29
3.2.2 Mujeres asesinadas en defensa los territorios: el motor de la obra.	34
3.2.3 Debate sobre feminismo	36
3.3 Lenguaje audiovisual y Cine expandido	42
3.3.1 Cine postcolonial	42
3.3.2 Formato expandido	47
3.3.3 Cambios de paradigma: desde los 70' a la actualidad	50
3.3.4 Documental expandido	52
4 OBRA SILUETAS DE AGUA	56
4.1 Resumen de la instalación	57

4.2 Desarrollo de la obra: Proceso y técnicas de investigación	59
4.2.1 Aproximarse a un territorio desconocido: el caso de Petorca, Bahía de Quintero y Valparaíso.	59
4.2.2 Experiencia de filmar con escasos recursos.....	61
4.2.3 Creación Musical y Diseño Sonoro	65
4.2.4 El montaje audiovisual.....	67
4.2.5 El montaje instalativo	70
4.3 Reflexiones finales de la obra	73
4.3.1 Reflexión sobre la finalización de la obra y feminismo.....	73
4.3.2 Proceso de trabajo en el territorio y con la comunidad	76
4.3.3 Experiencia de proyección en Petorca.....	78
4.3.4 Aproximación al dolor y metodología emocional para crear	79
5 CRÉDITOS	81
6 APÉNDICE	83
7 REFERENCIAS	85
8 REFERENCIAS AUDIOVISUALES E INSTALATIVAS	89

INDICE DE FIGURAS

Figura 1 Siluetas de Agua	6
Figura 2 <i>Instalación de Siluetas de Agua con televisores LED en el IF Blanco de Recoleta</i>	8
Figura 3 <i>Siluetas de Agua Bahía de Quintero, Fotograma</i>	18
Figura 4 <i>Siluetas de Agua -Sra. Lastemia Valencia, protagonista en Petorca- [Fotograma]</i>	26
Figura 5 <i>Siluetas de Agua -Alejandra Castillo, protagonista en Quintero/Puchuncaví- [Fotograma]</i>	27
Figura 6 <i>Siluetas de Agua -Maritza Ojeda, protagonista en Puerto de Valparaíso- [Fotograma]</i>	28
Figura 7 <i>Rapture [instalación audiovisual]</i>	55
Figura 8 <i>Instalación de Siluetas de Agua con televisores LED en el IF Blanco de Recoleta</i>	57
Figura 9 <i>Proyección Siluetas de Agua en la provincia de Petorca</i>	58
Figura 10 <i>Man Searching for Immortality [...]</i>	62
Figura 11 <i>Siluetas De Agua [fotograma]</i>	72
Figura 12 <i>Siluetas De Agua [fotograma]</i>	92

Figura 1
Siluetas de Agua



Fuente: Violeta Paus, 2020.

A través de todas nuestras generaciones siento el dolor de nuestra historia y la necesidad de visibilizarlo.

Cómo no me voy a sentir representada con las mujeres, cómo no voy a querer que mis protagonistas sean mujeres, sabiendo que nos violan, mutilan y asesinan dentro de este modelo de humanidad.

Las mujeres protagonistas de Siluetas de Agua coinciden en que son mujeres vulneradas tanto en su cotidianidad (su cuerpo) como en el territorio, afectadas por los modelos extractivistas y capitalistas.

Es fundamental pensar una nueva construcción social feminista y antirracista para poder incorporar y criticar los procesos postcoloniales que se continúan replicando sobre los seres humanos y el medioambiente.

Figura 2

Instalación de Siluetas de Agua con televisores LED en el IF Blanco de Recoleta



Fuente: Violeta Paus, 2019.

El lenguaje audiovisual es una forma de escritura que permite expandir nuestras capacidades de percepción sobre el mundo y, desde ahí, lograr nuevas habilidades para desarrollar diferentes imaginarios de reflexión. Sin embargo, el sistema capitalista tiene en su fibra fundacional una alta capacidad de homogenizar los relatos sociales absorbiendo todos los diversos imaginarios de cambio en un solo relato, que impera sobre el resto en sus formas y contenidos.

1 INTRODUCCIÓN

Desde ese lugar nos queda cuestionar al cine en su formato tradicional como un real agente de cambio o sólo una mera reproducción homogeneizadora de su propia industria. ¿Existe un presente y un futuro en el que el lenguaje audiovisual pueda ser un motor de cambio para enfrentarnos a la crisis ambiental? ¿O la impregnación de su ideología dominante va más allá de la nueva construcción de imaginarios?

Buscar una representación adecuada de la imagen audiovisual, con directoras mujeres que puedan generar nuevos símbolos y lenguajes para expandir nuestro imaginario, pareciera ser más urgente que nunca. ¿Estamos aún a tiempo de cambiar los

modelos extractivistas e industriales que han ido destruyendo nuestro planeta? ¿Qué métodos se deben emplear para llegar a un cine capaz de albergar relatos disidentes y cargado de reflexiones socio-ambientales? ¿Cómo podemos contrarrestar la estructura narrativa tradicional de las películas y representar imaginarios de cambio social?

Cuestionar las formas del cine documental, a través del cine expandido, podría ser una manera de hacer resistencia de los valores tradicionales que continúan manteniéndonos dentro de la industria cinematográfica y televisiva. Debido a eso propongo salir de los márgenes cinematográficos y llevar la imagen audiovisual a nuevos formatos, inspirado en teorías ecofeministas y dentro de un contexto de cine postcolonialista.

La obra *Siluetas de Agua* surge desde la observación de nuestro mundo deteriorado y degradado por el consumo humano insostenible y de cómo el medio ambiente ha sido sacrificado por la producción masiva de estos tiempos. ¿Dónde nos encontramos en esta relación desigual entre nuestras necesidades y nuestro entorno natural? ¿Cómo se ven afectados los humanos y, en

especial, las mujeres en nuestro territorio? ¿Cómo nos adaptamos a un mundo cambiante, errático y ambiguo? ¿Seremos capaces de reaccionar frente a estos nuevos desafíos ambientales?

A partir de estas interrogantes comencé a hacer la investigación para preparar una obra audiovisual sobre la contaminación del agua dulce en nuestro país. Mientras más me adentraba en los conflictos de agua, más me daba cuenta de cómo el agua atraviesa todos los temas sociales, culturales, territoriales y políticos. Estos efectos responden a un modelo que impera y tiende a la destrucción de la vida de personas y su entorno a través de la estandarización, el extractivismo desmesurado de los recursos naturales o los monocultivos de alta productividad cortoplacista.

Desde hace un tiempo que mi trabajo se identificaba con temas feministas en la reflexión de cómo intentar conformar una voz disidente en una larga historia de abusos sistemáticos. Durante el 2018 trabajé con un colectivo de mujeres sobre bases feministas para un proyecto de femicidios impunes en América

Latina (Colectiva Horadar). Esta experiencia abrió nuevos caminos de reflexión, pero no había logrado relacionar, hasta ese entonces, un binomio clave que es feminismo y medioambiente, el que apareció con mayor claridad mientras desarrollaba *Siluetas de Agua*.

Vandana Shiva (2005), una de las autoras principales de ecofeminismo, ha consagrado su trayectoria para hacernos reflexionar sobre la relación que existe entre el agua, la mujer y el medioambiente. Estos tres elementos se conjugan como un tema principal y, sobre todo, un lugar para emplazar la investigación de la obra. En algunos de sus libros como en “Praxis del Ecofeminismo” (1998) o “Las guerras del agua” (2005) plantea, por ejemplo, cómo los territorios y el cuerpo femenino están en estricta relación, ambos siendo perjudicados por un modelo que defiende las ideas de consumo y progreso impuestas por el llamado Norte¹.

¹ El Norte es un término que utiliza Vandana Shiva en sus libros para referirse a los países “desarrollados” del primer mundo y el Sur para los llamados ‘tercer mundistas’ que incluyen la India, África o Latinoamérica.

Siluetas de Agua busca poner en conflicto, a través de una instalación audiovisual, estos valores neoliberales tan utilizados hoy en nuestro vocabulario como “progreso” y “desarrollo”. Desde ahí existe un tránsito a cuestionar los modelos patriarcales que nos han llevado a ideas homogéneas, dejando de lado la diferencia y desvalorizando otros modos de entender el mundo no-occidental.

No obstante, parte de mis propias contradicciones fue utilizar como uno de los libros de cabecera una recopilación de autoras feministas contemporáneas, editado en el “Norte” llamado “The Routledge Companion to Cinema and Gender” (2017). A pesar de que esta recopilación sólo está en inglés y que sus autoras son todas académicas reconocidas del Norte, este libro me permitió generar reflexiones actuales en torno al lenguaje audiovisual, el feminismo y el postcolonialismo.

La obra en sí misma no plantea nuevos modelos, pero nos hace reflexionar y sensibilizar nuestras posibilidades como seres

humanos para modificar nuestra escala de valores y prioridades que harán nuestro futuro más sostenible y llevadero.

Debido a mis orígenes como cineasta, el marco teórico se basa principalmente en autores que han pensado la imagen audiovisual desde el cine. Sin embargo, *Siluetas de Agua* nace como una obra fuera de los estándares cinematográficos, generando puentes y puntos de convergencia con las artes mediales y el video arte, poniendo al cuerpo humano en un estado de alerta, otorgando un vínculo mayor con las diversas imágenes en movimiento, el espacio físico y su sonoridad.

La teoría de cine expandido de Gene Youngblood (1979) planteó un punto clave: la expansión de las pantallas es también una expansión de la conciencia.

Al revisar las teorías cinematográficas expandidas se plantea una obra instalativa situada en los bordes del cine tradicional entregando a los espectadores nuevos elementos mediales capaces de guiar la experiencia audiovisual hacia nuevos territorios de reflexión.

La industria del cine, nacida en el seno de la revolución industrial, responde a los mismos cánones e ideologías del paradigma que necesitamos cuestionar, sobre todo a partir de la formalidad estandarizada del cine; una pantalla de 16:9 que naturalmente facilita la comercialización, la distribución, los modelos de mercado, los festivales, etc. Por esta razón la videoinstalación, a través del pensamiento ecofeminista y su crítica al modelo binario y homogeneizador del capitalismo, responde a narrativas y formatos disidentes del modelo normalizado de producción y de exhibición del cine. Los multiformatos y multipantallas se salen de esta estandarización, estableciendo una crítica directa a la industria cinematográfica y también abre puertas al desarrollo de la particularidad de cada obra artística, donde la rica diversidad proveniente de su estructura orgánica facilita al espectador una reflexión crítica para la puesta en valor de contenidos subjetivos disidentes.

Debido a que la obra contiene una fuerte responsabilidad con otras personas involucradas, especialmente con las protagonistas retratadas, tuve la necesidad, en tanto que realizadora, de acercarme a especialistas tales como geógrafos, abogados

medioambientalistas o ingenieros para conocer con mayor profundidad los conflictos de agua y medioambiente.

Esta estructura de memoria crea un paralelo por los caminos que yo misma tuve que recorrer, partiendo de datos concretos hasta llegar finalmente a la obra.

Esta memoria se decidió separar en cuatro partes principales dividida en 7 capítulos que permiten aproximarse a la obra por etapas: una introducción a la obra, que permite comprender los orígenes de como se gestó el proyecto y la necesidad de realizarlo; un marco teórico que permite comprender el contexto de la obra y las reflexiones que se generaron mientras pensaba en su concepción.; el proceso de la obra, que permite una aproximación al desarrollo y realización de la obra; y por último, los anexos finales: apéndice y créditos de todas las personas que participaron del proyecto. En el apéndice se plantean algunas de las contradicciones más importantes de la obra, como también preguntas que se abren para otras reflexiones futuras.

Aclarado estos conceptos creo que será más fácil para el lector adentrarse en el marco teórico y luego en el proceso de la obra de creación hasta su resultado final.

Para terminar, quisiera hacer un hincapié en el motor que se desarrolla de manera implícita en la obra durante todo el proceso creativo y de investigación: los asesinatos cometidos a los activistas medioambientales que siguen impunes por el simple hecho de defender sus territorios. Hoy, escribiendo este texto, pienso en Macarena Valdés, Berta Cáceres, Leidy Corea, María Elena Moyano, Nicolasa Quintremán, Lesbia Yaneth Urquía, María Olivia Mosquera y todas las que han sido asesinadas injustamente por ser luchadoras.

Esta obra está dedicada a nuestras mujeres latinoamericanas asesinadas y a todas las afectadas producto del modelo capitalista, entendiéndose como un modo de producción que fomenta la propiedad privada y que ha traído graves consecuencias en la explotación de los territorios y las personas. Como dice la gran Berta Cáceres, “Mientras tengamos capitalismo, este sistema no se va a salvar, porque el capitalismo

es contrario a la vida, a la ecología, al ser humano, a las mujeres”
(Apiolaza, 2018, p. 52).

2 ORÍGENES, EL NACIMIENTO DE LA OBRA

El trabajo de creación que he realizado desde el año 2011 ha sido una búsqueda constante de la imagen cinematográfica mayoritariamente documental. Cineasta de profesión, mi interés ha sido desarrollar obras sobre conflictos sociales en un lenguaje audiovisual.

La primera obra significativa fue cuando trabajé como Directora de Fotografía para un documental que transcurre en las ladrilleras llamado “Horneros” (Argentina, 2011, color, 13’); donde la protagonista es una mujer que se ve inmersa en la ardua cadena de producción de ladrillos. Luego realicé mi primer largometraje como directora “Ajawaska, fragmentos de un viaje a las alturas” (Perú, 2013, Color, 86’); un documental que transcurre en las montañas peruanas con los campesinos bebedores de chicha y donde la protagonista es una abuela que se dedica a producir la chicha. Por último, en el 2019 co-dirigí “City Plaza Hotel” (Grecia, 2019, color, 14’); un documental en Atenas sobre una niña afgana de 12 años y lo que significa vivir como inmigrante convirtiéndose en mujer.

A partir del 2015 este campo documental se ha ampliado llevando mis intereses a un lenguaje menos lineal y narrativo, buscando a través de las artes mediales nuevas formas de salirse de los límites cinematográficos, ampliando formatos y maneras de narrar. En esos procesos surgió el proyecto instalativo y perceptual llamado Sin Panteón ²(2015-17), que transcurre en el corazón de un bosque con materialidades semitransparentes y videoproyecciones mezcladas con performers.

El 2018, dirigí un proyecto llamado Re.Incorporar, una instalación audiovisual que combina materialidades de hilos, objetos y proyecciones sobre los femicidios ocurridos en ciudades fronterizas andinas en Latinoamérica.

Crear un proyecto sobre la contaminación del agua dulce se fue gestando en mi cabeza desde el 2017, cuando, por un encargo del Foro Internacional del agua en Brasilia (respecto al tema de la contaminación del agua), nos pidieron hacer la instalación artística del encuentro. Lamentablemente por un asunto de gestión y problemas políticos en Brasil, recortaron el

presupuesto del Foro, imposibilitando su creación. En esta fugaz aproximación, comencé a ver que el conflicto del agua en Brasil también tenía sus paralelos en Chile (luego comprendería que es en todo el mundo y las problemáticas son transversales) y vi la urgencia de hablar de este conflicto global, que se encuentra lejos de tener solución.

Al comenzar a investigar la compleja realidad hídrica chilena, me di cuenta de que había mucho material para desarrollar e investigar sus alcances. La investigación de la obra se trabajó durante el transcurso del magíster y duró alrededor de un año, la cual involucró gente de varios movimientos activistas y sociales del agua como MODATIMA (Movimiento de Defensa del Agua, la Tierra y la Protección del Medioambiente), el MAT (Movimiento por las Aguas y los Territorios), FIMA (Fundación Internacional Medioambientalista) y el Colegio de Ingenieros de Recursos Renovables. Sin esta información hubiera sido imposible comprender la complicada situación actual del agua dulce desde sus aristas legales, territoriales y políticas.

² Para mayor información visitar la página web: www.sinpanteon.org

Todos los actores involucrados, principalmente mujeres, provienen de diversas disciplinas profesionales que brindaron sus saberes artísticos y técnicos para que tanto la obra como la investigación se pudieran materializar.

Si bien esta obra partió desde una problemática ecológica y concreta como el agua dulce contaminada, no sabía con lo que me iba a encontrar. A medida que me adentraba en el conflicto y comenzaba a tener mayor cercanía con los activistas territoriales (tanto los recicladores en Valparaíso, las mujeres en Zona de Sacrificio de la bahía de Quinteros y los activistas del MAT y Modatima en Petorca), me fui dando cuenta de que los tres personajes debía enfocarlos necesariamente en tres mujeres, ya que el agua y la mujer estaban directamente relacionadas. Cifras alarmantes mundiales como las descritas por Biehl en un artículo de “Le monde diplomatique”, basada en un reporte de WEN (Women’s Environmental Network), daban cuenta de esta relación entre los efectos naturales y las mujeres perjudicadas:

Los cambios climáticos no afectan de la misma manera hombres y mujeres, ya que los diferentes roles sociales

acrecientan la vulnerabilidad a las tormentas, incendios, inundaciones, sequías, calores extremos, enfermedades y conflictos alimentarios que hacen que miles mujeres encuentren la muerte en los desastres contra cuatro mil quinientos hombres. Las mujeres representan el 80% de los refugiados por catástrofes naturales; sobre veinte y seis millones de personas que han perdido su vivienda y medios de existencia por el cambio climático, veinte millones son mujeres. (Biehl, 2011).

Estas informaciones complementaban mi experiencia en terreno y la obra fue surgiendo como una intuición de lo que iba viendo, discutiendo y escuchando.

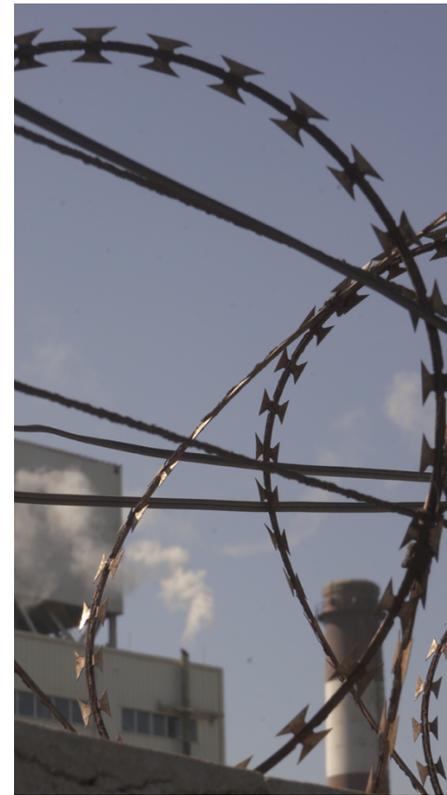
Al comienzo me parecía curioso que cada vez que preguntaba, en cualquiera de los territorios donde se produjo la investigación, “¿Quién cree que es la persona más perjudicada con este conflicto de agua?” terminaba en la casa de una mujer empobrecida. Esto fue determinante a la hora de elegir quiénes serían los protagonistas de la obra, ya que al documentar esta

realidad se podía apreciar la carencia en todos sus términos y el sacrificio de las mujeres dentro de los territorios que habitaban.

