

## Simposio del libro *Beyond the Public Sphere* de María Pía Lara

### Hacia un imaginario feminista: Reflexiones desde *Más allá de la esfera pública*

### [Toward a Feminist Imaginary: Reflections from *Beyond The Public Sphere*]

ZENIA YÉBENES ESCARDÓ  
Universidad Autónoma Metropolitana  
Unidad Cuajimalpa  
zenia.yebenes@gmail.com

**Resumen:** En *Beyond The Public Sphere. Film and The Feminist Imaginary*, María Pía Lara escribe sobre la necesidad de construir un imaginario social feminista como estrategia contrahegemónica al imaginario capitalista y patriarcal. Este imaginario debe entenderse como facultad, como imaginario colectivo y como representación de las formas en que nos contemplamos como situadas en nuestro mundo concreto. En este artículo discuto las posibilidades y problemas que abre Lara con su propuesta.

**Palabras clave:** agencia; heterotopía; Interseccionalidad; cuerpo

**Abstract:** In *Beyond The Public Sphere. Film and The Feminist Imaginary*, María Pía Lara writes about the need to build a feminist social imaginary as a counter-hegemonic strategy to the capitalist and patriarchal imaginary. This imaginary must be understood as a faculty, as a collective imaginary, and as the representation of forms in which we contemplate ourselves situated in our concrete world. In this article I discuss the possibilities and problems that Lara opens with her proposal.

**Keywords:** agency; heterotopy; intersectionality; body

En *Beyond the Public Sphere. Film and The Feminist Imaginary*, María Pía Lara advierte la necesidad de construir un imaginario social feminista como una estrategia contrahegemónica al imaginario capitalista y patriarcal. Este imaginario ha de entenderse como facultad, como imaginario colectivo y como la representación de las formas en las que nos contemplamos situadas en nuestro mundo concreto. Ello supone cuestionar la afirmación de buena parte de la filosofía moderna de que la imaginación es “irreal” (en contraste con cualquier cosa que se defina como empíricamente real) y repensar el conflicto entre la imaginación concebida como una facultad individual y lo “imaginario” concebido como la forma en la que absorbemos el contenido de nuestras culturas.

Las fantasías sobre lo que es irreal a menudo motivan cambios en la realidad y, para Lara, es necesaria una perspectiva intersubjetiva que permita una concepción de la socialización y la individualización como procesos simultáneos. La imaginación es una facultad humana que se articula de manera simultánea en nuestro trasfondo construido socialmente y en nuestras mentes individuales e involucra aspectos lingüísticos y no lingüísticos. Lara desarrolla un concepto del imaginario como un espacio más amplio y complejo que cuestiona la idea de que la esfera pública burguesa es la institución informal más importante entre los actores sociales y políticos y el Estado y que brinda una forma de pensar a través de las posibilidades de transformación social emancipadora.

Desde esta perspectiva, es importante subrayar que la facultad de la imaginación permite a las mujeres convertirse en agentes políticos capaces de transformar el *statu quo*. Hay que advertir que la autora concibe esta agencia no como una capacidad reducida a la intencionalidad de un actor, sino, atinadamente a mi parecer, de manera relacional, como un entrelazamiento de múltiples fuerzas sociales y sucesos aparentemente sin importancia que se vinculan para lograr un resultado políticamente exitoso (Lara 2021, p. 179). Muchas veces la capacidad de agencia que se suele destacar desde el feminismo es aquella que toma la forma de resistencia, de subversión o de resignificación, entendidas en oposición a la represión, la dominación y la subordinación. No obstante, sería interesante preguntarse por la pertinencia de planteamientos como el de Saba Mahmood. Distinguir el concepto de agencia de la noción de resistencia a la dominación le permite a Mahmood entender la agencia como “una capacidad para la acción creada y propiciada por relaciones de subordinación específicas” (Mahmood 2012, p. 133). Para construir esta definición, se apoya en lo que Foucault llamó la “paradoja de la subjetivación”. Esta paradoja supone que la producción de subjetividades “no sólo asegura la subordinación del sujeto a las relaciones de poder, sino que también produce los medios a través de los cuales el sujeto se transforma en una entidad autoconsciente y en un agente” (Mahmood 2012, p. 121). La agencia sería un producto de las relaciones de poder y no se limitaría a una oposición a las normas (frente a su acatamiento). Las normas son performativas y pueden ser no sólo consolidadas o subvertidas, sino “llevadas a cabo, habitadas y experimentadas de varias maneras” (Mahmood 2012, p. 136). Por ejemplo, la agencia puede estar en el modo en que se acata una determinada norma, y en cómo se vive y experimenta su incorporación. Reflexionar sobre distintas formas de concebir la agencia podría significar problematizar de maneras inéditas y fructíferas el imaginario feminista

