

### 3. MÉTODOS CREATIVOS PARA UN FEMINISMO DIALÓGICO. TEJIENDO ALIANZAS TRANSLOCALES A PARTIR DEL AUDIOVISUAL

Núria Araüna Baró

David Archibald

#### 1. Introducción

Este capítulo reflexiona sobre las posibilidades que abre la creación audiovisual colectiva, pensada desde la accesibilidad y la sostenibilidad, para establecer alianzas entre mujeres y niñas de lugares geográficamente lejanos. Lo hace a través de un proyecto que está conectando a feministas de las ciudades de Matanzas y La Habana (Cuba) con otras de Vilanova i la Geltrú (Cataluña) y Glasgow (Escocia), y con nuestras respectivas universidades, a través de ejercicios que enlazan lo videográfico con el pensamiento. En el momento de escribir este texto, el proyecto recién empieza a andar; hemos realizado un encuentro en cada una de las cuatro ciudades, donde varias feministas hemos empezado a decidir cómo participar en el proyecto, y también a elaborar audiovisuales para mostrar al resto de las ciudades participantes. En este sentido, el trabajo de las participantes, como el de las investigadoras con ellas, indaga en las posibilidades de la comunicación a través de la experiencia compartida en imágenes y sonidos, y el trabajo creativo con ellas. Más allá de las lógicas verbales y, siguiendo a Lucrecia Masson (2017), se utiliza una estrategia feminista y rumiante; es decir, una que re-usa, re-cicla y re-torna aquellos materiales creados entre todas, que siguen un proceso de remontaje y circulación. Es decir, los materiales filmados en cada momento y lugar serán utilizados en otros, así como también lo serán los archivos del pasado que las participantes podrían decidir utilizar para sus respectivos audiovisuales. Nuestra voluntad, como académicas, es contribuir a una conversación sobre los métodos creativos de investigación –o los métodos investigativos de creación– en relación con su potencial para promover las alianzas entre mujeres y feministas a través de la comunicación y el intercambio de experiencias entre localidades de los diversos Sur y Nortes Globales, con sus desigualdades internas y externas. Así, aunque el proyecto es más amplio, hemos situado las reflexiones para este texto en nuestra parte del trabajo: qué papel puede jugar la universidad en promover y pensar con estos procesos sociales y creativos. Abordamos estas cuestiones bajo la rúbrica *Cinematografía y Academia en Tiempos de (Des)orden: Escucha profunda | Diálogo | Difracción*<sup>5</sup>.

Nuestro enfoque recoge una teorización largamente desarrollada acerca de las posibilidades de la creación audiovisual colectiva para la emancipación social con perspectiva feminista, incorporando a las reflexiones cinematográficas, la preocupación por las redes sociales y los entornos digitales. María Luisa Ortega (2018) ha estudiado el papel transnacional del cine, y ha señalado las intensas redes de no-ficción audiovisual hispana a ambos lados del Atlántico desde por lo menos 1931, así como las formas en las que «el digitalismo» ha transformado «las asimetrías que entretienen lo local y lo global en dicha red» (Ortega, 2018: 37). A pesar de que aquí no nos centramos en lo específico del circuito del cine institucional y comercial, observamos con Ortega (2018) que las nuevas tecnologías digitales amplifican la capacidad conectiva del audiovisual. Hito Steyerl (2008) habría definido esta imagen

de circulación digital como «la imagen pobre», entendida esta como un sistema tecnológico y representacional que, en lugar de priorizar su «calidad estética», permite, en su ligereza y accesibilidad, compartir procesos y experiencias entre puntos lejanos. Esta «imagen pobre» tiene pues su potencial en la circulación y, en este sentido, cuando atraviesa fronteras y entornos, contribuye a diluir los binarios tradicionales entre académicas, creadoras y activistas, y entre la universidad y el mundo. Hoy en día, los dispositivos móviles y cámaras digitales de bajo coste capturan imágenes en alta resolución, por lo que aquello que Steyerl rubricaba como «pobreza» en la imagen se ha vuelto difícil de discernir a primera vista. Sin embargo, puede rastrearse en otras precariedades, en los lenguajes empleados, los modos de producción, y el tipo de circuitos que encuentra (Araña Baró y Archibald, 2022). Si acaso, su «virtuosa» textura y alta definición cuestionan preconcepciones estereotipadas sobre quién puede producir imágenes «ricas» o «pobres». Desde esta perspectiva, impulsar la creación audiovisual colectiva, además de acercar a mujeres y niñas de lugares lejanos, contribuye a compartir visiones del mundo más empáticas, y a alumbrar espacios de conocimiento a menudo silenciados; particularmente, aquellos relacionados con las memorias y experiencias de las mujeres. En este sentido, como apunta la creadora y teórica Ursula Biemann (2003), el audiovisual es un medio idóneo para establecer vínculos translocales; produce una imagen que, aunque fragmentada, conecta prácticas transformadoras remotas y, nosotras añadiríamos, distribuye riqueza epistémica y sensorial.