El objetivo de la obra se planteó desde cómo instalar la problemática contingente y actual sobre los mayores conflictos medioambientales en torno al recurso hídrico del país desde un dispositivo audiovisual (donde confluyeran las imágenes, el sonido y el espacio). Al mismo tiempo, la obra se construyó como una experiencia perceptual-cognitiva concerniente a retratos humanos viviendo su cotidianidad con los conflictos de agua dulce.

A través de la observación del diario vivir de los personajes expuestos a los conflictos del agua, se buscaría desarrollar un lenguaje audiovisual para visibilizar, desde experiencias particulares (micro relatos), los modelos extractivistas y de monocultivo que destrozan el medio ambiente y afectan la vida de los seres humanos.

Figura 3
Siluetas de Agua Bahía de Quintero, Fotograma.



Fuente: Violeta Paus, 2019.

3 MARCO TEÓRICO Y REFLEXIÓN BIBLIOGRÁFICA

3.1 El conflicto del agua

3.1.1 Introducción al conflicto de agua dulce

A lo largo de la historia y a través de las culturas toda sociedad humana ha valorizado y, a menudo, venerado el agua como el elemento más esencial, fuente de salud y riqueza (Strang, 2004). El agua es fundamental para el ser humano y se está contaminando a niveles abismales. No solo existen malas prácticas sobre el uso excesivo del agua de las empresas multinacionales, sino que también hay grandes sequías por el calentamiento global debido a políticas de desarrollo que han cegado el componente socio-ambiental de sus operaciones y solo ponen foco al progreso macro-económico. “Los académicos han estado de acuerdo en los últimos 50 años de que existe una importante relación entre el poder y el control del agua” (Strang, 2004, p. 168). Varias teorías plantean que las guerras de este siglo fueron por petróleo, pero que las siguientes guerras serán por el agua.

Cuando hablamos de la protección del agua dulce, estamos luchando contra las estructuras más complejas de poder. Cada

país, mientras más fuerte y grande es su economía, más poder alberga sobre el uso indiscriminado del agua. Estas diferencias entre poderes se ven principalmente donde operan los grandes conglomerados y su relación con las comunidades que ahí habitan (Shiva, 2005).

Desde un foco extractivista, la situación se hace insostenible cuando vemos cómo se extrae el material hacia otros territorios donde hay más poder, dejando un territorio vacío de recursos y contaminado. La situación es doblemente compleja para las comunidades y dirigentes, ya que esta lucha requiere vivir en ese entorno extraído, como también asumir una vida de constantes amenazas de ser asesinados o desposeídos de sus tierras natales.

Las guerras del agua nos rodean “pero no son siempre fácilmente identificables como guerras por el agua. Estas luchas son tanto guerras paradigmáticas –conflictos por nuestra manera de percibir y vivir el agua- como tradicionales, libradas con armas y granadas [...]. Las guerras del agua son guerras globales, con culturas y ecosistemas diversos que comparten la ética universal del

agua como una necesidad ecológica y que están peleados con la cultura corporativa de la privatización, la avaricia y el acercamiento del agua comunal. (Shiva, 2003, p.10).

En las declaraciones de la UNICEF (Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia) se plantea que todos los seres humanos tienen derecho al agua limpia, potable y al saneamiento básico. Sin embargo, a pesar de haberse logrado significativos avances, “alrededor de 663 millones de seres humanos carecen el acceso de manera fiable al agua limpia y potable y más del 30% de la población mundial no tiene instalaciones de saneamiento básico (Strang, 2004, p. 193).

El derecho al agua es indispensable para el desarrollo de un medio ambiente en equilibrio y el sostén de muchos otros derechos humanos como la alimentación y la salud. Según los mismos datos de la UNICEF, a nivel mundial, hay un gran impacto de género cuando la población no cuenta con una fuente de abastecimiento segura de agua (teniendo que recurrir a pozos de aguas subterráneas o camiones aljibes). En ocho de cada 10

hogares son mujeres y niñas las responsables de la recolección de agua (OMS/ UNICEF, 2017, p. 11).

En el caso chileno, “las mujeres dedican de una a tres horas más al día que los hombres en labores domésticas [...] Desde el punto de vista económico, el tiempo destinado imposibilita a las mujeres para realizar otra labor económica que aumente su autonomía y el ingreso familiar” (Fundación Amulen, 2019, p. 20). Esto genera un impacto en las oportunidades de desarrollo de un grupo grande de personas, afectando la salud, la economía, la educación y la equidad de género.

3.1.2 Privatización

A lo largo de la historia, las fuentes de agua han sido sagradas, merecedoras de reverencia y respeto. Los grifos y las botellas nos han hecho olvidar que antes de fluir por tuberías y venderse al consumidor en plástico, el agua es un regalo de la naturaleza (Shiva, 2003, p.136).

El Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional han promovido la privatización del agua, generando que cada día el agua del mundo esté en menos manos. En 1990, seis compañías privadas de agua que tenían presencia en 12 países pasaron “a estar en más de 56 países en el 2002, ya sea con privatizaciones parciales o totales en la adquisición de derechos para extraer, incautar, dirigir y distribuir el agua” (Strang, 2004, p. 170). En este proceso, las empresas transnacionales se aprovechan de las leyes débiles de los países del tercer mundo, donde gobiernos precarizados pierden el control de sus propios territorios por el incentivo de ingresos cortoplacistas a sus débiles economías. Democráticamente los gobiernos pierden los recursos vitales quedando en “una situación de desventaja para regular a las compañías que manejan el agua privatizada” (Strang, 2004, p. 172), lo que se acentúa cuando las compañías se encuentran en el exterior, donde para los gobiernos no tienen casi ningún control de la situación.

Las empresas que gestionan el agua en Chile en gran parte son inversiones extranjeras. Ellas sostienen y hacen creer a la población que tienen mejor capacidad para infraestructura y

gestión del recurso que, por ejemplo, las APR (Agua Potable Regional) que son sistemas de cooperativas territoriales que manejan y controlan la gestión de agua entre los mismos habitantes. El problema de que el agua dulce para consumo esté en manos de compañías transnacionales, es que no conocen sobre el uso cotidiano del agua en la comunidad. Al poner nuestros recursos hídricos en manos de las transnacionales se corre un riesgo mayor de comportamientos despóticos, donde se ignoran los derechos sociales y ambientales, lucrando con impunidad (Strang, 2004).

Lo que surge entonces es un escenario bastante alarmante donde el agua y el poder se están alejando de las sociedades hacia arriba y hacia afuera en dirección de un régimen transnacional, en gran parte antidemocrático y potencialmente despótico que no rinde cuentas y es intocable, lo que produce una sensación de incapacidad de efectuar algún tipo de cambio y que reduce a la población de limitar su propio recurso y sus bienes comunes. (Strang, 2004, p. 200).

Estos modelos de sobreexplotación han sido perjudiciales para Chile, los que, junto al cambio climático, no sólo han producido graves consecuencias de escasez de agua en todo el país, sino que se ha demostrado el impacto contaminante de las industrias y las consecuencias en el ecosistema de las cantidades de basura arrojadas al medioambiente.

Los modelos de mercado y marketing nos inculcan que el agua embotellada es más pura, aun sabiendo que no es necesariamente mejor que el agua potable de muchas ciudades. No es casualidad que Coca-Cola o Nestlé tengan de las compañías embotelladoras de agua más grandes del mundo, siendo un negocio muy rentable. “Se espera que la producción de agua embotellada se duplique cada dos años. Entre 1992 y 2000, las ventas se incrementaron de 95 millones de litros a 932 millones de litros” (Shiva, 2003, p.11) y se calcula que en 2017 fueron 250.000 millones los litros de agua embotellada.

Nicolás Ruiz, el presidente de la Escuela de Ingeniería de Recursos Renovables en Chile, sostiene que la mejor manera para tomar agua limpia, al menos en Santiago y en casi todas las

provincias de Chile, es tomar agua de la llave con un filtro. Las aguas embotelladas, además de contener micropartículas plásticas, dañan el planeta debido a las cantidades de plástico innecesario que producen (N. Ruiz, comunicación personal, 25 de octubre de 2018).

Los conflictos socioambientales se han acrecentado en los últimos años en todo Latinoamérica y los países del llamado Sur: desde los años 90' las capacidades extractivistas han aumentado su capacidad por la alta demanda de los países del Norte, que al necesitar más recursos para sus modelos de vida desarrollados y de alto consumo han hecho más intensa la extracción en el Sur. En Chile, el agua se encuentra privatizada en el artículo 19 numeral 24 inciso final de la constitución y es una necesidad desprivatizarla. A esto podemos sumarle la particularidad del caso chileno, que además de no tener un código de aguas (en la época de la dictadura de Pinochet se dieron las aguas a perpetuidad a un grupo muy reducido de personas y la ley sigue vigente hasta hoy), las leyes en Chile tienen el agua y la tierra de forma separadas.

Camilo Mancilla, geógrafo especialista en aguas y activista en Modatima, sostiene que “ser dueño de agua en Chile, no es ser dueño del agua en sí misma, sino del aprovechamiento de agua. Esto permite que, en la práctica, la propiedad del agua y de la tierra se encuentren por separado, incluso pudiendo venderse por separado” (C. Mancilla, comunicación personal, 16 de enero de 2020). Esto ha generado que haya gente que tiene tierra, pero no tiene agua. Se produce un círculo de pobreza en la cual, si no se tiene la posibilidad económica de trabajar la tierra, se vende a los grandes empresarios que, a través del aprovechamiento de leyes y privilegios, una vez dueños de esos territorios vuelven a irrigarlo con sus aguas robadas. Los habitantes deben entregarse a la pobreza extrema sin hogar y convertirse en precarios asalariados como temporeros o trabajos mal remunerados (como el caso de Petorca), sin condiciones dignas de trabajo y absorbiendo los agro-tóxicos de los modelos de monocultivo para una agroindustria dissociada de su comunidad y de las redes de solidaridad vecinal.

Sin embargo, el sistema de APR (Agua Potable Rural) sigue siendo un modelo de ensayo y error que se afina con el tiempo.

Este sistema se implementa a lo largo de todo el país, donde la misma comunidad, en pequeños grupos organizados, se hacen cargo de su recurso hídrico, lo que crea autorregulación y control ciudadano. Tener el conocimiento de la propia realidad local y saber de dónde proviene su fuente de agua genera un empoderamiento ciudadano, donde se fijan ellos mismos los precios y gestionan el cuidado de su agua. Tal como sostiene Ruiz, las APR son un proyecto interesante que funciona como un modelo de resistencia para gestionar las aguas, sin estar bajo el yugo de las transnacionales y, sobre todo, sin fines de lucro, por lo tanto, garantiza el bien común y un servicio muchísimo más barato.

Lamentablemente, el sistema de APR no es perfecto. Dentro de sus desventajas se encuentra que el saneamiento (tratamiento de aguas grises o negras) no es tan habitual. Tampoco tienen buenas infraestructuras en comparación a una empresa que tiene todo el dinero para construir (N. Ruiz, comunicación personal, 8 de diciembre de 2019). Las APR también son más sensibles a las sequías (por esas mismas carencias en la infraestructura) y muchas ni siquiera tienen los derechos de aprovechamiento en el

marco legal, lo cual plantea un riesgo a ser desbaratada la operación. Otro punto no menor es que las APR requieren de un fortalecimiento extra de las redes comunitarias para su correcto funcionamiento, ya que al estar divididas o en conflicto tienden a desaparecer y presentan un riesgo a su correcta distribución.

Para cerrar es importante recalcar que las APR se presentan como un modelo interesante a fortalecer a pesar de los problemas antes descritos y fortalecerlas puede ser una manera atrayente al modelo chileno en contra de la lucha de la mercantilización del agua. Esto se debe a que, al construir alcantarillados, infraestructura, o maneras de organizar el agua, estamos llevando también valores, ideas y prácticas que van cambiando la cosmovisión de las personas. Si se pierde el origen de donde viene el agua y dejamos de tener esa conexión con la naturaleza, si nos desconectamos y terminamos cediendo a empresas sin conocimiento territorial, las ideologías y regímenes internacionales terminarán de imponer su visión de mundo.

3.1.3 *Identificación de casos de estudio para la obra Siluetas de Agua*

Los conflictos de agua dulce visibilizan los conflictos socio-ambientales y políticos extremadamente desiguales. A nivel educacional, se sabe poco del tema en las esferas de alto poder sesgado por una realidad privilegiada y en las zonas vulnerables existe un sesgo debido a la excesiva y errática información desde las instituciones y empresas interesadas.

Dentro de este escenario podemos establecer que el conflicto del agua cruza transversalmente todos los conflictos sociales que hoy vemos de manera evidente en el país. En todas las provincias del país existe algún problema con el agua y su comunidad que necesita medidas urgentes, las cuales se propone que, algunas de ellas, podrían ser representadas en un lenguaje audiovisual. Hay diferentes matices, pero los problemas de fondo son siempre los mismos.

La teórica de cine Alexa Weik Von Mosser, que relaciona afectos, emociones y ecología para sus análisis, plantea que para

estudiar las películas desde una perspectiva ecocrítica se debe prestar atención a las formas de los entornos y cómo los personajes se relacionan con ellos. En estos procesos se debe tener en cuenta elementos como la raza, la clase, el origen étnico, el sexo, el género y otros marcadores de identidad social que influyen y, a veces, determinan tales relaciones en el mundo real y en la representación de una película. Existen múltiples vínculos entre el género y una variedad de problemas ambientales relacionados con la representación, el acceso, la sostenibilidad y la justicia (Weik Von Mossner, 2017).

Teniendo en cuenta los vínculos entre género y territorio, se identificaron tres casos de conflictos de agua dulce muy importantes en Chile: afectación por escasez de agua; contaminación y afectación por la industria; y contaminación por residuos masivos de basura.

Para la investigación y obra se eligieron tres territorios claves dentro de la Quinta Región. La decisión territorial fue descentralizar el conflicto de la Región Metropolitana, ya que se considera importante des-homogeneizar los relatos imperantes

antes mencionados y, sobre todo, considerar las regiones con sus sectores rurales, territorios prácticamente invisibilizados y enmudecidos por la opinión pública, para desde ahí generar un levantamiento de la situación actual de mujeres en zonas sacrificadas.

Caso N° 1. Contaminación y afectación por escasez de agua: el caso de Petorca (V Región, yendo hacia la cordillera) demuestra con claridad cómo los modelos extractivistas han generado un robo de las aguas por parte de las elites del agro-negocio, “que sobreexplotan a través de la práctica de monocultivo de paltas el ecosistema de la zona” (Timm, 2018, p. 93). La sequía de este territorio se ha vuelto un emblema de lucha, sin embargo, hay muchos territorios aledaños en vías de quedar totalmente secos, al igual que Petorca.

Figura 4
Siluetas de Agua -Sra. Lastemia Valencia, protagonista en Petorca-. [Fotograma].



Fuente: Violeta Paus, 2019.

Lastemia vivió toda su vida en la misma casa frente al río Petorca. Desde hace algunos años el río está seco, azotado por los fuertes cambios climáticos y producto del uso indiscriminado del agua por los monocultivos de paltos. Lastemia se dedicaba a la venta de queso de cabra, pero sus animales fueron muriendo poco a poco por la falta de agua.

Caso N° 2. Contaminación y afectación del agua por industria: alrededor de la Bahía de Quintero (Costa de la V Región), diferentes tóxicos provenientes del cordón de industrias ubicadas al lado de áreas pobladas han producido graves consecuencias físicas y emocionales a los habitantes debido a la contaminación continua del agua, aire, tierra y de napas subterráneas. Este territorio es denominado Zona de Sacrificio, por sacrificar a los habitantes del territorio por una decisión industrial.

Figura 5
Siluetas de Agua -Alejandra Castillo, protagonista en Quintero/Puchuncaví- [Fotograma].



Fuente: Violeta Paus, 2019

Alejandra vive en Ventanas y su hijo de 10 años pasa sus días muy enfermo, debido a las continuas intoxicaciones relacionadas al agua que consume y a los humos/residuos que emiten las industrias. Todos los elementos naturales del territorio están contaminados y cada día Alejandra debe limpiar sus plantas de una lámina aceitosa de metales pesados sobre las hojas. Ella participa en la lucha de las mujeres en Zona de Sacrificio, un espacio de resistencia donde mujeres de diversas edades han ejercido un rol fundamental entre feminismo y territorio para frenar la expansión industrial.

Caso N°3. Contaminación y afectación del agua por residuos masivos de basura: los modelos de consumo que llevamos desde la sociedad moderna a la sociedad contemporánea producen toneladas de basura cotidiana en una curva creciente y exponencial. Nuestros modelos de reciclaje están lejos de generar un equilibrio entre las partes y no nos hacemos responsables del propio consumo. Como resultado, desechamos los residuos que contaminan y destruyen el ecosistema y la vida que hay en él. La basura no es sólo un conflicto en el puerto de Valparaíso, sino un modelo de consumo que afecta a todo el mundo.

Figura 6
Siluetas de Agua -Maritza Ojeda, protagonista en Puerto de Valparaíso- [Fotograma].



Fuente: Violeta Paus, 2019

Maritza vive al lado de los basurales y hace unos años su vecindario se quemó debido a la alta inflamabilidad de residuos que había a su alrededor, arrasando con su casa y la de cientos de otras familias. Maritza trabaja como recolectora y recicladora de basura. Ella cuenta que, al relacionarse cotidianamente con los desechos, ha comenzado a tener conciencia medioambiental. Ahora participa en reciclar el agua y todos los bienes naturales, también enseña a sus vecinos políticas de ahorro.

3.2 Ecofeminismo

3.2.1 Resistencia al modelo extractivista

Presentado el vínculo entre mujeres, conflictos de agua y territorio ahondaremos en el concepto de ecología y su relación con el feminismo. En esta línea, el concepto ecofeminista aparece durante la década de los 70' y en poco tiempo toma un revuelo mundial. Esto se dio, ya que ambos conceptos venían hace unos años gestándose en la sociedad de la época. Por un lado, la idea de ecología que buscaba repensar y resignificar el medio ambiente, como un ente no sólo de extracción, sino como un territorio complejo de relaciones naturales, rico en biodiversidad, pero precarizado con el exceso de producción industrial. Y, por otro lado, el feminismo, un motor de cambios sociales que buscaba la igualdad de derechos civiles y humanos en torno a la mujer y otros grupos marginales.