y vincularlo con los procesos de subjetivación de los cuerpos femeninos y feminizados. Sin embargo, el énfasis en *Beyond the Public Sphere* se centra en la *resistencia*, en la forma en que se representa a las mujeres en el cine y en lo que estas representaciones permitirían.

Lara concibe el cine como una esfera pública postliteraria. En efecto, hay que recordar que hay una relación estrecha entre la esfera pública y la imaginación. Los espacios públicos, tan importantes para la tradición del pensamiento democrático deliberativo desde Kant hasta la Escuela de Fráncfort, existen “sólo en virtud de la imaginación; específicamente, la imaginación del ser visto o leído por extraños” (Warner 2002, pp. 8–9, 74–76). En *Beyond the Public Sphere* se reconoce la necesidad de ir más allá de la categoría de la esfera pública burguesa para retomar la propuesta de Negt y Kluge 1993 de que las esferas públicas “postburguesas” contienen a todos aquellos que se consideran de alguna manera en o “más allá” del límite de la comunicabilidad burguesa. Cuando la abstracción y la capacidad de distanciarse de ejemplos o situaciones particulares es una condición para un discurso respetable, los miembros de estos grupos, que presentan sus opiniones y razones desde lo particular, a menudo se consideran incapaces de hablar “normativamente” y sólo se los toma en cuenta para servir de “ejemplos” a las élites. Esta esfera pública postburguesa sería desde el cual se podría desafiar desde el feminismo las pretensiones universales de la esfera burguesa y sus efectos dañinos en la normatividad. Para Lara, esta esfera pública se vincula con el imaginario que disputa a la esfera pública burguesa el carácter de ser la institución informal más importante entre los actores sociales y políticos y el Estado. Ahora bien, estos espacios imaginarios organizan y orientan al sujeto en un paisaje geográfico que reclaman las distintas partes en conflicto. Arjun Appadurai distingue entre múltiples “paisajes”, como los “paisajes étnicos”, “paisajes tecnológicos”, “paisajes financieros”, “paisajes mediáticos” e “ideapaisajes”, de los cuales la Ilustración/cosmovisión liberal es uno de los más poderosos (Appadurai 1996, pp. 31–36). Quienes tienen acceso a la última tecnología, como aquellos que tienen el tiempo y la energía adecuados para absorber y responder a la información, tienen una ventaja significativa en comparación con los que no. Además, hay que advertir que, como resultado de la migración internacional y de la rápida expansión de los medios de comunicación, cada vez más ciudadanos son conscientes de hasta qué punto su vida cotidiana está determinada por la imaginación de los demás y cada vez más ciudadanos saben que no todas las formas de imaginación logran el mismo nivel de atención o el mismo nivel de referencia histórica.

El cine como esfera pública se concibe en *Beyond the Public Sphere* a partir de la definición de Hansen de la *heterotopía* foucaultiana. Para Foucault, la heterotopía es una red de relaciones que delimitan lugares que son irreducibles entre sí y absolutamente imposibles de superponer (Foucault 1999, pp. 431–441). Tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí. El concepto de heterotopía como un espacio heterogéneo de lugares y relaciones es importante para la comprensión de Lara del cine porque lo concibe como un “contra-lugar” donde las mujeres pueden verse a sí mismas como sujetos de estos discursos contrahegemónicos. Ahí no existen “reglas” sobre cómo las mujeres deben buscar sus caminos hacia la autodeterminación y la transformación radical, por lo que la imaginación puede volverse disruptiva, radical, nueva (Lara 2021, p. 30). Las heterotopías son asimismo lugares de heterocronía que rompen con la comprensión tradicional del tiempo. El anacronismo y la relación del cine con la temporalidad es algo a lo que Lara vuelve de manera reiterada en su reflexión. La heterocronía nos pone sobre aviso del hecho de que, incluso en los momentos de aparente continuidad, la atención en el cine se ve reclamada por una pluralidad de temporalidades y niveles de análisis. Al provocar un sentimiento de discontinuidad entre las formas de orden corpóreo e intelectual, las heterotopías impiden la unificación de la experiencia.