La voluntad del proyecto es, en la línea de la propuesta de los «undercommons»<sup>6</sup> de Fred Moten y Stefano Harney (2013), trascender la rigidez y jerarquización de los espacios académicos, moverse en un estatuto fugitivo, y compartir procesos de trabajo con entornos comunitarios, culturales y educativos. En este sentido, las estrategias que empleamos reivindicamos lo conscientemente inacabado, la autoría colectiva y colaborativa, la inserción de métodos performativos en las conferencias académicas, la participación en festivales y eventos culturales (como Havana Glasgow Film Festival), y las proyecciones (y conversación) en encuentros vecinales, como la que se dio, durante la realización de los talleres del proyecto, en diciembre de 2022 en el barrio de La Marina de Matanzas (Cuba), un antiguo cabildo que atesora un gran dinamismo cultural. El proyecto trabaja de forma abierta, y pretende resistir, conscientemente, a las lógicas de la productividad y velocidad que contribuyen a la naturalización de las desigualdades.

## **2. Paños para un audiovisual de nudos y alianzas**

Cabría, antes de empezar, aclarar el posicionamiento de este texto. Lo firmamos dos académicos blancos con contrato en una universidad europea. Las bases de cómo accedemos a estas cuestiones se fundamentan en las respectivas trayectorias militantes, en la experiencia de precariedad de los respectivos entornos laborales y, más recientemente, en un ejercicio con vocación teórico-práctica feminista que iniciamos en 2020, durante el periodo de confinamiento a raíz de la epidemia de Covid-19. Este ejercicio consistió en una correspondencia audiovisual entre las firmantes de este texto, desde Glasgow y Vilanova i la Geltrú respectivamente, que nos permitió reflexionar sobre los paisajes locales y la intervención en ellos de los colectivos feministas en cada ciudad. El trabajo pudo profundizarse en la edición conjunta de los materiales grabados, a modo de diálogo teórico por videoconferencia y pantalla compartida<sup>7</sup>, que cuajó en *Comrades together-apart* /

---

6

7

*Camarades-junts-i-a-banda* (2021), una combinación de recortes audiovisuales y algunas tesis teóricas recientemente publicado en *Framework: The Journal of Cinema and Media Studies*.<sup>8</sup> Terminamos por nombrar al ejercicio, proyectándolo como una forma de trabajar, «ragged-cinema»<sup>9</sup>. Según la acepción de «ragged» que se tome de la traducción del inglés, se lee algo así como un audiovisual «andrajoso», «áspero», «imperfecto», «poco suave», «harapiento» o «desordenado». En inglés, «ragged-cinema» acumula otros múltiples matices. De hecho, la idea inicial del nombre se inspiró en la novela *The Ragged Trousered Philanthropists* (2009 [1914]), firmada por el escritor nacido en Irlanda Robert Tressell. Este clásico relata las vidas de un grupo de pintores del pueblo ficcional de Mugsborough, que podría traducirse como «el pueblo de los ingenuos», o de los «cándidos»<sup>10</sup>. El grupo de pintores protagonistas son explotados, inconscientes de la plusvalía que les es arrancada de su trabajo, y representan, precisamente, a los filántropos ingenuos o papanatas del título. Con su trabajo enriquecen, de forma entusiasta, a sus empleadores, y permanecen inconscientes de sus circunstancias. La novela ha circulado ampliamente en círculos socialistas por el didactismo con el que explicita la naturaleza de la explotación del proletariado y la ocultación de sus mecanismos, y por su comentario sardónico acerca de cómo los blancos pobres son instrumentalizados por el proyecto imperial y nacionalista británico, reflexiones inspiradas por la experiencia irlandesa y surafricana de Tressell. Con todo, la obra de Tressell entiende el socialismo como un proyecto civilizatorio y, en este sentido, como destacan Cainie y Hyslop (2008) se enmarca en una narrativa colonial dentro de un marco de progreso socialista.