La escritora feminista Françoise d'Eaubonne (1920-2005) fue la encargada de acuñar este concepto y fue “quien alertó la relación que había entre la sobrepoblación, la destrucción de la naturaleza y la dominación masculina, insistiendo que había un diálogo

entre feminismo y ecología” (Bolados, 2017, p. 36). Sin embargo, una de las principales propulsoras de esta corriente y movimiento social ha sido Vandana Shiva quien, en su libro junto a María Mies llamado “Ecofeminismo”, plantea que se trata de una filosofía y una práctica activista para defenderse del modelo económico cultural occidental.

El modelo se construyó, se ha construido y se mantiene por medio de la colonización de las mujeres, de los pueblos extranjeros y de sus tierras, de la naturaleza. [...] Se revela que la subordinación de las mujeres a los hombres y la explotación de la naturaleza son dos caras de una misma moneda y responden a lógicas comunes: la ilusión de poder vivir al margen de la naturaleza, el ejercicio del poder patriarcal y del sometimiento de la vida a la exigencia de la acumulación (Mies & Shiva, 2014, p.8).

El ecofeminismo plantea revalorar las ideas sobre comunidad, pertenencia y cuidado, estableciendo un camino de posibilidades para cambiar los paradigmas culturales, sociales y políticos que estamos llevando a cabo hasta el día de hoy.

Tanto Vandana Shiva como otras autoras sostienen que el crecimiento demográfico no es la principal afectación de los problemas socioambientales y ecológicos (contrario a muchas teorías), sino más bien son los patrones de consumo que tenemos.

[...] aparte de agotar unos recursos escasos y explotar a las colonias, el modelo de crecimiento industrial produce asimismo montañas cada vez mayores de desperdicios y residuos tóxicos, destruye la capa de ozono y es responsable del efecto invernadero. Una cuarta parte de la población consume el 75% de la energía del planeta y produce además el 80% de las emisiones de CO₂". [...] El problema que se deriva de esto es que los países ricos e industrializados necesitan lugares donde arrojar su basura, y parece inevitable que lo resuelvan sirviéndose de los países pobres del Sur como "colonias de basura" incluso, o sobre todo, para los residuos tóxicos (Mies & Shiva, 1998, p. 139).

Además de las consecuencias nefastas que el modelo capitalista genera sobre el planeta, los modelos de consumo aumentan el ciclo de la pobreza. Por un lado, al deteriorar los suelos existen menos capacidades de autoabastecimiento para las comunidades en esos territorios. Asimismo, cuando la zona está contaminada, se hace más difícil conseguir recursos no contaminados tales como el agua, lo que genera migraciones, pérdida de territorios, malos salarios, falta de redes y exposición a los agro-tóxicos que producen enfermedades no reversibles.

Cuando nos abocamos al medio ambiente y sus posibilidades de una vida sustentable, estamos inevitablemente poniéndonos en resistencia contra todos los modelos que se han ido desarrollando en el mundo globalizado que vemos hoy. Sin los procesos binarios de explotador/explotado, norte/sur, rico/pobre, hombre/mujer el sistema capitalista no podría subsistir. Esta homogeneidad y binarismo nos ha llevado como humanos a los juegos de poder, de guerra y de destrucción del planeta.

El ecofeminismo en Latinoamérica se puede relacionar a los conflictos y consecuencias del extractivismo (minero, forestal y agroexportador entre otros) donde se ha generado una extracción

completamente fuera de control; las leyes latinoamericanas, chilenas incluidas, han permitido una extracción de materias primas destruyendo los ecosistemas y la naturaleza para abastecer capitales elitistas y/o que se encuentran fuera del territorio.

El llamado “Sur” de Vandana Shiva (que incluye desde la India hasta Latinoamérica), termina siendo el patio trasero de los países hegemónicos del norte contribuyendo directamente al modelo capitalista globalizado.

El Sur vive bajo la ilusión de un modelo de progreso al que obviamente nunca vamos a poder acceder, porque para poder vivir con toda la riqueza del Norte, necesitaríamos muchos planetas de donde extraer todos esos recursos y lugares para depositar las toneladas de basura. Entonces, hasta que no entendamos que esta manera insostenible de forma de vida funciona sólo para algunos pocos y que siempre va a producir una pobreza, no vamos a poder cambiar los modelos. Tenemos que realmente buscar maneras sostenibles de subsistencia, y por como se ven los años venideros, de sobrevivencia (Bolados, 2017).

Una vez comprendidos estos conceptos, podemos concentrarnos en el tema del agua como el elemento vital más relevante en los procesos de contaminación. “Cuando estamos destruyendo o explotando nuestro sistema ecológico lo primero que se afecta son las aguas” (Timm, 2018, p. 91), ya sea por la cantidad enorme de agua que se emplea para el uso industrial, como también por la contaminación directa que se genera sobre esta (por ejemplo, los relaves mineros que contaminan las napas subterráneas, o los monocultivos que erosionan la tierra produciendo una baja absorción de agua).

Cuando el agua desaparece, no hay alternativa. Para las mujeres del Tercer Mundo, la escasez de agua significa desplazarse más lejos para conseguirla. Para los campesinos, significa inanición e indigencia cuando la sequía arrasa sus cultivos. Para los niños, significa deshidratación y muerte. Simplemente no hay sustituto para este líquido precioso, necesario para la supervivencia biológica de animales y plantas (Shiva, 2003, p. 31).

Esta afectación del agua perjudica en primer lugar a las mujeres, niñas y niños. Esta relación se debe especialmente a un tema histórico: a través de nuestros modelos patriarcales las mujeres han tenido labores de cuidado (mal o no remunerado) de los niños, los abuelos y los recursos disponibles. A través de esas divisiones del trabajo -donde el uso y la preservación de las aguas han sido trabajadas mayoritariamente por mujeres-, las primeras afectadas de la contaminación del agua serán ellas (Timm, 2018, p. 91).

Debemos pensar en el acceso, el manejo y el control del agua, ya que estas tres variables están relacionadas por el género. Si bien las mujeres han creado un conocimiento profundo a través de la práctica y el cuidado de este recurso, este no ha sido valorado ni tomado en cuenta por las políticas públicas ni privadas. Esto se suma a que “la población más vulnerable en general, y las mujeres pobres en particular, carecen con frecuencia de la voz política necesaria para hacer valer sus reivindicaciones sobre el agua” (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2006, p. 3).

La dirección de grandes organizaciones ecológicas nacionales es esencialmente masculina. Pero a nivel local, en los grupos constituidos para combatir una amenaza particular contra el medioambiente, la salud o la seguridad de la comunidad, la participación de mujeres, como miembros y líderes es más importante que la de los hombres. Casi la mitad de todos los grupos de ciudadanos que se formaron en reacción a desastres ecológicos, como las emisiones peligrosas proveniente de fábricas o de accidentes nucleares, son dirigidas por mujeres o al menos en su mayoría (Biehl, 2011).

Si bien la mayoría de las veces son las mujeres quienes gestionan el almacenamiento y gestión del agua, ellas no tienen la posibilidad en sus comunidades de tomar las decisiones políticas en torno al recurso hídrico. Por eso se considera fundamental generar estrategias para que las familias, contando con la acción política de las mujeres, puedan tener el control de su propio recurso.

Siguiendo a Paola Bolados, si profundizamos en las necesidades del “cuidado” comprendemos que “las mujeres, los hombres y los ecosistemas necesitamos ser cuidados en diferentes momentos de la vida” (Bolados, 2017, p.36), ya que poseemos un ecosistema finito y cuerpos vulnerables. Una de las necesidades para generar una sociedad más igualitaria y que responda a las necesidades de la época, es que los hombres también se aboquen a las políticas de cuidado del trabajo no retribuido que ha sido cargado por siglos a las mujeres, como cuidar a los niños, a los abuelos, a los enfermos, a las plantas y al ecosistema. Hacernos responsables como comunidad del tema del cuidado, dejaría obsoleto que sólo los hombres tengan el trabajo remunerado y las mujeres sean económicamente dependientes.

Tomado desde otra perspectiva, Paola Bolados apunta que durante los años 70’, cuando las mujeres entraron al mercado laboral, hubo un gran error de base. Al entrar en la fábrica las mujeres se asemejaron al modelo neoliberal y extractivista sin

³ Chipko en vocablo hindi quiere decir “abrazar”. El movimiento de las mujeres Chipko en la India toma su nombre del hecho de que solían abrazar los árboles para impedir que los talaran.

plantearse si ese mercado era realmente el modelo que estábamos buscando. No hubo un cuestionamiento (o más bien las condiciones históricas) para haber pensado otra posibilidad de mundo. Lamentablemente, ahora vemos las consecuencias de un modelo patriarcal imperante.

Siguiendo el libro de “mujeres en defensa a los territorios”, se plantea que el extractivismo no solo genera la contaminación de las zonas de extracción, sino que genera el desplazamiento de personas desde sus territorios natales hacia otros lugares y en esa migración se borran los saberes ancestrales que, en su mayoría, se arraigan a los lugares de origen de la comunidad.

Existen un sinnúmero de ejemplos relevantes de territorios donde las mujeres son quienes se han organizado en la lucha contra las estructuras más grandes de poder. Vandana Shiva en el libro “Abrazar la Vida, mujer ecología y desarrollo” (1991) hace una larga descripción del movimiento *Chipko*³, una comunidad de campesinos organizada que lleva casi 40 años luchando por la

conservación de los bosques y en contra de los monocultivos, en la cual la participación de las mujeres es especialmente notable contra la explotación creciente de los recursos forestales de la zona. En casos dentro de Chile se encuentran también muchos ejemplos, entre ellos la organización de Elqui sin mineras, o en Valparaíso, los recicladores, quienes han hecho una labor fundamental para educar a la población a reciclar y limpiar el territorio. Por otro lado, las mujeres organizadas en Zona de Sacrificio en la provincia de Quintero/Puchuncaví, se han empoderado y convertido su lucha en un ejemplo a nivel Mundial; siendo uno de los territorios en Chile donde se encuentran los mayores registros de contaminaciones masivas; más niños por habitantes con alguna discapacidad; y una mayor mortalidad por cáncer.

Estas mujeres se han encargado de liderar y visibilizar el conflicto a nivel nacional. Las cifras contaminantes no han logrado oficializarse, ya que tienen todo el poder (opinión pública de medios y empresas públicas-privadas) contra ellas. En el caso de la Bahía de Quintero es tan emblemático que no existe un hospital en la zona y la mayoría de los casos son derivados a

Valparaíso, donde no toda la información se registra y se publica oficialmente.

Sumado a esto, lo más delicado que viven las comunidades hoy son las amenazas de muerte a sus dirigentes políticos que luchan por el justo derecho al consumo de agua para el desarrollo de sus vidas en comunidad. Esto socava directamente el tejido social de la comunidad, quedando no sólo en lugares de contaminación, sin acceso al agua, sino que mermados en la posibilidad de organizarse y luchar por una vida digna.

3.2.2 Mujeres asesinadas en defensa los territorios: el motor de la obra.

Dentro de los conflictos del agua, no podemos dejar de mencionar la repetición de asesinatos a activistas medioambientales. Cada día existen más y hay más pruebas sobre estos crímenes sistemáticos producidos por las grandes compañías hacia la población, por lo que se considera importante al menos mencionar algunos de los casos emblemáticos que

dieron la fuerza al proyecto. La obra *Siluetas de Agua* no trata esta problemática directamente, pero lleva en su esencia la memoria de las y los asesinados que han logrado, con su vida y ejemplo, hacer cambios y despertar conciencias.

Claro es el caso de Macarena Valdés por proteger y luchar por las aguas de su territorio en el sur de Chile. Su lucha medioambiental contra la hidroeléctrica de Tranguil fue emblemática en varios aspectos. Macarena tenía un hijo de tres años y fue asesinada y luego colgada para que este pareciera un suicidio. Hay pruebas concretas que fue asesinada y su esposo y su padre se han dedicado a hacer justicia, sin dar con esta hasta el día hoy.

En el caso de la activista hondureña Berta Cáceres (1971-2016) fue asesinada (tras varios intentos fallidos previos) por denunciar al gobierno de la persecución a indígenas y al robo de sus tierras. También luchó por defender el territorio de las hidroeléctricas y a la privatización de ríos.

Hay muchas luchadoras que han tenido el mismo destino de Berta y Macarena, y muchas otras que viven teniendo que resistir

amenazas continuas, como el caso de Verónica Vilches en Petorca por defender su territorio contra los monocultivos de paltos o las mujeres en Zona de sacrificio, que luchan por vivir en un ambiente menos contaminado. Alejandra, una de las protagonistas de *Siluetas de Agua* (de Zona de Sacrificio) dijo no tener intenciones de suicidarse; las dirigentes y activistas deben decir explícitamente que no quieren suicidarse, porque saben que esta lucha ambiental las puede llevar a la muerte.

Con este modelo extractivista, el valor a la no-vida justifica la muerte, donde el Estado se vuelve cómplice de estas muertes en manos de las Multinacionales. Las mujeres y el ecosistema son utilizados hasta desgastarlos completamente para beneficios privados. Como población activa debemos estar atentos y alerta de los modos en que operan el sistema estatal y las empresas interesadas, visibilizando y protegiendo a nuestras luchadoras y luchadores. Ya hemos visto como la población organizada y las comunidades pueden detener las leyes extractivistas y destructoras de los territorios, donde varios ejemplos lo demuestran. En el año 2006 se logró detener el proyecto Pascualama de la empresa canadiense que destruiría los glaciares

para la extracción de oro. También, el popular caso de Hidroaysén, el megaproyecto para generar casi el 80% de la electricidad en Chile que destruiría el río Baker y el río Pascua, sumando a un gigante tendido eléctrico para transportar la energía a lo largo de todo el país. También se lograron detener los proyectos millonarios de hidroeléctricas en la Araucanía, como el Proyecto “Alto Cautín” y “Doña Alicia” (2010), en el corazón del territorio mapuche, qué, además de dejar el pueblo completamente seco, destruiría el ecosistema de la zona. El Lonko Alberto Curamil ha sido uno de los principales dirigentes de la Araucanía, lo que lo llevó a estar en prisión por defender el territorio (a pesar de tener el nobel verde “Goldman”).

La unión de la población ha logrado detener estas catástrofes que hubieran generado ganancias millonarias para las transnacionales a costa de nuestro territorio y la pobreza de nuestros habitantes. La población organizada puede detener megaproyectos, y es por eso que le incomoda al poder, que además de amenazar y encarcelar, también asesina al intentar silenciar las luchas.

¿Si pudiésemos ver la violencia sistemática de este sistema deshumanizado, podríamos encontrar nuevas soluciones a nuestros modelos de vida? ¿Cómo podríamos ser más críticos a los medios de información tradicionales? “La democracia no es sólo un ritual electoral, sino el poder del pueblo para modelar su destino, determinar la posesión y utilización de sus recursos naturales, decidir cómo saciar su sed, cómo producir y distribuir sus alimentos, y con cuáles sistemas de educación y salud contar” (Shiva, 2003, p.14). ¿Debería ser una obligación ciudadana tener un rol en la gestión de nuestras aguas y alimentos? ¿Cómo podemos tejer nuestras redes para que haya protección a los habitantes que luchan por las vidas de los pueblos y el ecosistema?

3.2.3 *Debate sobre feminismo*

Si bien este texto se enmarca en un contexto ecofeminista, es importante resaltar que las mujeres protagonistas en la obra *Siluetas de Agua* no necesariamente se representan con el feminismo al momento de defender sus territorios (salvo

Alejandra en Zona de Sacrificio). Estas mujeres han intentado recuperar a través de la construcción de redes de cuidado los estragos causados por el sistema neoliberal en sus propios territorios, con lo cual tienen que lidiar cotidianamente con el exceso de basura, sequías, catástrofes mineras, entre otras, todos residuos del extractivismo generando un hecho transversal al macro conflicto del modelo actual en el mundo.

No obstante, al inscribir una obra como feminista, o ecofeminista, es importante tener conciencia desde el lugar que estamos hablando. Las teorías feministas han contribuido al imaginario de la obra *Siluetas de Agua* por su capacidad de incitar a la reflexión crítica. El camino de esta obra comienza desde la teoría a la praxis, es por eso que, a continuación, se describirán algunos de los mayores conflictos teóricos que están en discusión de acuerdo al feminismo y al ecofeminismo.

Las teorías feministas que imperan en la actualidad, en su mayoría, siguen siendo las del Norte, de mujeres blancas occidentales. Estas ideas entran en conflicto y producen

dicotomías capitalistas y privilegiadas al momento de llevar el feminismo a la práctica Latinoamericana.

Lamentablemente, muchas veces las teorías feministas son utilizadas por la hegemonía del feminismo blanco occidental, produciendo un resultado peligroso y complejo de articular, ya que contiene en sí mismo una contradicción; muchas veces estas teorías son usadas desde el discurso del poder para mantener el statu quo, apropiándose de ciertas ideas y lenguaje feministas que tranquilizan a la población. En estos casos, se les da espacio a las mujeres en pos de la voz de la diversidad que, sin embargo, en su esencia mantiene la visión patriarcal hegemónica que impera en la actualidad. Por otro lado, se corre el riesgo de desvalorizar no sólo el feminismo latinoamericano en la dicotomía Norte/Sur sino también desde las disidencias en general: por ejemplo, las sexuales (lesbianas, bisexuales, trans, travestis, intersexuales, pansexuales, no binarias) que también se consideran feministas, pero muchas veces se sienten excluidas por los discursos feministas heterosexuales. Otro ejemplo son las disidencias indígenas, que corren el riesgo de ver sus cosmovisiones desde un foco inferior con relación a la cultura occidental. Dentro de este modelo, una feminista blanca del

Norte probablemente tenga más posibilidades de ser escuchada que una feminista latinoamericana mapuche. Viéndolo desde este prisma, parece natural que haya tantas mujeres indígenas luchadoras que no se sienten identificadas con el feminismo, sino con su pueblo y redes.

Por otro lado, dentro del feminismo muchas veces se generan contradicciones al velar por intereses a escala reducida, sin tener en cuenta la idea de ser parte de un todo. Por ejemplo, en la comunidad que atraviesa el río Elqui, la empresa minera del empresario chileno Andrónico Lucksick destruiría el río Cochiguaz y el estero Derecho, dos fuentes que abastecen a toda la comuna de Paihuano. A través de las organizaciones, las y los habitantes de la zona negociaron con el empresario, que aceptó no construir la minera. Lo que no implicó que unas semanas más tarde esta minera tuviera 7 demandas de licitación de destruir otros espacios aledaños irrumpiendo otros ríos. Este es uno de los tantos ejemplos que demuestra que las pequeñas negociaciones sólo pueden parchar el problema estructural. Por eso la lucha feminista debe ser profunda, global y heterogénea, que acepte la diversidad (Apiolaza, 2018, p. 51).