El gran ausente de *The Beyond the Public Sphere*, aunque es una ausencia que asedia, es, a mi modo de ver, el cuerpo. No hay una problematización del cuerpo como tal como sí la hay, por ejemplo, de la imaginación cuando revisa acuciosamente a Kearney, Breckman y Boticci. Sin embargo, como se desprende continuamente de las páginas del libro cuando se habla del “cuerpo político” o de la violación, imaginamos cuerpos e imaginamos con el cuerpo. El cuerpo —entendido de manera compleja y no reduccionista ni esencialista— desempeña un papel igualmente importante a la hora de descubrir la competencia y el conflicto entre las temporalidades y las prácticas que han dado forma a nuestra comprensión del cine. El cuerpo es el artefacto más importante en el que se pueden leer las luchas pasadas y presentes, pero a través del cual estas luchas también se pueden excluir. Además, el tema no es en absoluto irrelevante si tomamos en cuenta la identificación exclusiva y, por supuesto, histórica y culturalmente asignada de la mujer con la particularidad del cuerpo. En el cine imaginamos nuestros cuerpos y con nuestros cuerpos, imaginamos cuerpos en plural, cuerpos que, en sus diferenciaciones, así como en sus similitudes, muestran las contradicciones y fallas de los discursos y prácticas que los gobiernan, los ali-

mentan, los educan, los curan o los violentan. El cuerpo moderno es el medio a través del cual el pensamiento se toma a sí mismo como objeto imaginario y el instrumento por el cual el pensamiento se resiste a ser objetivado. “El cuerpo”, que es un constructo imaginario de inusitada relevancia política y al que todo cuerpo singular afectivo vivo, hablante, debe orientarse para sobrevivir, es aquel cuya artificialidad proporciona un terreno común para la generación de datos comparativos sobre cuerpos reales, datos que se han utilizado tanto para esclavizar en este caso a las mujeres como para emanciparlas y hacerlo además diferencialmente. La imaginación feminista heterotópica no puede ser entonces una idea regulativa porque no puede ser la misma para todas los cuerpos femeninos o feminizados. En este sentido, mi pregunta es si no hay cuerpos femeninos o feminizados a los que la imposibilidad de la unificación de la experiencia a la que apunta la imaginación cinética heterotópica vulneraría todavía más. La mayoría de los filósofos han aceptado que la experiencia normal está unificada, y la filosofía de Kant se ha utilizado para hacer de la unidad la norma. Pero cada vez más ciudadanos del mundo viven con la heterotopía más que con la experiencia coherente descrita como universal por los filósofos occidentales. Irónicamente, la imaginación heterotópica es la norma. Y, sin embargo, lo que es la “norma” y lo “normal” en un sentido estadístico también puede ser profundamente patológico y destructivo para ciertos cuerpos. La imaginación heterotópica puede hacer que una sea capaz de dar dos pasos atrás y ver dónde está parada; pero también puede hacer que otra se sitúe al borde de la angustia extrema y la alucinación. Además, el capitalismo nos anima en forma incesante a interpretar las discontinuidades entre narrativas y prácticas, la heterotopía, como motivo para refugiarse en la explotación laboral y el consumo. ¿Qué implicaciones tienen estas cuestiones a la hora de pensar en una imaginación cinética heterotópica y feminista que se propone ser emancipadora?

El cine como esfera pública, señala Lara, permite diversas operaciones como la autorreflexividad y el pensamiento crítico; permite que contemplemos la lógica del imaginario social que opera en nuestras instituciones y prácticas. Permite, por ejemplo, reconstruir el guion político del acto de violación y su condición no accidental dentro del imaginario patriarcal al inscribirse como eje de intersecciones de las “relaciones de dominio” que subyacen en el principio de soberanía (Lara 2021, pp. 93–122). Esta comprensión apunta al cuestionamiento y la apertura a la posibilidad de forjar vínculos relacionales distintos que se materializan. No es casual, sugiere la autora, que movimientos como el *Me Too* o el *Time’s Up* emergieran en los medios del espectáculo y la comunicación