Una perspectiva interseccional subyace además a otras expresiones en las que encontramos el término «ragged», derivado de «rag», puesto que los «rags» (trapos, harapos, andrajos) se asociaban también a la menstruación por su uso para contenerla antes de que se desarrollaran productos sanitarios desechables. Así, «to be on the rag» («estar en los trapos») se utilizaría para indicar que alguien tiene la menstruación. Por la forma en la que se ha utilizado de forma peyorativa para denostar a las mujeres, el término adquiere también connotaciones acerca del estatus mental. En argot inglés, «losing the rag» («perder el trapo») sería una forma de denominar a la mujer histérica, o aquella que no controla sus impulsos<sup>11</sup>. También la palabra «ragtime» («tiempo rasgado») alude al «rag» como una forma de denominar el baile entre la población negra de Estados Unidos, y más generalmente a la condición irregular o sincopada del ritmo de este estilo musical, una característica que encaja con la voluntad del proyecto para interrumpir nuestros ritmos de producción académica.

Así, cuando hablamos de un «ragged-cinema» abogamos por un audiovisual de retazos intercambiados, o de trapos irregulares, sincopado. Pero «ragged» apunta no tanto a querer delimitarlo sino a rehusar medirlo bajo ningún estándar. Implica no sólo una forma de operar profundamente democratizada, en línea con las oportunidades que Steyerl (2008) veía en la imagen pobre, sino también un reconocimiento a proyectos de cualidad antitética a las formas de producción que nutren las múltiples pantallas de las sociedades contemporáneas. Así, en lugar de imágenes que se mueven en un «consumismo compensatorio» a la alienación sociolaboral (Harvey, 2021[2022]), o que son subservientes a las lógicas estandarizadas y metricizadas de la academia neoliberal (Brown, 2019), la imagen andrajosa y trapera ofrece

---

8

9

10

11

posibilidades ajenas a la evaluación industrial o institucional, y se reivindica como un vehículo para construir un pensamiento «alianzal» (Archibald y Araña Baró, 2022)<sup>12</sup>.

### 3. Alianzas a través del Atlántico

Este proyecto ensaya cómo el uso del audiovisual como generador de alianzas puede ser un motor, de impulso colectivo, para la articulación teórica. Esta teoría se da mediante los componentes experienciales de la imagen y el sonido compartidos, que nos trasladan al «otro lugar», y a través de una edición audiovisual que permite comparar localidades y espacios, y «traducir» conversaciones e interpretaciones culturales. Nuestro trabajo previo con imágenes de Glasgow y Vilanova i la Geltrú establecía vínculos teóricos y vivenciales entre estas dos ciudades, pero también revelaba límites, relacionados con nuestra posicionalidad, antes comentada. ¿De qué forma podría operar este audiovisual andrajoso e imperfecto, si se orientaba a crear puentes no ya entre el norte y el sur de Europa, sino hacia el otro lado del Atlántico? Plantear un audiovisual transformador requería la apertura del diálogo y la compañía de académicas, artistas, activistas y pensadoras feministas del Sur Global –o, como señalaría Alvarado (2022), los varios sures globales–, así como mujeres de otros contextos y experiencias de nuestras respectivas ciudades. De ahí la necesaria transición que está llevando a cabo este proyecto, desarrollando los métodos creativos no ya entre dos académicas, sino entre muchas. Se trata de pensar la potencialidad feminista del audiovisual evitando, o por lo menos mitigando, una «imagen del feminismo que relacionaba y relaciona la igualdad de las mujeres con el imperialismo» (hooks, 2023/2000: 78), para contribuir a «una epistemología descolonizante, cuyo objetivo sea el propio saber feminista, un saber que se está haciendo en múltiples lugares y a muchas voces» (Millán, 2014: 11).

Se hace necesario entonces confrontar lo que es una cuestión fundamental para el debate público tanto en el Reino Unido como en España, en Escocia y en Cataluña, aquélla del discurso y conocimiento acerca del pasado colonial de los respectivos territorios, y que transforma profundamente la percepción de la historia compartida entre las ciudades. La cuestión de la colonialidad emergió de forma tímida ya en el proyecto *Comrades together-apart / Camarades Junts-i-a-banda* (2021), en el que señalábamos que la arquitectura de las ciudades de Glasgow y Vilanova i la Geltrú eran deudoras de la participación colonial de Escocia y Cataluña en el proyecto imperial del que formaron parte, a pesar de la respectiva dificultad de sus encajes<sup>13</sup>. Cuba es en estas líneas un territorio insoslayable, puesto que los catalanes fueron, en tanto comerciantes, uno de los principales grupos migrantes a la isla desde el siglo XVIII, con mucha relevancia numérica de los embarcados en el área de Vilanova i la Geltrú y la población vecina de Sitges (Tinajero, 1989). Entre ellos, en época tardía, muchos participaron en el tráfico de personas esclavizadas incluso después de la prohibición de esta práctica, o bien se beneficiaron de la explotación de la mano de obra resultante. Estos últimos años, los gobiernos locales de Glasgow y de Vilanova i la Geltrú han encargado investigaciones acerca del papel de las ciudades con relación al esclavismo, en el caso de la ciudad catalana en Cuba, y en el de la escocesa en otras regiones al otro lado del Atlántico. De la poca madurez del debate público –que no académico– en la contemporaneidad da cuenta la controversia generada en redes y medios de opinión por la emisión, en febrero de 2023, por la televisión autonómica catalana TV3, del documental *Negrers. La Catalunya esclavista* (Abacus y TVC, 2023), que además de emplear reconstrucciones de la época urgía sobre la necesidad de