En los párrafos anteriores se comentaron algunos cuestionamientos que se produjeron al enmarcar la obra *Siluetas de Agua* dentro de la teoría feminista. Sin embargo, hay una definición más amplia de feminismo de la boliviana y aymara Julieta Paredes que resulta global, cercana y confirma la necesidad de inscribir la obra dentro de un marco feminista: “el feminismo es la lucha y la propuesta política de vida de cualquier mujer, en cualquier lugar del mundo, en cualquier etapa de la historia que se haya revelado frente al patriarcado que la oprime” (Moore, 2018, p. 247). Esta definición permite posicionarnos como mujeres con diferentes intereses (en este caso desde el arte y como latinoamericana) para cuestionar este sistema patriarcal.

Por lo expuesto anteriormente -y asumiendo las contradicciones-, se plantea la importancia de entender el feminismo como un grupo con diferencias. Sólo así, en tanto que latinoamericanas, podremos repensar nuestra propia heterogeneidad feminista donde sí importa la clase social, ubicación y contradicciones raciales y étnicas (Moore, 2018). Cambiar el paradigma es otra forma de pensar, vivir y sentir, también ligado a un territorio.

Entonces, la pregunta como latinoamericana culturalmente occidentalizada es cómo abordar un pensamiento no-occidental sin menospreciarlo, despojándose de prejuicios de superioridad occidental (al que nosotras mismas ni siquiera pertenecemos siendo latinoamericanas). Hay una intuición latente de que no es en el occidentalismo aprendido de donde sacaremos las respuestas a los cambios de paradigma que tanto buscamos.

La lucha ecológica a través del ecofeminismo se diferencia del resto de los feminismos por abordar, sobre todo, una crítica a la idea de progreso capitalista y también por relacionar -y hacer una analogía-, entre naturaleza y cuerpo: “el territorio-cuerpo es el primer lugar de la enunciación con la memoria corporal que se relaciona con los pueblos que intentan recuperar y liberar su territorio-tierra que también está expuesto a la expropiación y violencia colonial” (Moore, 2018, p. 244). Así, el ecofeminismo plantea que esta descolonización occidental solo va a ser posible si podemos descolonizarnos de nuestra idea de cuerpo tanto como del territorio. Tratar con respeto la vida en comunidad y a la tierra sin depredarla, sin eliminarla, sin torturarla y sin perseguirla.

No obstante, el ecofeminismo es bastante criticado, ya que “no explica del todo la multiplicidad y complejidad de las relaciones existentes entre hombres, mujeres y las ambientales” (Soares, 2007, p. 29), como tampoco los efectos ni las estrategias que se producen frente al deterioro de los recursos. Por ejemplo, el “ambientalismo feminista” critica al ecofeminismo por plantear un romanticismo en la relación entre la naturaleza y mujer. Las ambientalistas feministas sostienen y dejan muy claro que “las relaciones establecidas por hombres y mujeres con la naturaleza son el resultado de negociaciones, derechos, responsabilidades, obligaciones y capacidades que los individuos adquieren en función de las relaciones sociales de clases, género y etnia” (Soares, 2007, p. 29) cosa que el ecofeminismo, especialmente de Vandana Shiva, no deja tan claro. Donde incluso se podría entender una posición del ecofeminismo como reduccionista de la relación entre mujer y naturaleza “que concibe a las mujeres como una categoría unitaria y homogénea en su relación con los recursos naturales, ignorando las diferencias sociales, culturales y económicas entre ellas provocadas por no experimentar de la misma manera su relación con los recursos” (Soares, 2007, p. 29).

Si bien es cierto que algunos párrafos del libro “Ecofeminismo” (1993) de Vandana Shiva pueden parecer simplificadores de la relación entre Naturaleza y Mujer, plantear que el ecofeminismo se reduce a esa relación sería injusto (las críticas de este binarismo naturaleza-mujer se podrían también entender de lecturas binarias). Los textos de Vandana Shiva como “Ecofeminismo”, escrito hace más de 30 años, nos permite hoy en día actualizar y reflexionar los planteamientos a través de su imaginario, sin quitar el mérito a las propuestas y soluciones más optimistas que plantea en sus escritos.

La militante estadounidense de ecología social Janet Biehl, plantea que, en cierta medida, algunas ecofeministas han caído en estereotipos patriarcales de género al decir que la mujer esta más capacitada para cuidar de la naturaleza por el mismo hecho de ser mujer y estar intrínsecamente conectada a la tierra. Biehl plantea como un cliché que algunas autoras que se dicen llamar ecofeministas les otorguen género a las palabras (en inglés dichas palabras no tienen género, como en las lenguas latinas). Por ejemplo, que naturaleza y tierra (“nature” y “earth”) sean adjudicadas como palabras femeninas y guerra y destrucción

(“war” y “destruction”) se les adjudique un género masculino. Biehl también plantea que “al valorar a las mujeres como jardineras y horticultoras es una idealización del ecofeminismo fascinado por el movimiento *Chipko* (Biehl, 2011).

No hay que olvidar que estas comprensibles críticas, vienen de una mujer (a todo esto, también ecofeminista) de cultura occidental del norte, mientras que Vandana Shiva viene de la cultura india. Se podría decir que cuando Biehl critica el ecofeminismo sus argumentos aún se están pensando desde el modelo occidental que conocemos. Sin embargo, se considera importante el planteamiento de Biehl, puesto que la relación género/ambiente que plantea el ecofeminismo no permite ser el único modelo de análisis para analizar la complejidad de lo que sucede medioambientalmente con las políticas actuales, dando espacio a nuevas reflexiones y posibilidades menos binarias.

A pesar de los debates y contradicciones, se considera que el feminismo y el ecofeminismo (sobre todo el que no viene del Norte) es una base teórica pertinente para entender conceptos de la igualdad, no solo de hombres y de mujeres, sino la igualdad

entre razas, etnias, ecología y también igualdad socioeconómica. Superar esta inequidad de género podría, quizás, generar un potencial para hacer más sustentable nuestros territorios y visiones del mundo. Preguntarse si realmente la sociedad puede imaginar y crear un mundo diferente al que conocemos, no solo desde la resistencia, sino desde la construcción de algo nuevo y mayor a lo conocido, se plantea como un tema fundamental bajo los preceptos comunitarios del ecofeminismo.

Las palabras no han dado abasto y han demostrado una y otra vez conflictos capciosos que ellas involucran, con ideas que muchas veces son difíciles de llevar a la práctica. La historiadora y activista boliviana Silvia Rivera- Cusicanqui, en su análisis de la imagen de pueblos indígenas plantea que “hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: ellas no designan, sino que encubren. Por eso la descolonización no puede ser sólo un pensamiento o una retórica, porque las palabras suelen desentenderse de las prácticas” (Rivera-Cusicanqui, 2010, p. 6).

Es aquí donde las imágenes en movimiento y la sonoridad podrían ser capaces de guiar y trazar nuevos caminos, ya que al

ser sensoriales y estar cargadas de símbolos, quizá puedan convertirse en un vehículo canalizador de estas dicotomías y barreras, o al menos intentarlo como uno de los caminos posibles para esta descolonización de los modelos.

3.3 Lenguaje audiovisual y Cine expandido

3.3.1 Cine postcolonial

Elevar el propio pensamiento hasta el enojo. Elevar el propio enojo hasta el punto de quemarse a uno mismo. Para mejorar, para denunciar serenamente la violencia del mundo [...] "poner las manos en el fuego"— para significar un compromiso moral o político, la responsabilidad que se asume como propia cuando se está frente a un contenido verdadero. Como si se hubiese vuelto necesario, en nuestras condiciones históricas actuales, atreverse verdaderamente a "poner las manos en el fuego" para entender mejor, para leer mejor este mundo a causa del cual padecemos —este mundo del que debemos afirmar, repetir, declarar que es a partir del cual estamos padeciendo— y así y todo nos negamos a padecer (Didi-Huberman, 2013, p. 21).

Por la misma época en que se desarrollaban las primeras ideas ecofeministas, los años 60 también fueron una década fundamental para el desarrollo de las teorías cinematográficas,

del video-arte y video experimental. El modelo Hollywoodense estaba cambiando y expandiéndose debido a los avances tecnológicos de la industria. Por un lado, la imagen digital implicaba un menor costo para la producción audiovisual y, como consecuencia, esto generaba un mayor acceso a los artistas, productores, músicos y cineastas. Por otro lado, las vanguardias latinoamericanas y europeas se cuestionaban el modelo de producción y el tipo de representación que ocurría en Hollywood. En los años 60' desde Francia se desarrollaba la idea de 'Cine de autor' donde, entre otras cosas, se cuestionaba que el productor fuera dueño y creador de la película, reivindicando la figura del director como autor. Desde América Latina, por los mismos años 60', se desarrollaban teorías revolucionarias que cuestionaban el colonialismo y veían el cine como un arte liberador y cercano al pueblo; se desarrollaron teorías como "el cine imperfecto" en Cuba, el "Cinema Novo" en Brasil, el Nuevo Cine Chileno o el "Cine Liberación" en Argentina. "El cine no solo podía articular el deseo de un mundo mejor, sino que su compleja forma de interpretar y representar también podía producir críticas y nuevas formas de ver" (Mulvey, 2004, p.1287). Para los movimientos sociales y las vanguardias tanto

latinas como europeas, el cine tenía una gran importancia. En él se encarnaba un símbolo de liberación para los artistas del Norte y descolonizador para América Latina y el feminismo. A través de este medio se pensó que se podían transformar y reinventar las formas y convenciones del arte, así como de la comunicación y del lenguaje. También, las vanguardias comenzaron a estar más conscientes de la homogenización de la mirada de Hollywood y occidente, y a cuestionarse la relación que el cine tenía con el poder. Desde las teorías de cine feministas, se dejaba en evidencia cómo el poder objetivizaba la mirada de la cámara desde un punto de vista masculino, tomando la figura femenina como objeto de investigación y consumo.

Sin embargo, si hacemos una revisión del presente, aunque los roles de género son cada vez más fluidos, se sigue respondiendo a una lógica de mercado orientado hacia el impulso masculino de ver, poseer y consumir. En el mejor de los casos, incluso si el contenido de las películas es transgresor, la forma continúa incrustada en una estructura sofocante y tradicional en un formato 16:9, que responde a un modelo práctico para los objetivos comerciales de financiación y distribución.

No hay que olvidar que el cine comenzó en el Norte y en el seno de los modelos industriales (es cosa de pensar los términos utilizados en el cine: ‘la industria del cine’, ‘la explotación de películas’ para las patentes, ‘consumo’, ‘taquilla’ de entradas o la figura del ‘productor’ como dueño de los derechos de autor). Como plantea la teórica especialista en género y postcolonialismo Sandra Ponzanesi, esto contribuyó a un imaginario específico de las imágenes del cine, que legitimaban el dominio del pensamiento del Norte con connotaciones ideológicas de género, raza y clase. Para este pensamiento occidental, capitalista, del llamado Norte, el concepto de diversidad está en deuda con la cultura, simplificando y homogeneizando los puntos de vista: “El eurocentrismo reduce la heterogeneidad cultural en una única perspectiva paradigmática en la que Europa, y por extensión Occidente, es vista como una fuente única de significado y realidad ontológica” (Ponzanesi, 2017, p. 25). Desde esta perspectiva, los valores, los juicios y las objetividades se ven a través de la mirada occidentalizada del Norte, que desde la idea de progreso y civilización occidentalizada justifica su expansión extractivista para la obtención de riquezas.

Asimismo, la teórica estadounidense E. Ann Kaplan, afirma que parte del problema socio-ambiental es el resultado del colonialismo, tanto por las catástrofes ambientales generadas por los modelos extractivistas y neoliberales del Norte, como por corporaciones globales que contaminan a las naciones anteriormente colonizadas. También visualiza otra consecuencia no menor de esta colonización bárbara: la significativa migración global que suma otro engranaje al círculo de pobreza colonial. Hoy podríamos establecer que existe una ofensiva migratoria que aterroriza al Norte y su bienestar y que, para variar, la padecen los migrantes obteniendo rechazo de sus visas o, en el caso de poder entrar, las oportunidades laborales sólo se limitan a la industria de los servicios en relaciones jerárquicas de oportunidades y poder.

El cine poscolonial se relaciona bastante con el ecofeminismo, que profundiza en la idea de aceptar la diversidad étnica, minoritaria y de género. “El enfoque del cine poscolonial está en el análisis de las asimetrías contemporáneas o pasadas según lo dictado por múltiples y superpuestas historias de conquista y colonialismo” (Ponzanesi, 2017, p. 30). Estas asimetrías recaen

en el modelo extractivista que generan un “mal” progreso. En esta idea, el lenguaje audiovisual se vuelve una herramienta para representar y crear conceptos a través de sus imágenes, que materializan los pensamientos e ideas poscoloniales, los que desde la crítica y el cuestionamiento al modelo, dejan en evidencia diferentes conflictos, tales como, desigualdad social o problemas socioambientales, entre otros.

El cine poscolonial se ha encargado de visibilizar, o al menos ha generado una búsqueda para abrir modelos de pensamiento, que pueden ayudarnos a afrontar los nuevos desafíos. Sin embargo, el rol del cineasta (o audiovisualista) no queda libre de dudas, sobre todo por las preguntas y cuestionamientos que surgen al momento de hacer una obra con relación a la posición de poder que tiene. Estos cuestionamientos no son sólo por la idea de imponer la visión sobre la vida y el mundo del personaje filmado (un tema bastante desarrollado en la teoría cinematográfica y antropológica), sino también porque el cineasta “visita” el mundo representado de manera temporal, en cambio las personas “representadas” que viven en el conflicto no tienen otra opción que seguir viviendo en él. El rol del cineasta

(en este caso documentalista) está siempre cuestionándose: ¿hasta qué punto debemos ser “observadores” de aquella realidad? ¿Cuál es el grado de responsabilidad en el asunto? ¿Hasta qué punto el rol del arte debe “representar” desde una visión externa el conflicto?

Al filmar imágenes es inevitable plantearse el conflicto de la representación y cómo esta influye subjetivamente en el representado. En esta línea, resulta interesante mencionar a la filósofa francesa de la imagen Marie-José Mondzain, quien plantea que desde la era digital “las imágenes nos conducen a no creer más en eso que nos muestran, y esta es la mejor cosa que podía suceder” (Mondzain, 2000, p. 13). Estas palabras pueden darnos algunas pistas del significado de la imagen y de pensar que la imagen misma no es más que una imagen ensamblada junto a otra. Al despojar la imagen de cualquier poder que pueda tener en sí misma permite comprender este “contrato” entre espectador y realizador, donde todos sabemos que estas imágenes son simplemente un punto de vista al cual no se les puede encontrar un principio unificador. Estos principios permiten liberarnos de conceptos preestablecidos y le damos

mayor libertad al lenguaje de las imágenes, permitiendo expandir las posibilidades de este recurso. Como decía el director francés Jean-Luc Godard: “no una imagen justa, justo una imagen”, podemos pensar que el cine en sí mismo es un conjunto de imágenes, que se ponen a disposición política e ideológica de quien las utilice.

Al comprender la disposición ideológica de quien está creando o ensamblando las imágenes, podemos analizar corrientes y teorías como, por ejemplo, el cine postcolonial, que ha utilizado las imágenes como herramienta para expandir modelos de pensamiento, incidiendo en la estética y en la manera de narrar. Identificar nuevos registros visuales que no están colonizados o, al menos, hacer el ejercicio de visibilizar esa colonización y cuestionarla, puede articular y construir nuevas posibilidades de realidad.

Tanto los enfoques postcoloniales del cine como el ecofeminismo están planteando la observación de los patrones de dominación y resistencia en prácticas coloniales. La búsqueda de imágenes alternativas cinematográficas y otras narrativas, así como la preocupación ambiental, han desafiado constantemente

las películas convencionales y la noción del "placer narrativo" de Laura Mulvey ⁴ (1975), en la que destaca el dominio de la mirada masculina (y blanco-hetero) en la cultura cinematográfica.

Desde el cine y en general en los lenguajes audiovisuales con enfoques feministas, el deseo del mundo mejor de los años 70 aún permanece. “Las nuevas trayectorias de la visión feminista del cine y su futuro (desde el trauma climático y el ecofeminismo, hasta los estudios posthumanos y animales” (Petro, 2017, p. 22) han ido desarrollándose y visibilizando los dilemas a los cuales nos enfrentamos en estos últimos años.

Los dramáticos cambios ecológicos descritos por los científicos están fácilmente disponibles en los diversos informes del Panel Internacional sobre Cambio Climático (IPCC), en ciencia internacional, revistas, y en todo el internet. El informe de 2014 de la CIPF fue el más negativo

⁴ Laura Mulvey es reconocida como una de las principales referencias de la teoría y la crítica del cine feminista que hasta el día de hoy juega un papel importante en la relación entre teoría del cine, psicoanálisis y feminismo.

hasta ahora, y mostró que el planeta se calentó más rápido de lo que los científicos habían predicho anteriormente. Si bien la COP 21 (la 21ª Conferencia de las Partes de la Convención de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático) celebrada en París en 2015 ofreció un rayo de esperanza, pocos creen que el acuerdo esté cerca de lo que se necesita (Kaplan, 2017, p. 408).

Al ver cómo el ecosistema colapsa, en estos últimos años hemos visto que más personas desarrollan estrés y ansiedad frente a la crisis climática; desde la evidencia científica a nuestras propias experiencias empíricas se constatan cambios abruptos como, por ejemplo, la escasez de agua extrema que se está viviendo en Chile.

En el territorio de la V región, cualquier persona puede constatar que la falta de agua está generando no sólo una pérdida de calidad de vida para los habitantes de la zona, sino también

imposibilitando la agricultura y la subsistencia. Al mismo tiempo, cada vez más hay más incendios y crisis en el turismo (necesidad de camiones aljibes, racionalización del agua), cosas que hasta hace seis, o incluso tres años no eran tan evidente. La crisis no ha sido lineal, sino exponencial y ha comenzado a tener efectos relevantes en nuestra salud mental y espiritual, como también en nuestro entorno físico.

Los miedos y las fantasías apocalípticas persiguen a la humanidad y pareciera ser que este miedo se vuelve cada vez más concreto. El cine, al generar imaginarios colectivos, tiene la capacidad de proyectar estos miedos (Kaplan,2017, p. 410). El lenguaje audiovisual puede obligarnos a enfrentar el horror y el miedo, pero quizá también puede removernos y estimularnos a la acción, a buscar soluciones frente a este futuro distópico⁵, sobre todo siendo parte del “Sur”, del patio trasero de las potencias occidentales, los primeros en sufrir las consecuencias.

3.3.2 *Formato expandido*

⁵ Sociedad ficticia indeseable en sí misma.