y que actrices y presentadoras fueran sus representantes más conspicuas (Lara 2021, p. 173). Quizá habría que añadir que ciertamente estos movimientos señalan condiciones de posibilidad, pero también límites que tienen que ver con la diferencia entre los distintos cuerpos y sus formas de vinculación. Distintas autoras latinoamericanas señalan que el Me Too estadounidense no es, por ejemplo, el Ni Una Menos latinoamericano. Según advierte Rita Laura Segato, el Me Too, el movimiento de denuncia contra el abuso y acoso sexual machista iniciado en el mundo del espectáculo estadounidense, “le hace señas a la paternidad del Estado, a un árbitro de las relaciones, a un abogado en la almohada, en un mundo *de individualismo a ultranza*”, mientras que “*El Ni Una Menos le habla a un nosotras y nosotros, le habla a una sociedad*” (Segato 2019). Esta reflexión de Segato me hace preguntarme acerca del imaginario como ese espacio que cuestiona la noción de que la esfera pública burguesa es la institución informal más importante entre los actores sociales y políticos y el Estado. El Estado no parece desempeñar el mismo nivel de interlocución en todas partes. ¿Cómo se traduce además esta diferencia entre el individualismo a ultranza y el “nosotras y nosotros” en relación con el cine y con la “industria del espectáculo” que dicta las reglas y que pertenece hegemónicamente a ese mundo del individualismo neoliberal a ultranza que caracteriza, entre otras, Brown 2016?

Lara propone explorar las posiciones de exclusión y de opresión a partir del concepto de interseccionalidad de Crenshaw 1989; sin embargo, aunque lo hace señalando de manera explícita la necesidad de evitar caer en la esencialización y de subrayar el dinamismo y la capacidad de distanciarnos de los roles que ocupamos, no ahonda más (Lara 2021, p. 87). Me pregunto si esta capacidad de distanciamiento es la misma para todo sujeto. Vuelvo por ello a la relevancia de problematizar el cuerpo. Tener cierto tipo de cuerpo es tender a vivir, y a creerse atada por las ficciones creadas por otros grupos. Entender estas ficciones como realidad y, como puede haber duras sanciones emocionales y físicas por desafiarlas, concebir la imaginación como el acto de un cuerpo ya atado por esa realidad. Es estar sujeta a estas ficciones por las relaciones de poder conferidas a tu cuerpo, *lo más real que conoces*. Es cierto que estos cuerpos pueden mezclarse con otros y elaborarse o representarse según una variedad de ficciones. Interpretar a una loca en una determinada obra no significa que una esté loca, simplemente que se necesita otro guion en el que los mismos gestos tengan sentido, sean razonables y cuerdos. Hacer que el público sea consciente de su inversión en la pluralidad de esquemas imaginativos y que las escalas que limitan su percepción y comunicación les permitan “pensar”, “dar un

paso atrás” o considerar una institución desde el punto de vista de los problemas que resuelve (y que podría resolver de manera diferente) supone problematizar e involucrar muchos procesos que, como señalaré a continuación, involucran tanto las relaciones que producen un personaje “mujer” en una película como las relaciones que producen una espectadora “emancipada” o no (Rancièrè 2010). Es necesario reconocer estos procesos para entender por qué existe también ese realismo capitalista (o patriarcal) cinematográfico del que nos habla Fisher 2016, en el que las películas retratan nuestra realidad y exponen en forma abierta sus trampas sin que pase nada que ponga radicalmente en jaque a instituciones, gobiernos o a la misma industria cinematográfica. En este sentido, me gustaría volver a Crenshaw porque creo que parte del problema es cómo pensamos la opresión. En el modelo interseccional, la “opresión racial” no modificada por el “género” se conceptualiza implícitamente como la opresión que sufren los hombres racializados, y la “opresión de género” no modificada por la “raza” se conceptualiza implícitamente como aquello a lo que están sujetas las mujeres blancas privilegiadas por la raza. Decir que las opresiones de “raza” y “género” se cruzan en la experiencia de la mujer racializada es preservar una concepción unitaria de las opresiones cuyos sujetos normativos son relativamente privilegiados en algunos ejes. Cabe señalar que, aunque las mujeres racializadas son el paradigma de los sujetos interseccionales, se afirma que, de hecho, todos los individuos en sociedades estratificadas tienen identidades interseccionales producidas a través de la convergencia y la inflexión mutua de las relaciones de opresión y privilegio. No obstante, la asimetría en el énfasis discursivo en ciertos “determinantes de identidad” es una función del privilegio. No sólo las personas privilegiadas en los ejes de la raza o el género no logran identificarse con su raza (blanca) o su sexo/género (masculino/masculino), sino que no se entienden a sí mismos como sujetos racializados o generizados. Como dice Patricia Collins, “consideran que los afroamericanos tienen raza, que las mujeres blancas tienen género, que las mujeres negras experimentan tanto la raza como el género, y que los hombres blancos no experimentan ninguno” (Collins 1998, p. 79). Estas omisiones no son ni inocentes ni accidentales: señalan un privilegio. Socavan la afirmación de que todos los sujetos tienen identidades interseccionales: parecería que sólo los sujetos hiperoprimidos las tienen. La interseccionalidad no permite reconocer que la raza, la clase o el género no son propiedades idénticas de individuos o grupos, sino relaciones políticas que estructuran la experiencia viva de los sujetos a los que interpelan. Este énfasis relacional que Lara subraya es difícil de rescatar