---

12

13

emprender políticas de reparación<sup>14</sup>. Por su parte, el ayuntamiento de Glasgow ha publicado un informe (Mullen, 2022) que identifica cómo las autoridades de la ciudad se beneficiaron de la esclavitud entre 1603 y 1838. Glasgow ha sido a menudo descrita como «La Segunda Ciudad del Imperio», lo que, después de leer la afirmación de Mullen «la esclavitud fue una de las fundaciones del imperio transatlántico británico» (2022: 5) no suena lo boyante que se habría pretendido. Este informe siguió la línea de un trabajo previo que había ahondado en cómo la Universidad de Glasgow se enriqueció de forma directa de la esclavitud, puesto que la institución educativa fue apoyada económicamente por aquellos que habían amasado fortunas mediante el tráfico y la explotación de personas esclavizadas (Mullen y Newman, 2018).

Más allá del vínculo entre Glasgow, Vilanova i la Geltrú, y la historia colonial, que exhibe remanencias en los paisajes de las ciudades a uno y otro lado del Atlántico, ambas ciudades están unidas por hermanamientos institucionales con dos ciudades cubanas. Glasgow está hermanada con La Habana, mientras que Vilanova i la Geltrú lo está con Matanzas. Según Bontenbal (2006) las relaciones internacionales entre municipios en Europa datan por lo menos, de forma sistemática, de principios del siglo XX, cuando a iniciativa de organizaciones obreras con visión utópica se establecen vínculos de solidaridad y capacitación mutua entre poblaciones. Para la misma autora, estas relaciones entre localidades se intensifican como parte de las políticas de reconciliación posteriores a la II Guerra Mundial, en un contexto de cierto vacío abierto por la crisis de los estados nación. Después de los años ochenta del siglo XX, estos hermanamientos toman una línea cercana a la cooperación para el desarrollo (Bontenbal, 2006). El hermanamiento de Glasgow con La Habana se estableció en 2002, cuando el Partido Laborista gobernaba en el ayuntamiento de la ciudad escocesa y esta se enorgullecía de su imagen progresista (por ejemplo, fue la primera ciudad europea en ofrecer refugio a Nelson Mandela). Así, el acuerdo entre estas dos ciudades refiere a un sentido de solidaridad internacional, aunque lo que establece de forma explícita en su texto son apañes comerciales y turísticos<sup>15</sup>. Por otra parte, el hermanamiento de Vilanova i la Geltrú con Matanzas se selló en 1999 y ratificó en 2009. Aunque en la web del ayuntamiento de la ciudad se afirma que el objetivo del hermanamiento es «dar apoyo a una ciudad que siempre ha estado presente en nuestra historia» considerando que el vínculo se inició «entre finales del siglo XVIII e inicios del XIX, cuando los primeros emigrantes barceloneses se establecieron en distintas ciudades cubanas, especialmente en Matanzas», el acuerdo sin embargo destaca y eleva figuras que, como Francesc Gumà i Ferran, fueron miembros de la Liga Nacional Antiabolicionista y se beneficiaron del trabajo esclavizado<sup>16</sup>.

Este proyecto plantea no ignorar sino trabajar sobre los vínculos históricos e institucionales que relacionan las cuatro ciudades, escuchando las voces de mujeres y feministas, y recalibrando los desequilibrios de poder que reflejan (implícita o explícitamente) los hermanamientos. Experimentando con una manera de desordenar las relaciones horizontal y dialógica, y produciendo colectivamente un audiovisual que interrumpa por lo menos los presupuestos de estos flujos coloniales y sus pervivencias, esperamos aprender sobre las historias conectadas entre territorios, superar los bloqueos informativos y mediáticos a ambas orillas del Atlántico, y profundizar en las alianzas entre los feminismos europeos y los afrocaribeños, contribuyendo desde la escucha al movimiento de descentración de la hegemonía del feminismo blanco europeo (Maidana, Smaldone y Soza Rossi, 2022) y académico (Curiel, 2007).