Cuando se desarrolla una obra que plantea un tema global y amplio como es el conflicto del agua dulce en la vida humana, se convierte en un asunto difícil de trasladar a un lenguaje audiovisual sin caer en un argumento expositivo y academicista. Entender el concepto de video arte puede permitirnos expandir el lenguaje hacia nuevas narrativas, expresiones y formatos dentro del lenguaje audiovisual.

Como sostiene Chris Meigh-Andrews en su libro “A history of Video Art” el videoarte es una corriente que surgió en Europa y Estados Unidos a fines de la década de 1960. Este género recurrió a una amplia gama de movimientos artísticos, ideas teóricas y avances tecnológicos, así como al activismo político y social. El video arte tiene una naturaleza híbrida y su desarrollo está fuertemente relacionado a la tecnología y la accesibilidad del video. Este medio, al depender de la tecnología está necesariamente muy relacionado al contexto cultural en el que se crea (Meigh-Andrews, 2014). Al igual que con otras prácticas de artes visuales, dentro del video arte se requiere una investigación más abierta que el cine clásico, donde las ideas no

se exploran necesariamente a través de guiones o fórmulas predeterminadas y donde no hay expectativas de un resultado fijo (Gaal-Holmes, 2015).

En su estrecho vínculo con la tecnología, el video arte se fue transformando a medida que había mayor acceso a cámaras de video y grabadoras. Con el avance de la tecnología se fueron desarrollando cámaras cada vez más livianas y portátiles capaces de producir imágenes de calidad y efectos digitales a 'tiempo real'. Esto permitió desarrollar otra concepción narrativa en el lenguaje audiovisual, desde una edición no lineal.

Esta transformación tecnológica, impulsada por las demandas del mercado de consumo y la tecnología informática, se ha ido resignificando a lo largo del tiempo, teniendo un impacto considerable en la cultura visual hasta hoy en día (Meigh-Andrews, 2014) que, a su vez, ha traspasado las fronteras del cine tradicional, lo ha influenciado y transformado.

El videoarte se puede dividir en varias corrientes que revelan algo de la naturaleza híbrida de la forma de arte, sin embargo, en

este texto ahondaremos en la corriente de “cine expandido”, ya que su influencia fue un pilar importante que ayudó a construir la formalidad de la obra *Siluetas de Agua*.

Cuando decimos “cine expandido” nos referimos verdaderamente a la conciencia expandida. Cine expandido no significa películas computarizadas, monitores de fósforo, luz atómica o proyecciones esféricas. Cine expandido no es una película en absoluto: tal como la vida, es un proceso de transformación, el viaje histórico en curso del hombre para manifestar su conciencia fuera de su mente, frente a sus ojos. (Youngblood, 2012, p. 57).

El cine expandido fue un concepto acuñado en 1966 por el cineasta experimental Stan Van Beek, cuando se transformaba el lugar de exposición al multiplicarse las pantallas. El concepto luego fue difundido y profundizado por Youngblood, que lo relacionaba utópicamente a la tecnología, planteando una revolución donde los medios liberados iban a producir una expansión de la conciencia, lo cual llevaría a nuestra liberación.

Estas ideas surgen en un contexto de grandes avances tecnológicos, donde la expansión de las posibilidades de proyección del cine generó un cambio radical en la forma de visualización del espectador. Esto posibilitaba una experiencia estética “que saque al público de su rol pasivo y le permita encarar una actitud activa frente a la obra que está contemplando” (Massara, Sabeckis, y Vallazza, 2018, p. 158).

Para nosotros el cine ya no es algo que está en el mundo. El mundo está en él. Para nosotros, el cine no es algo que miramos, es algo que utilizamos.” [...] A medida que evoluciona el arte de los medios, el cine se expande más allá de los muros de galerías y multicines (Youngblood, 2012 p. 19).

Youngblood plantea que este lenguaje audiovisual, transgresor de los cánones comerciales y narrativas convencionales, no es solo un paralelo a la vida sino algo mucho más profundo que se introduce en la vida y modifica nuestra manera de mirar y pensar. El cine expandido se vuelve una herramienta, más que un objeto

de contemplación, que, al romper con la linealidad del relato, genera una experiencia movilizadora en el espectador.

Siguiendo los postulados de Massara et al, (2018) a diferencia del cine clásico, donde la temporalidad de la película viene impuesta, en el cine expandido se modifica la temporalidad de la obra misma, que, al ser presentada en un espacio de exposición, depende de la permanencia y el ritmo propio del espectador. En esta interacción con el espectador se da lugar al relato; “es el propio cuerpo del espectador que armará su recorrido transitando los múltiples espacios de lo que ofrece la obra, los posibles relatos que surjan de las imágenes” (Massara et al., 2018, p. 169). La narración no es un a priori, sino que es el propio espectador quien la conforma.

Por otro lado, desde el inicio del video arte y el cine experimental, se cuestionaron las convenciones de la "caja negra" (cine) y las posibilidades de presentarlas en el "cubo blanco" (galería de arte). Los espacios de la galería fueron transformándose e incorporando el video arte y el cine expandido en sus exposiciones, lo que facilitó estas nuevas

formas de interacción con el público permitiendo una exploración más amplia a las multi-pantallas, instalaciones cinematográficas y obras performativas (Gaal-Holmes, 2015).

El videoarte, que surgió de una actividad marginal, según Chris Meigh-Andrews se ha convertido en el medio más influyente del arte contemporáneo.

Por último, este traslado de la caja negra a al cubo blanco ha generado que desde la concepción misma de la obra se piense en la instalación y el lugar de proyección, ya que esta influencia profundamente el sentido de la obra y lo que produce en el espectador. El formato expandido y las múltiples posibilidades para desarrollar un relato han sido una herramienta con mucha fuerza y posibilidad movilizadora en momentos claves de la historia.

3.3.3 Cambios de paradigma: desde los 70' a la actualidad

Si bien se hace un gran reconocimiento a las ideas de Youngblood, es imposible pasar desapercibida cierta

incomodidad al leer “Cine expandido” (Expanded Cinema) con el lente actual y ecofeminista. Se deja en evidencia un paradigma que se considera obsoleto de un hombre blanco occidental concerniente al análisis que hace sobre la implicancia de la tecnología en el cine.

Se trata de un doble progreso o de un progreso que se retroalimenta ya que la conciencia se amplía por los medios tecnológicos, que sólo el presente científico hace posibles, porque constituyen una “extensión sensorial” del cuerpo; y, a su vez, esos mismos medios producen en imágenes esa expansión y no hacen más que extenderla. (Youngblood, 2012, p 23).

Youngblood sostiene que las ideas de progreso y desarrollo no se llevarán a cabo por un proceso histórico, sino por el avance científico, y que gracias a la tecnología se ampliará la conciencia. Los modelos de pensamiento se contrastan profundamente entre Youngblood y la teoría ecofeministas: ahora estamos viendo las consecuencias de creer en el “desarrollo” tecnológico desde una visión occidental y de poder, desconociendo la naturaleza.

[...]es la idea de que el hombre sea condicionado por su entorno y que el “entorno” para el hombre contemporáneo sea la red de intermedios. Estamos más condicionados por el cine y la televisión que por la naturaleza [...] en la era de la agricultura, el hombre era totalmente pasivo, condicionado y victimizado por el medio. En la era industrial, el papel del hombre era participativo; se hizo más agresivo y exitoso en sus intentos de controlar el medio. (Youngblood, 2012, p. 72).

En la cita anterior vemos palabras como control, éxito y agresividad, justamente conceptos que queremos reemplazar para crear nuevos paradigmas. Si el lenguaje es capaz de construir realidad, pensamientos y además influir en los procesos de transformación social, entonces podríamos sustituir exitoso por comunitario; agresivo por comprensivo; y control por observación.

Por otro lado, no deja de sorprender que la versión traducida al español del libro “Expanded Cinema” fuera traducida en el año 2012 en Argentina (siendo la única traducción del libro a otra

lengua que no sea inglés) y que en esta traducción se siga utilizando la palabra “hombre” para hablar de todos los humanos. Se considera que esta utilización es obsoleta ya que tiende a “ocluir a los pobres, las mujeres, los pueblos racializados y las minorías invisibles” (Kaplan, 2017, p. 408). Queda por preguntarse si este uso de palabras es el síntoma o la consecuencia de esta teoría del Norte.

Revindicar ciertos lenguajes desde una perspectiva ecofeminista puede permitirnos reflexionar sobre un cine expandido (y la expansión de la conciencia) que se adapte a las circunstancias globales actuales y que nos permita luchar, justamente, con los modelos del Norte que tienden a filtrarse por todas las áreas de la cultura. Por lo tanto, nuestro trabajo como realizadoras es ser capaces de identificarlo, resignificarlo y producir cambios.

El cine expandido permite la exploración a diferentes pantallas como a la construcción de nuevas narrativas. También nos permite quebrar la noción de tiempo y una infinidad de combinaciones de proyecciones posibles. El cine expandido ha generado una nueva apertura a otros géneros que también

comenzaron a hibridarse como el cine documental, el cine de exposición, el arte instalativo o la performance, entre otros. Todas estas aperturas entre dispositivos y narrativas tienen como fin último que el espectador pueda ejercer una reflexión crítica en torno al tema planteado, el cual ha sido facilitado por los nuevos formatos, dispositivos y despliegue de narrativas más orgánicas y menos estructuradas.

Dentro de este sinfín de hibridaciones, nos detendremos brevemente en la noción de documental medial aludido como “documental expandido”. Este concepto surge desde la idea de “cine expandido”, pero tiene la capacidad de interrelacionar las ideas precedentes de ecofeminismo y cine post-colonialista en un ámbito de no-ficción.

3.3.4 *Documental expandido*

“El Documental Expandido es en esencia un producto híbrido, una mezcla de tendencias y formulaciones definidas en los

ámbitos de la tradición cinematográfica y en distintas prácticas artísticas contemporáneas” (Sucari, 2009, p. 8). En el documental expandido se une la fotografía, el cine, el video, la instalación y la tecnología para su desarrollo. Al mismo tiempo que permite reflexionar y expandirse a otras formas narrativas más experimentales.

El montaje en el documental expandido abre el punto de vista tradicional de un solo encuadre que se apropia de toda la verdad, a un montaje que presenta múltiples variables para narrar una historia. En este proceso queda en evidencia la enunciación y se devela lo artificial del proceso cinematográfico con las contradicciones y asociaciones posibles. El espectador tiene la evidencia continua de que no hay una sola mirada objetiva ni una sola verdad. Es posible que estos mismos quiebres narrativos y enunciativos, dependiendo de la obra, permitan al documental presentarse como un relato coherente de la realidad.

El documental desde sus inicios ha vivido en una constante crisis y cuestionamiento de su propia objetividad. Las técnicas documentales fueron utilizadas muchas veces por los estados y

los gobiernos como medio de difusión, por lo cual el documental ha tenido que luchar contra los prejuicios que se le han sobrepuesto. Estos procesos han creado muchas teorías y debates sobre la realidad y la imagen.

Las posibilidades y estrategias no lineales han permitido al documental un campo de experimentación y difusión relacionado a espacios de arte como museos, galerías y los nuevos formatos como webdoc. El documental se ha abierto a espacios expresivos entre técnica y narratividad, expandiendo las posibilidades documentales.

Dos corrientes que han influenciado las teorías de documental expandido son: el cine experimental (propone rupturas comunicativas) y el cine de no-ficción (formas del documental contemporáneo), que es más reflexivo y consiente de su manipulación, sin pretender objetividad frente a la realidad (Sucari, 2009, p.8).

No obstante, existe la latente pregunta si esta representación documental tendrá la suficiente legitimización dentro de estos nuevos códigos para seguir llamándose documental, o si

estaríamos entrando en el género de la ficción o de otros conceptos.

Probablemente, una de las grandes liberaciones del documental, se debe, en gran parte, al concepto de no-ficción que ha modificado la manera de relacionarse con la representación de la realidad modificando su forma, idea y cuestionamiento. Se han abierto espacios a discursos menos institucionales dando tribuna a disidencias y oprimidos. Como plantea la teórica y especialista en cine documental y medios de comunicación Belinda Smaill “Pocos géneros cinematográficos son tan significativos para el feminismo como el documental” (Smaill, 2017, p. 174). De esta forma sostiene que el género documental está crucialmente vinculado a la politización de la experiencia de las mujeres y que, a diferencia de la ficción, más mujeres tienen roles clave en la producción documental.

Laura Mulvey, la precursora de la relación entre teoría de cine y feminismo, planteaba en los años 70' que la estructura tan formal del cine no estaba necesariamente ligada a las preocupaciones de la subjetividad, la narrativa y la temática, sino más bien a la

perpetuación del dominio patriarcal. Si bien Mulvey desarrolló estas teorías principalmente contra el modelo hegemónico Hollywoodense de ficción, era también una invitación a reflexionar sobre las estrategias utilizadas en el documental (Smaill, 2017). Se cuestionaron las entrevistas, la voz en off y las cámaras de observación que buscaban generar una aparente realidad no mediada, para asumir que toda visión de la realidad, por más descriptiva y objetiva que intente presentarse, es una representación construida, una interpretación. Esto implicó un cuestionamiento a la utilización del lenguaje audiovisual abriendo tribuna a nuevos formatos en los que el documental pudo desarrollarse y manifestarse, muchas veces, con un gran espíritu crítico y movilizador.

Los debates en torno al ecofeminismo, al cine postcolonialista y al formato de exhibición a través del documental expandido buscan desafiar y develar las historias reprimidas, rompiendo con los universalismos clásicos y así navegar en nuevos modos de conocimiento, explorando nuevas convergencias del género y aumentando la experiencia de los espectadores.

Una artista que se puede enmarcar dentro de un contexto de cine postcolonialista y feminista y que influyó especialmente *Siluetas de Agua* es Shirin Neshat. En 1999 crea *Rapture*, una instalación de 2 pantallas en blanco y negro que permite comprender claramente la posibilidad movilizadora que se crea al relacionar diferentes proyecciones en un espacio de exhibición. *Rapture* reflexiona sobre las diferencias existentes entre mujeres y hombres musulmanes. En la instalación, en una pantalla vemos hombres vestidos idénticamente que realizan actividades físicas o rezan. En la otra pantalla vemos mujeres con el velo tradicional islámico cruzando un desierto. En esta última, llama la atención como, a pesar de estar con velos, hay una gran fuerza en la expresión corporal de aquellas mujeres, transmitiendo una sensación opresiva, silenciosa que se acentúa, sobre todo, al contraponer las dos pantallas. Las asociaciones de los espacios y de los géneros generan grandes contrastes entre las dos proyecciones, la división entre hombres y mujeres produce un efecto incómodo y movilizador, visibilizando una idea cultural muy rígida en cuanto a los roles de los géneros en la sociedad.

Figura 7
Rapture [instalación audiovisual].



Fuente: Shirin Neshat, 1999.

Neshat, de origen iraní, utiliza el lenguaje audiovisual para explorar el papel cultural y social de las mujeres en el mundo islámico. Sin embargo “también ha sido acusada de caer en representaciones orientalistas para conquistar al público occidental (Ponzanesi, 2017, p. 22). Es un cuestionamiento interesante de los límites de la representación y la apropiación con los espacios, ya que Neshat hace fuertes críticas al oriente mientras que ella vive en occidente desde muy temprana edad (y expone en las grandes galerías occidentales). Entonces, si son los occidentales quienes la admiran: ¿hasta qué punto no estamos respondiendo a los mismos modelos hegemónicos a través del arte, confirmando los discursos occidentales? No creo que se

pueda ser binario al momento de analizar éticamente la obra de Neshat, pero creo importante, al menos, tenerlo en consideración. Su obra tiene muchas capas y complejidades y el hecho de haber abierto debates y preguntas hacen de su obra una contribución importante. Su trayectoria habla de una obra ideológicamente heterogénea que mantiene la curiosidad de expandir el lenguaje audiovisual a diferentes áreas.

4 OBRA SILUETAS DE AGUA

Siluetas de Agua es una video instalación que explora la problemática en torno a la nueva realidad hídrica nacional y mundial, encarnada en los tres casos más importantes de conflictos de agua dulce en Chile: contaminación por químicos industriales, escasez y contaminación por residuos masivos de basura.

A través de una investigación territorial y geográfica se toma un caso de estudio de cada conflicto dentro del territorio de la V región (zona central del territorio chileno): Petorca: escasez por robo de agua para monocultivo de paltas; Quintero/Puchuncaví: contaminación por industria; y Valparaíso: contaminación por residuos masivos de basura.

A través del registro documental y de un montaje audiovisual, se representa dentro de una video instalación a tres mujeres protagonistas que viven cotidianamente el conflicto en cada uno de los territorios.

4.1 Resumen de la instalación

La instalación consta de tres pantallas verticales (9:16). Cada pantalla corresponde a un territorio que sufre graves contaminaciones y/o conflictos de agua dulce. En cada pantalla, una mujer protagoniza uno de los conflictos: la pantalla derecha es el territorio de Quintero/Puchuncaví, con Alejandra Castillo de protagonista; la pantalla central corresponde a Petorca protagonizada por Lastemia Valencia; y la pantalla a la izquierda corresponde a Valparaíso, con Maritza Ojeda de protagonista.

El tríptico genera relaciones y significados no lineales donde el espectador debe crear su propia asociación y discurso. Las pantallas interactúan entre sí a través de la formalidad de la imagen como la composición, el encuadre, la temperatura de color y los sonidos que nos acercan no sólo teóricamente, sino también audiovisualmente a los tres territorios y el conflicto.

A través de las tres pantallas en simultáneo, se propone una experiencia macro sobre los tres conflictos de agua diferentes y una experiencia micro visto desde la cotidianidad de un

personaje. El tríptico vertical permite a la obra presentarse como una sola imagen horizontal, clásico del cine como lo expresa la Figura 8, o un montaje en el espacio, con las tres pantallas separadas como lo muestra la Figura 9. La formalidad de la obra permite una instalación multi-formato adaptable a diferentes espacios.

Figura 8
Instalación de Siluetas de Agua con televisores LED en el IF Blanco de Recoleta.



Fuente: Violeta Paus, 2019

Figura 9
Proyección Siluetas de Agua en la provincia de Petorca



Fuente: Violeta Paus, 2020.

4.2 Desarrollo de la obra: Proceso y técnicas de investigación

4.2.1 *Aproximarse a un territorio desconocido: el caso de Petorca, Bahía de Quintero y Valparaíso.*

En el proceso de investigación, durante el 2018, me reuní con diferentes profesionales que dieron apoyo teórico a la obra. Desde diferentes disciplinas de los investigadores, se fue construyendo una red de información y conocimiento. Como realizadora debía incorporar a mi investigación especificaciones técnicas y teóricas de las cuales no tenía conocimiento, por ejemplo, sobre a cuántos metros se hace un pozo; qué metales pesados hay en el agua; o simplemente comprender a cabalidad lo que es un relave (desechos mineros).

