

tomo 7

CINE: DISCURSO Y ESTÉTICA 2

Reflexiones desde las cinematografías
contrahegemónicas

PR CINE
Ciudad de México

UACM
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE LA CIUDAD DE MÉXICO

CINE: DISCURSO Y ESTÉTICA 2

Reflexiones desde las cinematografías contrahegemónicas

GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Martí Batres Guadarrama

Jefe de Gobierno de la Ciudad de México

Claudia Stella Curiel de Icaza

Secretaria de Cultura de la Ciudad de México

Cristián Calónico Lucio

Director General del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Dra. Tania Hogla Rodríguez Mora

Rectora

Hilda Margarita Sánchez Santoyo

Coordinadora del Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales

Irma María Valladares Arjona

Claudia Vanessa de la Borbolla Suárez

Rodrigo Gerardo Martínez Vargas

Mario Alfredo Viveros Barragán

Laboratorio de Medios Audiovisuales (LaMA)

CINE: DISCURSO Y ESTÉTICA 2

*Reflexiones desde las cinematografías
contrahegemónicas*

tomo 7

Coordinadores:

Cristián Calónico Lucio
Rodrigo Gerardo Martínez Vargas

Ensayos escritos por:

Abisai Pérez Romero
José Jorge Mondragón Alonzo
Rodrigo Armada Ramírez
Verónica Alicia Ramírez Sánchez
Christian Flores Aldama
Bianca Salles Pires
Sinhué Gutiérrez González
Araceli Pérez Mendoza
Mario Alfredo Viveros Barragán
Armando López Muñoz
Axayácatl Tavera Rosales
Martín Hernández González
Rosa Claudia Lora Krstulovic
Gabriel Herrera Torres



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA
DE CULTURA

PRO CINE
Ciudad de México

CIUDAD INNOVADORA
Y DE DERECHOS

UACM
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
Hecho, Impreso y en línea

CHyCS



CINE: DISCURSO Y ESTÉTICA 2. Reflexiones desde las cinematografías contrahegemónicas
Primera edición, mayo de 2024.

D.R. © Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México (PROCINECDMX)

República de Chile No. 8 Primer Piso, Col. Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06000, Ciudad de México, México.

D.R. Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Dr. García Diego No. 168, Col. Doctores, Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06720, Ciudad de México, México.

Serie: Cine, pantallas y públicos

ISBN: 978-607-98843-0-7

CINE: DISCURSO Y ESTÉTICA 2. Reflexiones desde las cinematografías contrahegemónicas
ISBN Volumen: 978-607-69902-0-9

Esta edición y sus características son propiedad del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México y de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos de autor. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

Coordinación:

Cristián Calónico Lucio

Rodrigo Gerardo Martínez Vargas

Coordinación editorial:

Elizabeth Rodríguez Lira

Diseño editorial y Portada:

Eduardo Macchetto Jiménez

Ana Paulina Esparza Posada

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.

Hecho e impreso en México.

ÍNDICE

Presentación	9
Prólogo	11
A Abisai	14
Rasgos del documental en la obra de Werner Herzog Por Abisai Pérez Romero	18
Breve recuento de esquemas anticapitalistas de producción y exhibición cinematográfica en México Por José Jorge Mondragón Alonzo	26
Breve revisión en torno a los productos audiovisuales digitales hipermediatizados y el posible marco ético estético del cine documental Por Rodrigo Armada Ramírez	40
Cabezas parlantes: la frontera poética en el cine documental de Krzysztof Kieslowski Por Verónica Alicia Ramírez Sánchez	54
Cine experimental temprano y su influencia en el cine contemporáneo: el "plano secuencia" Por Christian Flores Aldama	66
Ciudad, itinerancia y frontera: festivales de cine documental en la primera década del siglo XXI en México Por Bianca Salles Pires	76
El canto del ci(s)ne experimental Por Sinhué Gutiérrez González	112
El cine documental social de denuncia en la construcción de una cultura de paz Por Araceli Pérez Mendoza	122
El corto verano del cine libertario. Los anarquistas de la República española del 36 Por Mario Alfredo Viveros Barragán	136