---

14

15

16

#### 4. La escucha profunda entre ciudades como método dialógico

La noción acerca de «lo dialógico», con la que enmarcamos nuestra investigación y forma de conceptualizar el audiovisual colectivo, parte de una contestación feminista a la noción de la dialéctica. Se inspira en el pensamiento de Mikhail Bakhtin en *La Imaginación Dialógica/The Dialogic Imagination*, (1940 [1981]) y en la obra de Karen Barad *Diffraction: cutting together-apart* (2014). Bakhtin ponía el acento en la importancia de «lo dialógico» en la enunciación humana, en general, pero también en el acto creativo, en tanto movimiento continuo e inacabado, en el que el sentido de lo que se comunica siempre queda contextualizado por una cadena de diálogos dados de antemano que suponen un contexto; es decir, que el diálogo está siempre en proceso. Malcuzytsky profundiza en las posibilidades feministas de la noción «lo dialógico» de Bakhtin, definiéndola como «una práctica de acercamientos y de tomas de contacto entre fenómenos usualmente aislados los unos de los otros» (Malcuzytsky, 2006: 27) e indicando que la noción relacionada de «umbral», es decir, aquel límite de una misma que permite el encuentro o está en el encuentro con la diversidad, bien puede significar algo parecido a «situarse en la frontera, en un lugar de convergencias múltiples y multidimensionales» (25). La autora, de hecho, valora la importancia de lo dialógico como una «creación» (se refiere a un «texto», pero bien podría aplicarse al proceso artístico o a un audiovisual) que está entre «lo dado» (las condiciones materiales objetivas del resultado y su producción) y «lo proyectado» (la intención y la ideología en su concepción y contextos). De esta forma, siguiendo a Malcuzytsky (2006), los audiovisuales dialógicos podrían verse como instancias en las que «múltiples conciencias, provenientes de diversos horizontes, confluyen para constituir una coyuntura determinada» (33). Y añade algo que nos interesa especialmente: «en el seno de esta coyuntura, sociopolifónica y epistemológica, el sujeto siempre toma posición» (33)<sup>17</sup>. En un proyecto audiovisual colectivo, estas polifonías no se darían sólo en tanto que todo proceso comunicativo crítico y elaborado incorpora las voces que encuentra, sino también por cuanto el audiovisual operaría como frontera y confluencia de múltiples sujetos específicos mujer, diversos, con sus respectivas tomas de postura e influjos ideológicos, a uno y otro lado del Atlántico. En este sentido, nos parece interesante poner en relación a sujetas de un Occidente exportador de capitalismo –que hizo valer la bandera de la abundancia y un bienestar que parece ir agotándose, y cuyo modelo parece impulsar el planeta hacia la catástrofe–, con sujetas de una Cuba que, después de un experimento único de descolonización y revolución, parece estar ante un largo proceso de crisis y transición –sin aparente dirección, y acumulando una enorme comunidad diaspórica lejos de la isla. De hecho, ambas realidades tornan reflejos de un complejo mundo en transición (des)ordenada. Al horizonte tardocapitalista se le exige una alternativa ante la insostenibilidad del modelo extractivista neocolonial que lo sustenta, mientras vivimos en tiempos anti-utópicos (Suvin, 2022) que complican la imaginación de alternativas –que esperamos que los procesos dialógicos puedan traer.

Del trabajo de Barad (2014) tomamos la idea de la difracción –que acercaremos al dialogismo– que, siguiendo la analogía de la física cuántica, considera el estudio de objetos y sujetos a través del análisis de como «intra-actúan», más que no «inter-actúan», proponiendo considerar sus respectivos procesos de cambio e interrelaciones, atravesados por sus entrecruzamientos con otras entidades en el pasado, presente y futuro. Esta aproximación colapsa la nitidez del binario entre una misma y las demás, entre sujeto y objeto, postulando que las entidades singulares

pueden ser comprendidas sólo a través de acciones cruzadas y su historia de interacciones, y que son estas acciones las que revelan sus cualidades en cada momento específico. En síntesis, que las características de objetos y sujetos no son fijas, inmutables ni mucho menos ajenas a los encuentros, que pueden revelar cualidades en las sombras. En un trabajo videográfico-frontera, de expresiones sociopolifónicas comprometidas –no necesariamente en el mismo sentido–, aspiramos a intra-accionar.