El proceso de investigación significó incorporar diversos conocimientos y hablar con muchos especialistas con diferentes puntos de vista para obtener un marco global del conflicto antes de elegir las zonas para filmar. Intuitivamente sabía que era

importante trabajar sobre tres territorios y conflictos diferentes. Si sólo me involucraba un conflicto en particular se perdería la posibilidad de plantear el macro conflicto extractivista y sistemático que se da en nuestra estructura capitalista de hoy en día.

Una vez seleccionados los territorios que se representarían en la obra, fueron los mismos profesionales que participaban en el proceso de investigación y creyeron en el lenguaje artístico como modo de visibilizar conflictos, quienes me fueron contactando con personas locales de los territorios. Cuando llegaba a hacer el reconocimiento y el *scouting*⁶ de cada territorio, dos o tres personas de la zona se convertían en los *porteros*⁷ que me recibían. Estos porteros eran generalmente profesionales relacionados con el medioambiente o dirigentes de la zona. Durante esta etapa siempre viajaba sola y sin cámara, ya que hacía más fácil la movilidad y me permitía generar vínculos con las personas más rápidamente.

⁶ *Scouting* es una palabra proveniente del inglés que se utiliza dentro del lenguaje cinematográfico para nombrar las visitas a las locaciones posibles para filmar.

⁷ Porteros: lenguaje no formal para referirse a los facilitadores del trabajo en el territorio y la comunidad.

A los porteros les contaba sobre el proyecto, diciéndoles lo que andaba buscando: conocer a habitantes que vivieran cotidianamente con el conflicto del agua dulce, idealmente mujeres. En cada territorio conocí entre 4 y 6 personas con estas características, casi siempre mujeres. A ellas les contaba del proyecto y les preguntaba si les entusiasmaba a ser filmadas, siendo algunas respuestas positivas y muy acogedoras y otras no tanto.

La búsqueda y el encuentro con la protagonista en la Zona de Sacrificio (Quintero/ Puchuncaví) fue la más difícil por razones políticas y el miedo a las amenazas. Tuve que volver reiteradas veces hasta poder encontrar a la protagonista que retratara el conflicto.

Una vez seleccionada la protagonista de alguno de los territorios, volvía al lugar con Camila Sherman, la directora de fotografía del proyecto, y pasábamos de 3 a 5 días por locación. Ser sólo dos, nos permitía una gran flexibilidad y facilidad de

⁸ Road-Movie es un género cinematográfico que relaciona la influencia directa del viaje y la ruta con la trama. En este texto funciona como una

movimiento y adaptación para los viajes, las comidas y el alojamiento. El equipo reducido permitía a la obra ser construida como una especie de *road-movie*⁸ hecho por mujeres. Como era un proyecto casi sin financiamiento, siempre dormimos en casa de los porteros que había encontrado haciendo el *scouting*. Estas muestras de afecto y apoyo por parte de la gente de los territorios eran un motor para continuar y una confirmación interna de que debíamos hacer la obra que estábamos haciendo.

metáfora al proceso de trabajo de viajar con una cámara por una carretera y las aventuras que eso conlleva.

4.2.2 *Experiencia de filmar con escasos recursos*

La Dirección de Fotografía es sumamente importante en una obra audiovisual, ya que el resultado de la imagen filmada es el único trazo material visible de la experiencia en terreno. Estar en terreno permite vivir muchas experiencias, conocer a la gente, hacer entrevistas, buscar la composición y el encuadre, y controlar la ansiedad de intentar capturarlo todo.

La primera etapa para pensar la imagen del proyecto fue una búsqueda de referencias de fotografías en internet, para comprender composición, cuadros, sensaciones, etc., ya fueran referencias de imagen fija o en movimiento que pudiesen representar de alguna forma lo que se quería transmitir en la obra. Esto permitía generar una estética común con la Directora de Fotografía (DF).

Como realizadora, consideraba fundamental que la DF fuera mujer igual que yo, que empatizara con las mujeres protagonistas de la obra y lo que implica ser mujer en este mundo patriarcal.

Tuvimos un par de reuniones en Santiago antes de ir a los rodajes. En ellas le expuse en detalle el proyecto, las referencias, mis dudas e intereses y ella proponía imágenes, sensaciones y referencias. En estos encuentros y largas conversaciones llegamos a una idea de la imagen que queríamos generar y los implementos técnicos que requería: el tipo de filtro, la cámara adecuada y los lentes.

Tomamos como referencia “Muerte en Venecia” (1971) de Luchino Visconti por sus tonos celestes y rosado pálido y también “Desierto Rosso” de Antonioni (1964), sobre todo, por el encuadre y los primeros planos con la industria atrás. En ambos los blancos no estaban sobre-expuestos y las luces eran más bien tenues. Buscaríamos un lente analógico con un filtro rosa o polarizador para generar la textura adecuada.

Asimismo, investigamos las obras de Bill Viola que se caracterizan por el desarrollo de video instalaciones que entrecruzan el mundo de las artes visuales con el lenguaje audiovisual.

Específicamente, *Man Searching for Immortality/Woman Searching for Eternity* (2013) se constituye como una referencia fundamental para el imaginario instalativo de *Siluetas de Agua*, donde dos personas desnudas en un fondo negro miran fijamente a cámara como en una fotografía (fig. 10). La temporalidad de la obra produce la sensación de tiempo detenido, generando un extrañamiento al utilizar el video como una fotografía. Al mismo tiempo, la proyección a escala humana permite que el espectador pueda identificarse con la pantalla e involucrarse detenidamente en la transmisión de lo que los cuerpos dicen.

Esta manera de narrar no-lineal, permite percibir las narrativas desde otro punto de vista: esta obra habla del paso del tiempo, de los cuerpos, de las parejas y de la humanidad sin acudir a un relato cinematográfico con puntos de giros ni clímax provenientes de la dramaturgia. Por el contrario, esta obra apela a la activación de otros sentidos que, relacionados al espacio, el recorrido propio del espectador y su propia interpretación genera que esta obra sólo esté finalizada cuando el espectador complementa el relato con su propia vivencia.

Figura 10
Man Searching for Immortality [...]



Fuente: Bill Viola, 2013.

Con las referencias elaboradas, tanto del cine como del arte, Camila me acompañó en uno de los *scouting* a la Bahía de Quintero. Aprovechamos de conocernos mejor y filmar algunas imágenes. En este viaje ella podía ver mi vulnerabilidad como directora que también hacía de investigadora y productora. Los días estaban muy fríos y nublados y tampoco tuvimos éxito en conocer a nuestra posible protagonista, por lo que tuve que volver dos veces más al mismo territorio hasta que finalmente logré encontrarla. Sin embargo, el viaje nos sirvió para

conocernos entre nosotras, compartir opiniones y ver las reacciones de cada una. Sobre todo, al filmar documental, hay un alto grado de espontaneidad y necesidad de reacción rápida, por lo que se vuelve fundamental tener complicidad entre el equipo.

Este viaje fue fundamental para el desarrollo investigativo de la imagen porque permitió, posteriormente en Santiago, analizar los aciertos y profundizar en la estética de las decisiones fotográficas. Con esas mismas imágenes filmadas en Quintero/Puchuncaví se exploraron las nociones fundamentales de la video instalación y se realizaron pruebas espaciales de Cine Expandido como parte de mis tutorías prácticas al interior del magíster. Hicimos pruebas con varios proyectores, profundizando en formalidades propias de la video instalación tales como la escala, las posibilidades temporales de cada imagen particular, el loop como lenguaje audiovisual y el despliegue narrativo en conjunto con las otras imágenes proyectadas simultáneamente. Por otro lado, se analizaron las características fundamentales de la realización audiovisual desde el cine, como la temperatura color, el plano, el encuadre, movimientos de cámara o duración del plano. Este análisis de

imágenes, mirándolo con distancia, fue el primer indicio para pensar la proyección de una manera diferente y buscar otros formatos que no fueran horizontales en 16:9.

El primer rodaje fue en la provincia de Petorca (V región). Siendo un proyecto de bajo presupuesto no tuvimos acceso a tecnología de alta calidad y tuvimos que adaptarnos a los materiales que conseguimos.

Con estos equipos, hubo que modificar la estética y su formalidad, sobre todo por el trípode, ya que era muy viejo y al moverlo generalmente echábamos a perder la toma. Se decidió que en cada toma buscaríamos una imagen lo más fija posible de una duración fija de mínimo dos minutos; como un cuadro en movimiento (y haciendo guiño a la obra de Bill Viola antes mencionada). Estas filmaciones debían ser un trabajo particularmente minucioso, pausado y observacional. Debíamos luchar con la ansiedad para confiar en que no había que perseguir las acciones con la cámara, sino dejar que estas sucedieran.

Siempre el momento del rodaje es muy mágico e intuitivo; las cosas suceden cuando quieren y si quieren, y en general salen mejor de lo que uno espera. Pero para eso hay que respetar los tiempos que el territorio propone, tener mucha confianza en la realidad y, sobre todo, luchar internamente con la frustración cuando las cosas no funcionan.

La primera parada en Petorca fue en el río totalmente seco. Estábamos grabando unas grietas del piso cuando ocurrió esta “revelación” de girar la cámara y filmar en vertical. No obstante, filmar en vertical tendría dos grandes dificultades: por un lado, la inestabilidad de maniobrar el trípode con la cámara en vertical y por otro lado, el formato vertical generaba que el personaje se saliera del encuadre mucho más fácilmente que en una filmación horizontal.

Estas dificultades propiciaron la búsqueda de soluciones más creativas. Fue entonces cuando la obra en sí misma comenzó a adquirir un carácter y temporalidad propia. Los encuadres eran totalmente diferentes porque muchos de los planos que funcionaban en horizontal no funcionaban en vertical y

viceversa. Esto nos abrió un nuevo espectro de la imagen, fresca y liviana, como si por primera vez estuviéramos conociendo el dispositivo. También observamos que nuestras protagonistas adquirirían otra fuerza en el formato vertical que, al no haber espacio para más personajes, se capturaba mejor el micro relato y los movimientos corporales de las protagonistas. El formato medial tecnológico influyó en el desarrollo del contenido volviéndose una decisión consciente y determinante de que aparecieran sólo las protagonistas en cada uno de los conflictos territoriales, excluyendo a otros miembros de la familia como hijos, padres o maridos.

Por último, para unificar los tres territorios se optó por un balance de blanco de la imagen hacia los colores cálidos y por una paleta de colores igual para cada protagonista: las tres tendrían una ropa en tonalidades rojas.

Lo bueno de tener un marco teórico firme y un objetivo relativamente claro es que el camino para el resultado se vuelve, quizá paradójicamente, más flexible. Los caminos pueden ser muchos y hay que estar atento a las señales y seguir las

intuiciones. La forma, más maleable en el formato experimental por la falta de un sistema de producción tradicional, junto con la comprensión de los nuevos lenguajes audiovisuales más alternativos, puede influir positivamente en el contenido final.

4.2.3 Creación Musical y Diseño Sonoro

En paralelo a los rodajes, desarrollábamos la espacialidad sonora de la obra junto a Stephanie Sibbald, una música que lleva años experimentando y trabajando sonoridades cuya voz se caracteriza por ser muy pura y acogedora. La invité a participar en el proyecto, proponiéndole que hiciéramos un registro de su voz para la obra que reforzara la narrativa no lineal, y que fuera una sonoridad que permitiera mantenerse como *loop* para una instalación. Ella vive actualmente en Ámsterdam por lo que tuvimos que intercambiar todo a la distancia, con ideas que se profundizaba a medida que avanzaba la obra, por casi un año.

Al inicio le envié un video sin audio de agua cayendo. Le pedí que imaginara su voz como el agua que caía. Comenzamos con

un sonido melódico de voces limpias y fluidas. A medida que la obra avanzaba en los *scouting* y en los conflictos, Stephanie iba absorbiendo nuevas emociones y empatía con los personajes.

Mientras más nos adentrábamos en el conflicto del agua y las injusticias, Stephanie cambiaba sus propuestas. Lentamente las melodías fueron convirtiéndose en sonidos de inhalaciones que producían una sensación de ahogo. Pasamos un momento de experimentación de sonidos ásperos y duros. Luego se retomó la melodía inicial, pero incorporando los sonidos experimentados. Estos dieron una mayor complejidad a la musicalización de la obra, tiñéndola de oscuridad (la conciencia de nuestro modelo capitalista y destructor) y al mismo tiempo belleza (pensar en el agua misma, en la humanidad).

Una vez concluido el paisaje sonoro/musical, comenzamos junto a Florencia González a desarrollar el diseño sonoro de la obra. Ella trabaja hace más de 10 años haciendo el diseño sonoro de diferentes películas y cortometrajes y es con quien he trabajado en casi todas mis obras precedentes en tanto que directora. Lamentablemente, como vive en Buenos Aires, también debimos trabajar a la distancia. Al crear el diseño sonoro se

busca, a través de los sonidos recreados, darles espacialidad y atmósfera a las imágenes. Esta es una etapa fundamental, ya que es el momento que nos permite llegar a nuestras emociones más primitivas de manera sensorial, saliéndose de la materialidad tan concreta de las imágenes.

El sonido es la guía que permite darle el protagonismo a una u otra imagen dentro de los tres territorios. Intuitivamente el espectador dará mayor atención a donde se sincronice el sonido con la imagen, lo que permite darle una intencionalidad a la experiencia del espectador. También, el diseño sonoro permite marcar y enfatizar cuando entran y salen las imágenes de cada pantalla, lo que permite un puente narrativo entre sonido e imagen, generando y resignificando el contenido.

Lo mismo sucede con la decisión de dejar una, dos o todas las pantallas con un sonido diegético (sonido de la acción que se ve en pantalla).

En la práctica, el proceso estuvo marcado por el constante intercambio de distintas propuestas sumergiéndose cada vez

más entre capas sonoras de ambientes y sonidos. Para este proceso se incorporaron *foleys*⁹ de fábricas; de agua en muchas de sus versiones (gotas, ríos, sonido ambiente de mar, agua de la llave, etc); de naturaleza (viento, ambiente en general); como también todos los movimientos propios del movimiento corporal humano, ya sea de pasos, tomando una tetera, limpiando una hoja, etc. El trabajo de Foley fue muy delicado en *Siluetas de Agua*, cada movimiento tiene una textura y representa el sonido del material del cual están hechos los objetos, los atuendos y el tipo de suelo. En resumen, en esta etapa se agregan todos los elementos sonoros que permiten profundizar, dar vida y significado a las imágenes, siendo un verdadero arte sonoro. Este proceso también generó decisiones estéticas y narrativas que influenciarían en la percepción del espectador y en el ritmo de la narración.

Para no crear contaminación sonora, la mayor parte del tiempo dejamos los *foleys* de una sola pantalla a la vez. Por ejemplo, en una escena en la que Maritza está lavando platos, en la otra

⁹ Foley o efectos de sala, son aquellos que recrean sonidos que por diversos motivos no fueron registrados en el momento de la grabación de la escena.

pantalla vemos a Alejandra limpiar unas hojas. El sonido de los platos era más fuerte y ocupaba todo el espacio sonoro produciendo que nuestra atención fuese hacia esa imagen. Sin embargo, como se consideraba que la información que transmitía la acción de limpiar las hojas era más importante dado el contexto narrativo, decidimos silenciar el sonido de los platos y dejar el sutil roce de las hojas. Cuando el sonido se quedó sólo en la hoja, automáticamente nuestra atención se quedó ahí. Como el ejemplo anterior, a lo largo de toda la obra y en cada uno de los planos se fue tomando una decisión sonora, que influyó directamente la percepción y la aproximación a la instalación.

4.2.4 *El montaje audiovisual*

“Cada obra tiene su propia escala y forma, y si uno sabe escuchar la obra, ella permite una mayor libertad de asociaciones y formatos” (Farocki, 2013).

La obra consta de dos tipos de montaje: un montaje que se refiere a la instalación misma de la obra y otro montaje que se refiere al montaje audiovisual, la postproducción de la imagen. En este apartado hablaremos del segundo tipo de montaje.

Cada vez que trabajamos con un dispositivo audiovisual necesitamos del montaje: una imagen después de otra que genera una asociación; luego de varias imágenes generamos un relato en el tiempo. El montaje de esta obra tenía muchas dificultades debido a la cantidad de capas de información que había en ella. Lidar con un tríptico sin una linealidad y arco dramático obligaba al montaje a generar una narrativa más intuitiva y sensorial. Por un lado, había tanto material grabado que era difícil seleccionar y seleccionar las tomas (se filmaron alrededor de 9h, para un montaje de 30 min). Por otro lado, era difícil saber donde cortar; cada toma duraba entre 1 y 4 minutos, lo que implicaba encontrar el ritmo de la obra teniendo siempre tres variables de pantallas que podían cambiar de plano, mantenerse en esa imagen o ir a negro. También, y no menor, estaba el tema técnico, ya que reproducir tres imágenes en el programa de edición genera una ralentización de todos los flujos de trabajo.

Para reflexionar y materializar el montaje de la obra dentro de una obra expandida hubo dos autores fundamentales que se mencionan a continuación. Por un lado, la filósofa de la imagen nombrada anteriormente, Marie-José Mondazin, permitió llevarme por un camino menos tormentoso, luego de visualizar el material y darme cuenta de que habíamos filmado algo que consideraba muy potente de una realidad que necesitaba ser visibilizada. Esto generaba un difícil distanciamiento con la obra y complicaba la decisión de qué imagen seleccionar y ensamblar. En esos momentos recordaba las lecturas de Mondazin planteando que las imágenes en sí mismas no son verdaderas ni falsas y que tampoco tienen vida ni “pureza”.

Pensar la imagen sólo como una imagen fue muy útil en la práctica, ya que me permitió, cuando sentía que la imagen en sí misma sobrepasaba mis capacidades de análisis y comprensión, una aproximación audiovisual más cercana y accesible despojada de un “aura”. Esto me permitía desprenderme de la idea de una imagen sublimada poniéndola al servicio de la obra. Con esta información pude sobrepasar los momentos de mayor cuestionamiento, sobre todo al ser un montaje expandido donde

se desplegaba un abanico casi infinito de posibilidades y asociaciones.

Un segundo pilar fundamental al momento de hacer el montaje fue Harun Farocki y los aprendizajes adquiridos a través de conocer sus obras y también en su libro “Desconfiar de las imágenes”. El trabajo de Farocki tiene límites muy extensos; a lo largo de su trayectoria ha desarrollado obras, conceptos y teorías sobre la reflexión de la imagen. Sus imágenes trascienden el documental, la fotografía, las artes visuales, el cine y los videojuegos a través de soportes y medios variados.