desde la interseccionalidad. Si la interseccionalidad estructural es una función de la interseccionalidad política, no tiene sentido que los individuos “sean” sujetos interseccionales antes de un discurso político que les asigna esa ubicación. De ahí que a la hora de pensar en el cine y en un imaginario feminista creo que no sólo debemos centrarnos en las representaciones. Las posiciones políticas no preceden, sino que son en sí mismas producto de las relaciones políticas. Quizá la tarea no sea sólo ver cómo nos contamos y contarnos de otra manera, sino *desenterrar conceptualmente y transformar prácticamente aquellas relaciones que producen que ciertos relatos e imágenes sean posibles*. Me parece que Lara estaría de acuerdo en esto y, por lo mismo, considero problemática su tesis del cine como un “contra-lugar” donde no existen “reglas” sobre cómo las mujeres deben buscar sus caminos hacia la autodeterminación y la transformación radical, por lo que la imaginación puede volverse disruptiva, radical (Lara 2021, p. 30). Me pregunto si estas relaciones que hay que transformar no atraviesan el ámbito de la industria del cine y de sus relaciones de producción y no involucran regímenes de visibilidad que asimismo excluyen e invisibilizan.

El problema al que me refiero no es nada más que los poderes fácticos sustituyan —en lenguaje kantiano— sus preferencias puramente antropológicas por un estándar universal y usen su poder financiero y mediático para imponerlo a los demás. Éste es un problema que Lara reconoce y que es ineludible, pero Kant diría que se trata de una apelación abusiva al juicio estético, así como, quizá, de un abuso moral. Estoy de acuerdo con la perspectiva crítica positiva de *Beyond the Public Sphere* de apostar por una reapropiación de la producción y no por una totalidad catastrófica e inescapable al estilo de Fisher que haga de la “maldición” del capitalismo o del patriarcado una profecía autocumplida, pero creo que para ello es necesario reflexionar más acerca de las relaciones de producción y que ello supone alejarnos de ciertos conceptos como la interseccionalidad. El problema más básico para mí es que quienes deben expresarse o visibilizarse utilizando un lenguaje estético en el que sus cuerpos, lenguaje y gustos significan habitualmente lo informe, aunque sea para subvertirlo, ven cómo su capacidad para experimentar poder —es decir para destacar el potencial de universalización de su propia experiencia— se vuelve invisible, mientras que aumenta la conciencia del poder del lenguaje estético dominante acerca de su destino moral y de sus habilidades para ser el estándar que da forma incluso a lo “informe”. La capacidad de persuasión de los medios y lenguajes dominantes es eficaz porque quienes están al otro lado de la ecuación deben hacer referencia a ellos para comunicarse ampliamente. Es raro