En un proceso de trabajo y pensamiento colectivo, pensamos que había que aunar al método dialógico y a la difracción la idea de la «escucha profunda», con tal de poder interpretar los diálogos en marcha de las participantes de Matanzas, La Habana, Vilanova i la Geltrú y Glasgow a través de sus intra-acciones con mujeres de otras partes del mundo, en lugar de considerarlas como individuos o miembros de comunidades aisladas. La «escucha profunda» es una práctica desarrollada por la compositora Pauline Oliveros, que ella definió como una práctica orientada a expandir la conciencia del sonido (Odell, 2019). El concepto ha sido trasladado al ámbito académico por investigadoras como Ann McGrath, Laura Rademaker y Ben Silverstein (2021) durante su trabajo con comunidades de los sures globales, así como por parte de activistas para quienes «escuchar [es] una forma de activismo» (O'Brien, 2016). El desplazamiento de una metáfora compositiva al terreno de este proyecto nos sirve para apuntar a esta necesaria atención a los puntos de vista y tomas de postura de las mujeres que, si quieren, seguirán dando forma y sentido a este proyecto. Siguiendo a Alvarado (2022), «lo que se configura como conocimiento, entonces, deviene una práctica-teórica construida por sujetas activas implicadas en su producción», y esta creación de saberes se da en «la escucha de historias de vida, testimonios y narrativas de experiencias» (56). En este caso, los conocimientos se producirán amplificando el vínculo entre distintas localidades, que conforman parte de la diversidad en los sures y nortes globales.

En tanto académicas de dos ciudades europeas planeando trabajar con dos ciudades muy específicas localizadas en Cuba, somos conscientes de que las participantes y comunidades de los sures globales han desarrollado metodologías, discursos y experiencias que desbordan las lógicas de lo que Alvarado denomina «la matriz epistemológica occidental moderna colonial» (2022: 48). Así, cuando nos referimos a una «escucha profunda» no aludimos sólo a una cuestión durativa o, como diría Alvarado (2022), a una restitución de los tiempos de la audibilidad, sino a la necesidad de superar las lógicas epistemológicas y operativas que fundamentan nuestro aprendizaje y producción académicas, también incorporadas a partir de las presiones sistémicas para defender un currículum computable en un contexto neoliberal que opera para que nos auto-produzcamos como sujetos «financiarizados» o activos de inversión (Brown, 2019 y 2017). No podemos eludir la presencia de estos moldeamientos neoliberales en nuestras trayectorias, a pesar de nuestra enculturación en entornos opositores al Capitalismo, como tampoco nuestra implicación en los desequilibrios de poder postcoloniales (o neocoloniales), imbricados en las formas «occidentales» de pensamiento<sup>18</sup>. La escucha profunda, vista así, requiere a las investigadoras trabajar desde la humildad radical, y mantener la alerta acerca del extractivismo implícito en el trabajo académico del denominado Norte Global cuando echa la mirada al sur, y a los nortes periféricos, y de los impactos negativos de las intervenciones coloniales y neocoloniales de nuestras orillas.

La tecnología y la creación audiovisual, sostenemos, pueden ser utilizados como un mecanismo para la escucha profunda. Esta forma de trabajar exige liberar los

procesos de los marcos estrictos impuestos por los organismos que financian la investigación y toda lógica que no sea la conducida de manera horizontal por las participantes. De igual manera, con relación a los formatos audiovisuales, el marco está abierto a formas libres que pueden intercalar los intercambios epistolares, los diarios audiovisuales, las performances o protestas filmadas, los manifiestos fílmicos o cualquier otro lenguaje que emerja de la polifonía de los encuentros presenciales y virtuales. El material, esperamos, no tendrá tampoco un destino único y cerrado, sino que su circulación se sujetará también a las necesidades o diversiones de las participantes. Desde la academia, esperamos contribuir a su difusión en resultados inacabados en encuentros variados, como proyecciones *performance* en pantallas otras que las del audiovisual artístico y académico.