No obstante, tiene rasgos similares a los planteamientos de Mondazin, ya que no le da a la imagen un misterio ontológico, ni intenta complicarnos con una ideología inaccesible, sino más bien el contrario: a través de visibilizar lo concreto en una imagen permite al espectador llegar a reflexiones abstractas, por ejemplo, ensamblando imágenes generadas que quedan perdidas luego de su uso, ya sean las cámaras de vigilancia, imágenes utilizadas por aviones para aterrizar o los registros internos de un partido de fútbol. Cuando las imágenes se repiten o se proyectan

en multiplicidad generan otras y nuevas interacciones y conexiones con el espectador, a este fenómeno Harun Faroki lo llama Montaje Blando.

Este concepto de Montaje Blando fue un apoyo importante al momento de editar las imágenes para la obra. Por un lado, debía velar porque cada pantalla, en sí misma, transmitiera el conflicto del agua planteado al mismo tiempo de cumplir con el objetivo de la obra. Pero, por otro lado, lo que sucedía en el montaje, es que, al poner las tres imágenes en paralelo, veía el dialogo constante que entre ellas fluía generando asociaciones sobre las cuales yo misma no dejaba de sorprenderme.

La estructura repetitiva, circular y no-lineal que tienen las obras de Farocki me permitían confiar en el montaje de *Siluetas de Agua* debido a que las imágenes, por más abstractas que parezcan en un inicio, dentro de un montaje audiovisual y la yuxtaposición de ellas, van relacionándose y generando contenido.

Fueron muchas horas de visionado de todas las imágenes filmadas para la obra. Al inicio fue un poco frustrante, ya que

cuando hacía algunos intentos de selección, estos nunca servían; algunos planos que desechaba en un inicio, luego de relacionarlo con las otras pantallas se volvían planos útiles, ya fuera por una relación de contenido o una relación sensorial. Esto implicaba recuperar esos planos antes desechados, que a su vez me generaba una nueva relación con otros planos desechados que terminaban siendo parte del montaje.

Mientras montaba, pensaba en una entrevista que dio Farocki a la televisión argentina en la que decía que el arte, al contrario del cine, permite una idea menos limitada de cómo deben ensamblarse las imágenes con los sonidos. Así, el vértigo que producía tratar de contener las relaciones y los vínculos que se sucedían entre las imágenes sumado a la posibilidad de acentuar, acelerar, ralentizar, modificar o simplemente observar como el azar generaba sus propias relaciones, produjo un proceso artístico menos tormentoso que permitió expandir el montaje. La estructura menos lineal me permitió ser más lúdica en el montaje, lo que produjo instantáneamente una idea más metafórica de los conflictos tratados, cediendo paso a imágenes más abstractas y menos literales, que tampoco habría imaginado en un inicio.

Por último, luego de haber terminado el proceso de montaje, la imagen pasó a la postproducción de color.

Para obtener un mejor resultado en la colorización de la imagen, las filmaciones se hacen registrando con la mayor información de datos posible. Para esto, la imagen inicial no tiene contraste ni color; es una imagen gris y opaca.

La postproducción de color la hizo Francisco Hevia, un gran amigo postproductor y compañero en la Universidad, con quien hasta el día de hoy trabajo constantemente. En las jornadas iniciales se conversó la intención de las tonalidades, sobre las cuales se realizó un trabajo muy minucioso y detallado. Las últimas jornadas hicimos los retoques de color para igualar las temperaturas de color de las pantallas, que hubiera una coherencia y cohesión entre ellas, dentro de un universo de imágenes con temperaturas cálidas.

4.2.5 *El montaje instalativo*

El ritmo de *Siluetas de Agua*, diferente al cine narrativo clásico, cambia al ser presentado en una sala de exhibición en forma de *loop*; el espectador puede entrar y salir cuando desea, perdiéndose la linealidad narrativa y permitiendo acceder a un ritmo propio y personal de la experiencia con la obra. El espectador ya no está en butaca rígida del cine, sino dentro de una experiencia que propone una participación dentro de un espacio instalativo de cine expandido.

Los tres relatos que se presentan de manera vertical, casi a escala humana, generan en el espectador una suerte de espejo que aumenta la intensidad de la percepción. El espectador se vuelve parte de la obra, el cuerpo guía la experiencia sensorial regulando su acercamiento o alejamiento con las imágenes y la sonoridad, creando un vínculo más personal al involucrar su participación en el recorrido. Del mismo modo, el espectador tiene la libertad de aproximarse a un personaje más que a otro, dependiendo de su recorrido e interés. Desde el montaje y a nivel sonoro, se crea una cierta intencionalidad de protagonismo a una u otra pantalla.

En otros momentos se intenciona una convergencia de los tres conflictos, que permite leer la correlación de las tres protagonistas. Sin embargo, estas no son más que intencionalidades porque, quien termina de unificar y crear el relato en esta narrativa no-lineal, es el espectador en su recorrido. Asimismo, el tríptico aumenta las relaciones que de una sola pantalla se pueden hacer: cada pantalla en sí misma genera un contenido y la relación entre dos pantallas genera otro contenido, y si le sumamos la tercera, son constantemente 3 pantallas generando relaciones con las otras y consigo mismas.

A través de los micro relatos podemos ver la universalidad del estado socio ambiental producto de un modelo global. La obra no busca cerrar ideas sino, por el contrario, abrirlas a una experiencia en una versión expandida donde el espectador, al terminar el recorrido, pueda llevarse una reflexión más activa sobre los conflictos de agua. Se invita al espectador a tener una visión crítica, no sólo desde el dispositivo y la formalidad sino también de la investigación y del contenido de la obra a través de las estrategias audiovisuales (ritmo del montaje, planos contemplativos, voz en off sin entrevista, diseño sonoro, etc.).

La reflexión crítica del propio espectador es la que unifica los dos espacios que propongo, entre la investigación y la obra.

Esta obra, dentro de sus variables también puede salir de la instalación y ser presentada como una proyección cinematográfica (pasar de 6 monocanales a sólo 2 monocanales) que deja entrever una narrativa a un documental tradicional: La proyección se vuelve mucho más contemplativa, perdiendo el arco dramático clásico de un guion con desarrollo, clímax y desenlace.

Un referente muy importante para mí en la realización de los multiformatos fue Eija Liisa Ahtila. Sentí mucha cercanía con esta artista ya que, al igual que yo, ella también tiene una formación de cineasta y su forma de narrar dentro del espacio instalativo relaciona muy naturalmente el arte y el cine. Las imágenes capturadas de Eija Liisa tienen el mismo rigor y prolijidad que una producción cinematográfica, pero se caracterizan por expandirse del cine de ficción, saliendo de los márgenes cinematográficos tanto en forma como en contenido.

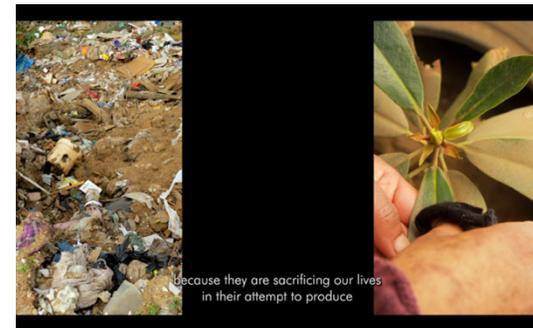
La idea de que *Siluetas de Agua* tuviera una versión instalativa y una cinematográfica, fue principalmente debido a *Consolation service* (1999), que está montada en diferentes plataformas. La versión instalativa de *Consolation Service* es una proyección de dos pantallas (dos imágenes adyacentes cuentan la historia de una joven pareja) y en la versión cinematográfica la historia se desarrolla en una sola imagen.

En *Consolation Service* se plantea una deconstrucción de la ilusión cinematográfica: una joven pareja casada con un niño pequeño decide divorciarse, luego, camino a un cumpleaños cae en el hielo y se ahoga mientras camina por un lago helado. Este relato, en la versión instalativa, es contado a través de dos pantallas, lo que permite un punto de vista dicotomizado de una sola escena al tiempo que nos invita a ver más allá de la ilusión de la ficción. La proyección de la derecha se concentra en llevar la historia hacia adelante al describir los eventos, mientras que la proyección de la izquierda se concentra más en mostrar el paisaje, las emociones y los detalles esenciales relacionados con la narración del subtexto. El ángulo de la cámara no siempre muestra la línea narrativa, deconstruyendo el relato en ausencia

de imagen y pantallas en blanco, lo que produce una sensación de presencia dentro de la ausencia; como si la historia estuviera en otra parte.

Esta idea de pantallas en blanco también fue una referencia para *Siluetas de Agua*, sobre todo para comprender la sutileza perceptiva cuando las pantallas dejan de transmitir una imagen (en *Siluetas de Agua* no es a blanco sino a negro): a pesar de la ausencia de la imagen (Fig 11), trazos de esa historia siguen vivos y continúa relacionándose con las otras imágenes en el espacio.

Figura 11
Siluetas De Agua [fotograma].



Fuente: Violeta Paus, 2020.

Estos soportes diferentes influyen directamente en la posición del espectador: en la instalación se vuelve un observador activo que genera una reflexión crítica a partir de su propio encuentro con las imágenes, y, en la versión cinematográfica, se podría decir que es un espectador que sigue la historia desde un punto de vista privilegiado construido intencionalmente en la narrativa de una pantalla.

4.3 Reflexiones finales de la obra

4.3.1 Reflexión sobre la finalización de la obra y feminismo

Un conflicto que atravesó la obra desde la concepción de la idea hasta el final de su desarrollo fue la preocupación de quedarse en un lenguaje demasiado abstracto y crear una obra lejana al público o, por el contrario, crear un lenguaje demasiado concreto de denuncia y perder la esencia del arte.

La obra tuvo constantes cambios en su formalidad, la cual se fue adaptando al contenido. Quizá justamente por el hecho de estar desarrollando una memoria en paralelo, creaba una mayor conciencia teórica de la obra, que se materializaba en una mayor reflexión en torno a la forma.

La mayor «ruptura cinematográfica» fue girar la cámara y componer planos en vertical, ya que esto cambiaba todo el sentido de la imagen y se reinterpretaba la forma de ver y componer. Me gusta la idea de que la verticalidad permita abrir

puertas a otros mundos, no sólo ventanas (el cine clásico es horizontal como una ventana).

Luego de haber leído diferentes corrientes del cine experimental y enmarcar *Siluetas de Agua* dentro del cine expandido, considero importante hacer una reflexión final separando las obras audiovisuales más experimentales feministas y las que son sólo experimentales. Si bien el cine experimental se puede pensar como un arte fuera de los márgenes y formatos de distribución clásicos (por lo tanto, más rupturistas a la industria del cine), una obra se define rupturista no sólo por su formalidad y manera de narrar sino, sobre todo, por las implicaciones éticas subyacentes de la obra.

Si vamos a pensar el cine desde un «lenguaje feminista», entonces debemos entender los valores que están en la raíz de tal cambio. La experimentación en sí misma también tiene el potencial de ser individualista, heteronormativo, racista, imperialista y opresivo, mientras que el trabajo feminista surge

de una herencia de envolver, enredarse y moverse de manera más justa.

Actualmente estamos construyendo entre muchas personas lo que Kimberlé W. Crenshaw planteó en 1989 como un feminismo interseccional¹⁰, con visión ecológica, anticapitalista y descolonizadora. La obra *Siluetas de Agua* está en el centro de estas ideas, estas prácticas y mis cuestionamientos teóricos actuales. Haber trabajado con femicidios impunes, inmigrantes y fronteras me ha hecho ir al encuentro de nuevas maneras de comprender el mundo marcado por el sufrimiento y la injusticia. Esto ha permitido reevaluar mi propia vida y la del planeta, pensar en su recuperación y luego, ojalá, la liberación.

Si no hacemos un esfuerzo por escuchar a las mujeres resaltando su voz, seguiremos escuchando siempre a los mismos. Escuchar las voces de mujeres es parte fundamental del cambio de paradigma para comprender las necesidades socioambientales de

¹⁰ La interseccionalidad plantea y examina cómo las categorías sociales y culturales como el género, la etnia, la orientación sexual y otros ejes de identidad interaccionan en múltiples y a menudo simultáneos niveles. La teoría propone que para poder comprender de forma completa la identidad de

las personas debemos pensar en cada elemento o rasgo de ella como una unión de todos los elementos.

los años venideros. Si ponemos atención, en cualquier rincón, en cualquier conversación se puede entrever la normalización de abusos y modelos de jerarquía. Durante la filmación de la obra, se veía muy claro al hacer las entrevistas: la primera reacción de la Sra. Lastemia en Petorca, al preguntarle sobre la sequía fue: «pregúntale a él» mirando a su hijo varón; o en el caso de Valparaíso, Maritza miraba a su marido buscando aprobación de lo que decía. Este tipo de reacciones se repitió en varias de las entrevistadas para el proyecto, como si la voz de ellas no tuviera tanta importancia como la del hombre, o como si debiera ser aprobada por él. Al verbalizar la intención de que era un proyecto sobre mujeres y que sólo las entrevistaría a ellas (y no a las figuras masculinas del hogar), primero se extrañaban y luego se generaba una confianza cómplice.

Como realizadora mujer siento la responsabilidad de recopilar nuestros relatos y miradas del mundo que han sido silenciadas en nuestras sociedades. Sin embargo, este pensamiento feminista debe ser aplicado también en los procesos de creación desde la concepción de la idea, en su desarrollo y en las relaciones

humanas que envuelven a la obra, no sólo con las protagonistas, sino también con el equipo de trabajo.

Trabajando en situaciones extremas en los rodajes o luego de muchas horas sin dormir, nos vemos tentados a dejarnos llevar por la frustración y la inseguridad, creando espacios incómodos o violentos. En una obra que intenta reflexionar sobre cómo cambiar los modelos en los que nos desenvolvemos, creo que debemos poner una mayor atención en nuestros propios comportamientos cotidianos. Es muy importante la manera de comunicarse con todos los que rodean la obra, tomando responsabilidad en todos los tratos y palabras usadas. Es ahí donde subyace la ética feminista.

Una metodología que intenté desarrollar conscientemente, en tanto que realizadora, fue permitirme mostrar vulnerabilidad asumiendo que había muchas cosas que no haría bien, pero que intentaría hacer lo mejor posible. También intenté, en un trabajo interno, ver siempre el objetivo de la obra (que nunca dejé de vislumbrar como algo muy bello y profundo), sin dejar que la frustración ni la rabia se apoderaran del momento. Se necesita

un trabajo duro y muy exigente con uno mismo para controlar la voz interna que nace de nuestra inseguridad y que da rienda suelta al maltrato: si estamos acostumbrados a ser maltratados incluso sin darnos cuenta, podemos también maltratar. Es por eso la doble atención que debemos poner para lograr revertir la forma de relacionarnos. Considero que esta implicación ética es la más importante y es la que puede permitir al arte generar un poder liberador cuestionador del estado patriarcal y capitalista.

4.3.2 Proceso de trabajo en el territorio y con la comunidad

Los conflictos de agua fueron desde siempre el tema de la obra, sin embargo, en un inicio comenzó con una idea más formal relacionado a un trabajo de taller con telas semi-transparentes y video-proyecciones abstractas de agua contaminada. Durante la investigación fui tomando conciencia de la responsabilidad que implicaba trabajar con temas tan complejos como el conflicto del agua y la representación de comunidades en conflicto, dando

paso a un proyecto en que se priorizó el trabajo colectivo en los territorios y en las filmaciones.

Trabajar con personas en el territorio hacía que me comprometiese cada vez más con el tema. Las relaciones y los vínculos con las protagonistas y con el equipo artístico, se volvieron la prioridad de la obra.

El resultado de la obra, una representación de los tres conflictos de agua dulce, fue desarrollándose en el proceso con la comunidad; tanto la fotografía, el formato vertical, el sonido o el montaje intuitivo, sólo pudieron ser posible gracias al proceso colectivo. No obstante, a pesar de ser un documental de escasos recursos, la formalidad de la obra siempre estuvo muy cuidada y presente, donde se priorizaron planos sumamente cuidados y una cámara con movimientos suaves. Lo mismo con la postproducción de la obra, en donde el montaje, el diseño sonoro y el color se trabajaron como imágenes cinematográficas.

Por otro lado, aproximarse a un territorio como artista (o audiovisual) es muy diferente que hacerlo como un antropólogo, sociólogo (o alguna de las profesiones de las ciencias humanas)

y también muy diferente a un ingeniero, un científico o un técnico en “soluciones”.

Cuando tenemos que explicar a las personas en los territorios por qué estamos ahí, se genera una transferencia e intercambio de información. En este proceso estamos obligados a exponernos nosotros también, por eso pienso en la palabra “transferencia”: tenemos que mostrar algunos de nuestros trabajos anteriores, nos preguntan la motivación e intención de registrar con la cámara. Hay que ser lo más honesto posible en el encuentro, para no generar falsas expectativas. El hecho de no estar haciendo un producto comercial audiovisual (para la televisión, internet o comerciales) también es importante dejarlo en claro. Nuestra salida a terreno y encuentro con la comunidad no va a incidir directamente en su calidad de vida: no vamos a mejorar los pozos de agua para que haya menos metales pesados ni tampoco estamos haciendo un estudio cuantitativo o encuestas para algún plan regulador del gobierno. Venimos para retratar lo que esta sucediendo, para entender y aprender con nuestros propios ojos qué esta pasando y poder visibilizar a través del arte (en espacios culturales y proyecciones) nuestra visión del conflicto.

Tuvimos mucha suerte de que los porteros nos brindaron su ayuda y creyeran en el arte como medio de transformación y de lucha, siendo nuestros aliados y fuerza de motivación en gran parte del proyecto. Por otra parte, en los encuentros con las comunidades, se genera una transferencia de información no sólo por la información “técnica” sino también por el territorio que habitan y la sensación particular de como viven el conflicto (micro relatos).

Las estadísticas y las teorías me ayudaron a tener un tipo de entendimiento, pero pasar tiempo en el territorio, compartir con quienes viven ahí, tomar mate con las abuelas y escuchar sus historias fueron el tipo de entendimiento que le daba alma al proyecto, que sería decodificado en un lenguaje audiovisual posterior.

Parte de un trabajo descolonizador es participar con la comunidad. La percepción cambia al vivir la experiencia de pasar noches y días en los territorios absorbiendo la realidad, obligándonos inevitablemente a ser más humildes con nuestras ideas preconcebidas.

Personalmente, nunca dejo de tener contradicciones realizando un documental (no sólo este, sino cualquiera), ya que finalmente soy una “invitada” y tengo la posibilidad de entrar y salir de ahí, en cambio la gente que vive en estos lugares no tiene esta opción. Es muy importante en el trabajo comunitario asumir mi lugar de extranjera desde la mayor humildad posible, aunque esta nunca sea ni vaya a ser nunca suficiente.