que logren remodelarlos o reajustarlos, como en el caso de la música afroamericana, que ha cambiado para siempre cualquier posible estética “blanca”. El hecho de que una película minoritaria se considere “digna de ser subtitulada” a una de las lenguas dominantes en una sociedad multilingüe generalmente marca su consideración como *caso particular* en el acto mismo de valorización. La “blanquitud” es el efecto y el signo de este cúmulo de comunicabilidad universal en manos de personas que miran y ven o sienten de determinada manera. Hay aspectos de la forma de sintonización cultural “blanca” que tienen tanto potencial de validez universal (y son tan potencialmente “empíricos”) como la sintonización estética de cualquier cultura. Sin embargo, otros aspectos de la sintonización cultural “blanca” se utilizaron para dotar a la dominación colonial y capitalista de un carácter trascendental, y no pueden separarse de la forma en que se ve y se siente habitar un *statu quo* caracterizado por relaciones de dominio. Al igual que las escalas cambiantes o los paradigmas conceptuales, se necesita tiempo y esfuerzo para aprender la potencial comunicabilidad universal de grupos y colectivos distintos. En efecto, uno de los efectos de la opresión es que la potencial universalidad de la aprehensión estética se olvida o se vuelve indistinguible de la particularidad o de la inclinación y finalmente se acaba afirmando como caso “anecdótico” o particular. De ahí la renuencia de muchas autoras a considerar su obra como “cine de o para mujeres”. En otras palabras, sin duda hay un aspecto socialmente invisible en la experiencia de cada persona, pero fue necesaria la dominación blanca para que Franz Fanon se diera cuenta de que era negro o para convertir la piel oscura en un signo concreto de lo incommunicable y en la causa de la doble conciencia para W.E.B. Du Bois. Esta significación tuvo efectos indelebles en el sentido de sí mismos que tuvieron estos comunicadores tan extraordinariamente dotados; así es como el racismo y la dominación sexualizadora se reproducen en el nivel de la psique y la imaginación. El lema Black Is Beautiful que surgió y fue tan necesario en el activismo de los años setenta del siglo pasado fue asimismo criticado por sus mismos defensores por reificar una identidad, “negra”, que no preexistía, sino que fue producto de las relaciones coloniales. Tal y como advierte incluso Bell Hooks, el Black Is Beautiful no se trataba de un ejercicio celebratorio, sino que más bien lidiaba con el problema más serio de lo que significaba tener que reconocerse como negra en términos de la estética dominante para protegerse, paradójicamente, del odio hacia sí misma (Headley 2009, pp. 132–155). A esto me refiero cuando subrayo la necesidad de reflexionar acerca del concepto de interseccionalidad y de lo que el concepto no atisba de las relaciones de producción y, en este

caso, de las relaciones de producción cinematográficas; a la necesidad de reflexionar acerca de las relaciones de producción que producen el personaje “mujer” que vemos en pantalla y que producen, asimismo, determinado tipo de espectadoras. María Pía Lara ha abierto una veta notable. Ojalá y dé pie a futuros trabajos y reflexiones.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, Arjun, 1996, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Mineápolis.
- Brown, Wendy, 2016, *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*, trad. V. Altamirano, Malpaso, Barcelona.
- Collins, Patricia Hill, 1998, “It’s All in the Family: Intersections of Gender, Race and Nation”, *Hypatia*, vol. 13, no. 3, pp. 62–82.
- Crenshaw, Kimberlé Williams, 1989, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, no. 1, art. 8, pp. 139–167.
- Fisher, Mark, 2016, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, trad. C. Iglesias, Caja negra, Buenos Aires.
- Foucault, Michel, 1999, “Espacios diferentes”, en *Estética, ética y hermenéutica*, introd. trad. y ed. Á. Gabilondo, Paidós, Barcelona, pp. 431–441.
- Headley, Clevis, 2009, “The Ethics of Blackness: bell hooks’s Postmodern Blackness and the Imperative of Liberation”, en Maria del Guadalupe Davidson y George Yancy (comps.), *Critical Perspectives on bell hooks*, Routledge, Nueva York, pp. 132–155.
- Lara, María Pía, 2021, *Beyond the Public Sphere. Film and The Feminist Imaginary*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
- Mahmood, Saba, 2012, *Politics of Piety. The Islamic Revival and The Feminist Subject*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey.
- Negt, Oskar y Alexander Kluge, 1993, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, trad. P. Labanyi, J.O. Daniel y A. Oksiloff, University of Minnesota Press, Mineápolis.
- Rancière, Jacques, 2010, *El espectador emancipado*, trad. A. Dillon, Manantial, Buenos Aires.
- Segato, Rita Laura, “La Feria del Libro de Buenos Aires abre con un llamado a la desobediencia”, *El País*, 25 de abril de 2019, <[https://elpais.com/cultura/2019/04/25/actualidad/1556218446\\_522537.html](https://elpais.com/cultura/2019/04/25/actualidad/1556218446_522537.html)>.
- Warner, Michael, 2002, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, Nueva York.

Recibido el 3 de enero de 2022; aceptado el 17 de enero de 2022.