### **5. Creatividad feminista para un nuevo (des)orden epistemológico**

Aura Cumes advertía ya en 2014 del riesgo de que la «moda» de los estudios sobre el hecho colonial ocultase, bajo la terminología académica, la banalización de la complejidad y la dilución de la visión crítica de la historia y legado del colonialismo en las desigualdades contemporáneas. La experiencia histórica debe prevenir intervenciones que no sean conscientes de las limitaciones desde las que opera la academia occidental, e incluso del cortafuegos a la radicalidad que las instituciones y la financiación europea pueden promover en Latinoamérica y el Sur global en su conjunto (y en el cualquier norte), también con efecto sobre los feminismos, como ya denunció Gargallo (2006). La *Red de Feminismos Descoloniales* (Millán, 2014) ha recogido aportaciones epistemológicas de movimientos colectivos locales como el zapatismo y las han puesto en diálogo con la construcción multilocal de lo que hoy es el pensamiento feminista, poniendo de relieve otros lugares de producción de conocimiento no sólo en términos continentales, sino también en cuanto a los espacios humanos cuyo pensamiento (no) es considerado como un aporte global a pesar de serlo, como comunidades, sindicatos, espacios vecinales, o redes de amistades. Por su parte, en Estados Unidos, Fred Moten y Stephano Harney se habían preguntado si la universidad norteamericana era capaz de dar cabida a proyectos críticos orientados a fines radicales<sup>19</sup>, o si de alguna forma todo esfuerzo crítico estaría ya cooptado de antemano por las negligentes formas de profesionalización académicas. Extrapolando la reflexión a nuestros respectivos contextos, sugerimos formas de pensar para aferrarnos a toda posibilidad de forjar radicalidad en la universidad pública europea, en instituciones que, por lo menos en el plano oficioso, mantienen un discurso de responsabilidad cívica y compromiso con la emancipación humana. De modo que, a pesar de suscribir la crítica de Brown (2019) acerca del impacto que el neoliberalismo tiene sobre las universidades, queremos explorar los límites de la academia para contribuir, aunque sea de forma modesta, al pensamiento y la acción radical, sin fagocitar otros protagonismos necesarios. Destellos de esperanza en la universidad pueden vislumbrarse desde, precisamente, su umbral, en un lugar que está simultáneamente dentro (pero no *con*) y fuera<sup>20</sup> de los muros de lo que Richard Hall denomina «La Universidad Desesperanzada» (2021) y, en el espíritu de los «abajocomunes», junto a espacios activistas, artísticos, comunitarios y vecinales. En relación con la dominación epistémica colonial y la segregación de los tipos de saberes, también la creatividad y el arte, que han sido considerados objetos legítimos de investigación, han sido, sin embargo, infrutilizados como métodos útiles para desarrollar conocimiento en el sistema universitario. El modelo científico logocéntrico,

---

19

20

dominante en las universidades, aunque parece robusto en métodos y prácticas, configura un régimen de producción de conocimientos monosémico que ha cercenado múltiples posibilidades para acercarse al mundo. Sin reificar falsos binarios, queremos desbrozar posibilidades de la investigación artística, desde el audiovisual, para ensanchar el diálogo entre distintas maneras de narrar experiencias, articulando vehículos polifónicos entre feministas del Caribe y de Europa. La investigación creativa o artística no delimitada únicamente por el lenguaje puede movernos hacia el terreno del no-conocimiento y ahondar en lo que no puede ser nombrado, pero *está*. Aquí nos sumamos a las que creen que hay que reimaginar los productos académicos, que hay que animar y abrazar, desde la universidad, aquellos métodos de producción de conocimiento que esta contribuyó a borrar. En síntesis, defendemos las metodologías dialógicas para figurarnos si es posible contribuir a una ecología de epistemologías más equilibrada entre sures y nortes, globales y locales, y entre las diversas sujetas de nuestras ciudades, así como a los debates sobre qué es el conocimiento.

## **6. Conclusiones: solidaridades más allá de la identidad**

Cerramos el capítulo con algunas reflexiones acerca de los primeros encuentros con feministas de las distintas ciudades, poniéndolo en relación con nuestro trabajo y experiencias activistas previas<sup>21</sup>. Nuestra pretensión, después de experimentar con métodos dialógicos creativos entre Escocia y Cataluña, es abrir la escucha y situarnos, en lo posible, en la tradición resistente a la colonización detallada por Josep María Fradera (2022) intentando, desde nuestros respectivos marcos ideológicos, confrontar la propensión estructural de la academia –y de nuestras geografías y estructuras de conocimiento– al extractivismo de cualquier índole. De ahí que entendemos este proyecto como la creación de interacciones transformadoras que, siguiendo a Barad (2014) y su idea de los encuentros enredados, conllevan que substancia quede alterada en el proceso, empezando por nosotras mismas cuando leemos lo que nos falta escuchar para plantearnos de qué forma el audiovisual podría contribuir a una buena vida para todas.