No obstante, que los artistas puedan tener contacto con las comunidades, hacer un trabajo en territorio y aproximarse a los espacios habitados es fundamental para entender desde cerca lo que está sucediendo en la actualidad y poder apropiarse de un punto de vista basado en la experiencia. Enfrentarse a la realidad directamente y sin miedo para poder crear puede ser un camino lleno de aprendizajes y experiencias profundas, ya sea de una idea propia o en la creación colectiva.

4.3.3 *Experiencia de proyección en Petorca*

Presentamos *Siluetas de Agua* en un encuentro para compartir experiencias y buscar soluciones comunitarias en torno a la

escasez de agua en Petorca. En el encuentro había personas de edades muy variadas (entre 20 y 60 años aproximadamente) que viven cotidianamente con el conflicto.

Como la obra multiformato lo permite, se presentó como una proyección cinematográfica dado el contexto del encuentro: era una sala de clases adaptada donde la instalación no se podría quedar luego de haberse mostrado. Por lo tanto, la proyección era el formato más adecuado para esa situación.

Luego de la proyección, con más de 30 personas, se generó un debate, donde los asistentes valoraron que se mostraran en paralelo los otros conflictos. Un abuelo campesino de la zona dijo que esta obra le había permitido tomar una cierta distancia de su propio conflicto. Luego, una joven geógrafa de alrededor de 22 años comentó que la obra la había hecho tomar una actitud racional sobre su propio conflicto y que le parecía interesante dejar en evidencia los modelos globales.

Por mi lado, lo que más me llamó la atención de estos comentarios era esa posibilidad que había generado el formato

de “cine expandido”. Antes de la proyección, yo estaba preocupada de que esta ruptura formal y narrativa del formato expandido no fuera comprendida por las personas que no pertenecen a un círculo de arte y que, por lo tanto, hiciera una obra inaccesible a la población, fallando en el rol político y social de la obra. Al ver que los abuelos y jóvenes petorquinos podían acceder a la obra me dio una gran tranquilidad, que espero pueda repetirse en las próximas proyecciones y que la obra pueda acompañar discusiones sobre el conflicto del agua.

4.3.4 Aproximación al dolor y metodología emocional para crear

Al crear una obra que involucra directamente las injusticias y el dolor ajeno, he tenido que buscar técnicas personales para poder seguir haciendo mi trabajo sin paralizarme por el dolor. Ahora es la catástrofe socio-ambiental del agua, pero durante los últimos tres años trabajé con temas como femicidios o refugiados afganos.

Al racionalizar mis procesos creativos he identificado métodos para poder seguir trabajando. Son técnicas personales que me gustaría compartir ya que, quizá, si hubiese leído sobre ellas antes de hacer una inmersión con las poéticas del dolor, habría podido estar más preparada.

i. Generar un ritual antes del encuentro al dolor e inmediatamente al finalizar (la salida a terreno, la entrevista, el rodaje, la etapa de montaje o los encuentros post finalización de la obra). El ritual debe estar compuesto idealmente por un movimiento corporal junto a algún sonido. Nuestro cuerpo tiene memoria y así generamos un espacio encapsulado de dolor que no traspasa nuestro cotidiano. Por ejemplo: repetir el nombre de la persona entrevistada 30 veces mientras muevo cada dedo de las manos.

ii. Restarnos importancia personal. Cuando hacemos el ejercicio de diluir nuestro ego en las vivencias de otros humanos, sin intentar tomar el punto propio como el afectado, somos más comprensivos y logramos entender las imbricaciones como parte de un todo. El dolor profundo viene cuando nos sentimos importantes, si no nos sentimos importantes, nuestro propio

dolor se hace más universal y menos reaccionario, que es el que nos hace angustiarnos. Por ejemplo: cuando nos angustiamos por una historia, recordar que nuestra angustia no es importante, porque yo no soy importante, sino solo estoy cumpliendo con mi rol de decodificar la realidad a través del arte.

iii. Hacer lo mejor que podamos. Si sabemos que estamos aportando desde algún lugar, si dejamos la indiferencia de lado, sea cual sea el aporte, se está ayudando a materializar un cambio. A la sociedad no le sirve nuestro dolor, por lo tanto, transformemos lo que vemos en lo que sabemos hacer, quizá sea sólo un pequeño detalle en la historia humana, pero es lo que sé que puedo hacer. Por ejemplo, una obra audiovisual.

5 CRÉDITOS

Autora: Violeta Paus

Asesoramiento principal especialista en aguas: Heloise Chicou
(ONG WaterAid)

Producción: Maura Guajardo, Violeta Paus

Dirección de Fotografía: Camila Sherman

Música Original: Stephanie Sibbald

Diseño Sonoro: Florencia González Riogani

Montaje Audiovisual: Violeta Paus, Francisco Hevia

Color: Francisco Hevia

Gráfica: Lola Avigliano

Equipo de investigación principal:

Asesoramiento principal especialista en aguas: Heloise Chicou
(ONG WaterAid)

Facilitador y gestor en territorio: Nicolás Ruiz (presidente del
CIRN)

Identificación de conflictos en los territorios: Antonio Madrid
(ONG FIMA)

Consultor especialista en aguas: Camilo Mansilla (Movimiento
MODATIMA)

Tutora especialista en Artes Mediales: Valentina Serrati (UC)

Investigación general: Violeta Paus

En la UC:

Profesora Guía: Valentina Serrati Sisa

Gestión y Producción: Daniel Party, Alejandra Bendel y Valentina Serrati

Comunicación: Lía Alvear, Matías Castro

Apoyo de investigación en Puchuncaví: Manuel Tironi

Facilitador de equipos: Miguel Campora

Agradecimientos especiales al apoyo teórico de Ignacio Villegas y el apoyo general de Gerardo Pulido y José Manuel Izquierdo.

En los territorios:

Petorca: Marileu Avedaño, Nicolás Quiróz, Carolina Vilches, Don Temo y a la protagonista Lastemia Valencia por abrirnos sus puertas.

Valparaíso: Diego de la Fuente, Isa Walken, Elías Fernando, Maritza Ojeda y su familia: Angelo y Bastian.

Puchuncaví: Mujeres en Zona de Sacrificio, Carolina Orellana, Romi, Maritza, Macarena Necul, Pedro Villaroel y Alejandra Castillo.

Lectores/correctores de la memoria:

Daniela Molinet, Rodrigo Castro Serrano y Alejandro Berríos

Otros agradecimientos:

Arne Tolbian, Alfonsina Firpo, Rodrigo Castro, Lía Toro, Rodrigo Hueche, Pablo Álvarez, Tana Gilbert, Gabriela González, Luis Valenzuela, Guillermo Miranda, Daniel Robinovich, Catalina Cifuentes, Maggie, Javiera Cruz, Eduardo Fuentes, Stārista Jacobsen y Myriem Aboutaher

Agradecimientos especiales a todas las personas que trabajan en ONG's y asociaciones medioambientales que dedicaron tiempo y apoyo al proyecto: Newenko, MAT, MODATIMA, FIMA y al colegio de ingenieros en recursos renovables.

También quisiera agradecer a Andrés Briceño y Catalina Tuca en el marco de la Exhibición CABO en el IF Blanco de Recoleta.

Por otro lado, quisiera agradecer particularmente a Valentina Serrati, Alejandra Bendel, Daniel Party por creer en el proyecto y a la Universidad por haber obtenido el fondo concursable UC de la facultad de Artes 2019.

También quisiera agradecer a mi familia Paz, Miguel e Ismael por el apoyo incondicional en el proceso del Magíster y de la obra.

Por último, agradecerle a mi ahijada Luz Picone-Honig por iluminar el camino y darme las fuerzas para seguir creando.

6 APÉNDICE

En un comienzo, asumiendo que las palabras significan y hacen realidades, quería escribir esta memoria con lenguaje inclusivo, sobre todo al tener que hablar de géneros, que me producía -y produce- conflictos ideológicos. Por ejemplo, niñas y niños sigue siendo binario y homogenizador, en cambio “niñes” es incluyente a todas las posibilidades entre géneros. Los géneros se imponen como verdades (hombre/mujer) que suprimen los espacios de integración y otras posibilidades que hay entre “lo femenino” y “lo masculino”. Tengo una fuerte convicción de la necesidad de cambiar el lenguaje para que se adapte a los pensamientos de la época.

Estas fueron interrogantes y dificultades que se desarrollaron a lo largo de la escritura de la memoria, sin embargo, por un tema de forma y de proceso personal, siento que aún me queda un trabajo interno a desarrollar y decantar en torno al lenguaje inclusivo escrito, por lo que finalmente, para esta memoria, decidí mantener un lenguaje tradicional, asumiendo las contradicciones con mi pensamiento.

Por otro lado, una de las autocríticas, por no decir arrepentimiento en mi trabajo, es no haber incorporado conscientemente una protagonista de una disidencia indígena o transgénero (u otra) que pudiera ampliar el abanico de la representación “mujer occidentalizada hetero”. Esta reflexión lamentablemente llegó mucho después de haber filmado los tres territorios, luego de investigar más sobre feminismo latinoamericano. Mientras más investigaba y conocía nuevas autoras, más sentía la necesidad de dar espacio a otras representaciones disidentes; si ya siendo mujer latinoamericana es algo difícil, más difícil aun es para quienes se encuentran en las disidencias.

Estos cuestionamientos se vieron también reflejados al conocer más sobre “haptic cinema” y la teoría feminista que hay sobre cine y corporalidad. Es un tema que me interesaría desarrollar más adelante en relación con las disidencias. Por ahora se considera que la teoría háptica y la relación de la corporalidad de la mujer representada en el cine subyace intrínseca a los modelos planteados del ecofeminismo, pero desde otro punto de vista.

Por último, me gustaría esbozar una idea que podría ser desarrollada en el futuro; si pensamos que los activistas territoriales atentan contra el mercado, el extractivismo y la apropiación del territorio de los poderes económicos, podría ser interesante abrir la palabra femicidio también a nuestras activistas asesinadas (femicidio es el asesinato de mujeres por el hecho de ser mujeres).

Los femicidios, desde hace algún tiempo, son nombrados por algunas feministas no sólo por el asesinato de hombres a sus parejas mujeres, sino también como la muerte sistemática de mujeres en todo este modelo intolerante y violento, ya sea por ser mujer-inmigrante, mujer-indígena, mujer-pobre, mujer-activista, mujer-lesbiana, etc. Si esta violencia estructural contra las mujeres es también con el medio ambiente (como plantea el ecofeminismo) se deja abierta la idea en la que se pueda incluir a las activistas medioambientales como cifras de femicidio.

7 REFERENCIAS

- Apiolaza, A. (2018). *#Elquisinmineras: Movimiento y ecofeminismo en el Valle de Elqui*. En Erpel Jara, A. *Mujeres en defensa de territorios. Reflexiones feministas frente al extractivismo* (100). Santiago de Chile: Fundación Heinrich Böll.
- Biehl, J. (2011). *Féminisme et écologie, un lien « naturel » ? [Feminismo y ecología, ¿una relación « natural » ?]*. Recuperado de <https://www.monde-diplomatique.fr/2011/05/BIEHL/20467>
- Bolados, P. & Sánchez, A. (2017). Una ecología política feminista en construcción: El caso de las "Mujeres de zonas de sacrificio en resistencia. *Psicoperspectivas*, 16(2), 33-42.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Como abrir los ojos*. En *Desconfiar de las imágenes* (13-35). (Julia Giser, trad). Buenos Aires: Caja negra.
- Fundación Amulén. (2019). *Pobres de agua, Radiografía del agua rural de Chile: Visualización de un problema oculto*. Santiago de Chile: Centro UC.
- Gaal- Holmes, P. (2015). *A history of 1970s experimental film [La historia del cine experimental de los años 1970]*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Kaplan, E. Ann (2017). *Visualizing climate trauma. The cultural work of films anticipating the future [Visualizando el*

trauma climático. El trabajo cultural de las películas anticipando el futuro]. En Lené, K, jelaca, D, Kaplan, A y Petro, P. The routledge companion to cinema and gender (513). Londres, Nueva York: Routledge - Taylor & Francis Group.

Meigh-Andrews, Chris. (2014) *A history of Video Art [La historia del Video Arte]*. Londres y Nueva York: Bloomsbury

Mies, M y Shiva, V. (2014). *Ecofeminismo*. (Mirela Bofill, Daniel Aguilar, trad) Barcelona: Icaria. (Obra original publicada en 1993)

------. (1998). *La praxis del ecofeminismo: biotecnología, consumo y reproducción*. (Mireia Bofill y Daniel Aguilar, trad) Barcelona: Icaria.

Mondzain, M. J. (2000). Nouvelles technologies de l'image et démocratie [Nuevas tecnologías de la imagen y democracia]. *Horizons Philosophiques. Érudit*, 11(1), 9–24. <https://doi.org/10.7202/802947ar>

Moore Torres, C. (2018). Feminismos del Sur, abriendo horizontes de descolonización. Los feminismos indígenas y los feminismos comunitarios. *Estudios Políticos (Universidad de Antioquia)*, 53, 237-259. <http://doi.org/10.17533/udea.espo.n53a11>

Mulvey, L. (2004). Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s. [Mirando el pasado desde el presente: repensando la teoría del cine feminista en 1970]. *Chicago Journals*, 30(1), 1286–1292.

------. (1988) *Placer visual y cine narrativo*. España: Universitat de València.

Organización Mundial de la Salud, OMS. y Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia, UNICEF. (2017). *Progresos en materia de agua potable, saneamiento e higiene: informe de actualización de 2017 y línea de base de los ODS*. Ginebra: UNICEF

Petro, P. (2017). *Classical feminist film theory: then and (mostly) now [Teoría clásica del cine feminista: entonces y (principalmente) ahora]*. En Lené, K, jelaca, D, Kaplan, A y Petro, P. The routledge companion to cinema and gender (513). Londres, Nueva York: Routledge - Taylor & Francis Group.

Ponzanesi, S. (2017). *Postcolonial and transnational approaches to film and feminism [Enfoques poscoloniales y transnacionales del cine y el feminismo.]*. En Lené, K, jelaca, D, Kaplan, A y Petro, P. The routledge companion to cinema and gender (513). Londres, Nueva York: Routledge - Taylor & Francis Group.

- ProaTV. (2013). ProaTV. Harun Farocki: entrevista pública con Rodrigo Alonso y Marcelo Panozzo - Parte 1 [Youtube] de <https://www.youtube.com/watch?v=rKT3MdWlmjM>
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). (2006). *Informe sobre Desarrollo Humano 2006*. Nueva York: Mundi Prensa Libros.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Shiva, V. (2005). *Las guerras del agua: Privatización, Contaminación y Lucro* (Susana Guajardo, trad.). Ciudad de Mexico : Siglo Veintiuno. (Obra original publicada en 2002).
- . (1995). *Abrazar la vida: mujer, ecología y desarrollo* (Elena Guyer y Beatriz Sosa, trad.). Madrid: Horas y horas editorial.
- Smaill, B. (2017). *The documentary. Female subjectivity and the problem of realism [El documental. La subjetividad femenina y el problema del realismo.]*. En Lené, K, jelaca, D, Kaplan, A y Petro, P. *The routledge companion to cinema and gender* (513). Londres, Nueva York: Routledge - Taylor & Francis Group.
- Soares, D. (2007). *Acceso, abasto y control del agua en una comunidad indígena chamula en Chiapas. Un análisis a través de la perspectiva de género, ambiente y desarrollo*. REGIÓN Y SOCIEDAD, XIX NO. 38., 25–46. <https://doi.org/10.22198/rys.2007.38.a556>
- Strang, V. (2004). *The Meaning of Water [El significado del agua]*. Oxford, New York: Berg.
- Sucari, G. (2009). *El Documental expandido: pantalla y espacio* (Tesis Doctoral). Barcelona. Universidad de Barcelona.
- Timm, A. (2018). *Feminicidio extractivista. Reflexiones sobre la violencia hacia las mujeres defensoras del agua y los territorios*. En Erpel Jara, A. *Mujeres en defensa de territorios. Reflexiones feministas frente al extractivismo* (100). Santiago de Chile: Fundación Heinrich Böll
- Massara, G., Sabeckis, C. y Vallazza, E. (2018). *Tendencias en el Cine Expandido Contemporáneo*. En Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación UP.[Ensayos] N° 66
- Weik von Mossner, A. (2017). *Ecocinema and gender [ecosistema y género]*. En Lené, K, jelaca, D, Kaplan, A y Petro, P. *The routledge companion to cinema and gender* (513). Londres, Nueva York: Routledge - Taylor & Francis Group.

Youngblood, G. (2012). *Cine Expandido*. (Maria Torrado, trad).
Buenos Aires: EDUNTREF. (Obra original publicada en
inglés en 1970)

8 REFERENCIAS AUDIOVISUALES E INSTALATIVAS

- Antonioni, M. (1964). *El Desierto Rojo* [Ficción]. Italia: Film Duemila / Federiz / Francoriz Production
- Honig A. P. y Paus, V. (2018). *City Plaza Hotel* [Documental]. Grecia: Triade Film
- Paus, V. (2013). *Ajawaska, fragmentos de un viaje a las alturas* [Documental]. Perú: Chao Pescao
- Tiscornia, J. (2011). *Horneros* [Documental]. Argentina: Chao Pescao
- Visconti, L. (1971). *Muerte en Venecia* [Ficción]. Italia: Alta Cinematografica
- Depardon, R. (2008). *Terre Natale, allá comienza acá* [exposición en conjunto a Paul Virilio] Paris, Fondation Cartier.
- Eija-Liisa A. (1999). *Consolation Service*. [Instalación audiovisual]. Venecia, Biennale.
- Farocki, H. (2011) *War Tropes* [instalacion audiovisual]. Alemania.
- (2009/10). *Serious Games* [instalación audiovisual]. Alemania
- Neshat, Shirin. (1999). *Rapture* [instalación Audiovisual]. Nueva York, MoMA.

Paus, V. y Crisóstomo, F. (2015). *Sin Panteón* [instalación audiovisual y performance]. Paris, Parc des Beaumonts.

Paus, V. (2018). *Re.Incorporar* [instalación de telas y proyecciones]. Santiago, Biblioteca de Santiago.

Viola, B. (2013). *Man Searching for Immortality/Woman Searching for Eternity* [instalación audiovisual] Paris, Grand Palais.

El agua como recurso natural y derecho humano debe volver a la posesión de las personas y comunidades. Se necesita derogar con urgencia el actual código de aguas chileno y sancionar el uso indiscriminado para la industria y el monocultivo.

Figura 12
Siluetas De Agua [fotograma].



Fuente: Violeta Paus, 2020