Durante nuestro primer acercamiento a Cuba al encuentro de mujeres que quisieran participar en el proyecto, en diciembre de 2022, nos llegó la notificación de que Víctor, un compañero catalán del sindicato, que esperaba ser juzgado por unas protestas pidiendo la liberación de los presos independentistas catalanes, había sido condenado a tres años de cárcel y a una multa. La decisión judicial sería recurrida, y a estas alturas el proceso sigue en marcha, pero el pronóstico no era esperanzador para un joven comprometido con los derechos humanos en Cataluña, y militante de movimientos para el derecho a la vivienda y el antirracismo. En los talleres que realizamos en Cuba, a petición de las participantes por conocer mejor nuestros contextos políticos de origen, les hablamos, a corte de ejemplo, sobre este caso. Inmediatamente, tanto en el grupo de La Habana como en el de Matanzas, surgió la idea de crear una intervención por parte de las activistas cubanas en la política catalana: grabar un vídeo de solidaridad con Víctor. Fue algo inmediato, en un único plano fijo que pudiera mandarse ágilmente como expresión de apoyo. En el primer vídeo, filmado en La Habana, doce mujeres<sup>22</sup> mirando a cámara exclaman «¡Víctor, solidaridad antifascista desde Cuba!». En el segundo, grabado en Matanzas, a doce

---

21

22

mujeres se unen también dos hombres, representando al Centro de Arte de la Comunidad Afrocubana del barrio de La Marina y a la Unión de Periodistas, y reiteran el espíritu de la declaración de La Habana. Esta vez, en reconocimiento a las participantes con problemas de oído, el mensaje también se ofrece en un lenguaje de signos que se aprendió para la ocasión. Alguien podría minimizarlo como «meramente» una expresión simbólica, pero nos parecía importante destacarlo como un acto transformativo del proyecto, recibido con calidez por el grupo de apoyo a Víctor en Vilanova i la Geltrú. Es una interacción que prueba que el uso de las tecnologías digitales no conlleva necesariamente una creación atomizada, ni una conectividad difusa sin compromiso entre individuos aislados en la globalidad de un espacio virtual desterritorializado, sino que contrariamente puede atender a metas descolonizadoras, o a recuperar la preocupación por las relaciones específicas de cada lugar (González Ortuño, 2019), además de generar intercambios solidarios con comunidades articuladas o articulándose entre puntos remotos a través de intervenciones significativas.

A su vez, reconocer las especificidades de cada espacio local genera nuevas ideas para abordar problemas globales. La escasez y fragilidad de las conexiones de internet en Cuba, además del bloqueo ejercido por operadores y empresas de software sobre la isla, han supuesto que las participantes locales hayan generado estrategias resistentes para el uso de las tecnologías audiovisuales de las que podemos aprender. Además, impulsan a echar mano de una imagen comprimida, ligera, que a la vez es sostenible en cuanto al uso de servidores y la huella de carbono digital de esta producción cultural. Estas prácticas concretas dan sentido a las reivindicaciones de Millán (2014) de este «otro feminismo», uno que quiere reencontrarse en una auténtica «diversidad, la multitemporalidad y la pluriversidad como formas de experiencias del mundo, como sustento de saberes y anclajes de un horizonte civilizatorio no capitalista» (Millán, 2014: 9).

Llegamos al cómputo de caracteres que exige cerrar este capítulo. El proyecto, sin embargo, como esta primera reflexión, justo empieza. Hemos filmado algunos vídeos, realizado talleres, escucharemos los audiovisuales de las participantes, escribirán en lugar de nosotras, y con nosotras si quieren, y decidirán qué hacer con esta experiencia en cada momento. También planeamos proyecciones parciales, performativas, para «un pensamiento y un filme [o varios] inacabados». Henk Borgdorff sugiere que la investigación artística solo puede comprenderse con un pensamiento pre-reflexivo, inacabado (2011), mientras que Fred Moten indica que el arte negro radical conlleva un «rechazo al cierre» (2003). María Luisa Ortega (2018), después de presentar las conexiones transnacionales del documental a ambas orillas del Atlántico, reivindica atención a cómo el audiovisual es activado en el espacio público «por las acciones de apropiación, negociación y redifusión de diferentes comunidades que se constituyen desde la interconexión de territorios físicos y digitales, desplazamientos geográficos e identidades múltiples» (Ortega, 2018: 45). Aquí nos interesa ensayar cómo el proceso de la actividad creativa inacabada puede ser visto no como una «falta» sino como una ventaja, o una ventana; esto es, como un trabajo que conscientemente deja una apertura para que ande la espectadora, la compañera, la activista o la lectora.