Fronteras del discurso cinematográfico como liturgia conservadora y exorcismo postmoderno. Apuntes a propósito de Flusser	160
Por Armando López Muñoz	
Hacia la pérdida de sentido en el cine experimental	172
Por Axayácatl Tavera Rosales	
La intervención a partir del arte en la ciudad. Los mundos virtuales, arquitectónicos, el cine y la historieta	186
Por Martín Hernández González	
Reflexiones en torno al documental y la memoria social	206
Por Rosa Claudia Lora Krstulovic	
Ver no es una acción sino una cosa	218
Por Gabriel Herrera Torres	

PRESENTACIÓN

Para el Fideicomiso PROCINECDMX ha sido muy importante el desarrollo de un área editorial la cual se ha convertido en uno de sus programas fundamentales y le ha permitido comprender mejor el mundo para el que elabora políticas públicas dirigidas al desarrollo y fortalecimiento del cine mexicano en la Ciudad de México.

Las obras editoriales del Fideicomiso son diversas, algunas de ellas producto de la convocatoria de apoyo a investigaciones; otras cuya publicación ha sido pertinente debido a su relevancia temática y/o histórica; otras investigaciones propias realizadas como punto de partida para proponer políticas públicas que beneficien laboralmente a las y los trabajadores del medio audiovisual, especialmente al sector femenino, tal es el caso de la investigación Trabajo y género en el medio audiovisual, impulsada en colaboración con la Universidad Autónoma de Querétaro y la Colectiva la Gremia: Red de Mujeres en el Cine y la TV. Y dejo al final la mención de las publicaciones que han sido resultado de seminarios y/o diplomados de universidades, por ser este libro uno de ellos, producto de la colaboración con la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) a través del Laboratorio de Medios Audiovisuales del Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales.

Cine, Discurso y Estética 2: Reflexiones desde las cinematografías contrahegemónicas reúne ensayos de estudiantes y docentes de una segunda edición del Seminario: Epistemologías, Poéticas y Estéticas del Cine, que nos hablan de proyectos de producción, difusión y exhibición cinematográfica que se salen de los marcos establecidos por la industria cinematográfica apoyada por instituciones gubernamentales o por los grandes empresarios que producen, distribuyen y exhiben la mayor parte del cine comercial en nuestro país, y en otros países. En ese sentido, la reflexión sobre estos proyectos se convierte en un espacio necesario para apoyarlos y fortalecerlos en virtud de la diversidad y pluralidad de sus narrativas, así como de las formas de producción, difusión y exhibición alternativas o distintas de las hegemónicas existentes en nuestro país en general, y en la

Ciudad de México, en particular.

Esta diversidad, que en muchas ocasiones no es contabilizada ni difundida por los medios de comunicación y poco reflexionada en estudios e investigaciones sobre cine, forma parte de la riqueza de contenidos de nuestro cine, con prácticas experimentales o arriesgadas en su producción. En exhibición estas propuestas alternativas enriquecen la programación cinematográfica con películas que difícilmente se pueden ver fuera de su presentación en espacios no comerciales o festivales, además de llegar con un cine de calidad a precios muy bajos o de forma gratuita a sectores de la población que de otra forma difícilmente tendrían acceso a estas propuestas cinematográficas. En esto radica la importancia de reflexionar sobre estas alternativas y por lo tanto de este tomo, que es el número 9 de la colección editorial de PROCINECDMX.

Cristián Calónico Lucio

Director General del Fideicomiso PROCINECDMX

PRÓLOGO



En una bella escena del filme de Eugene Green *La Sapienza* (Green, 2014) Goffredo, joven aspirante a arquitecto, y Aliénor, esposa de un famoso arquitecto llamado Alexandre, conversan en casa del muchacho. La personalidad tranquila y conciliadora del joven parece aliviar las tensiones que Aliénor experimenta en su relación con Alexandre, por lo que esta ha comenzado a visitarle con regularidad, entablando conversaciones poco habituales para una mujer madura y un adolescente:

–Mi marido dice que todos los encuentros son azarosos, dice Aliénor.

–Yo no creo eso, responde Goffredo.

–Yo tampoco. Pero en ese caso, no tenemos libertad, contesta pesadamente la mujer.

A lo que Goffredo, con esa inocente contundencia de los objetos autoevidentes, responde:

–Cuando estamos dentro de una arquitectura estamos encerrados en un espacio y, sin embargo, somos libres.

La mujer observa al joven como si alguien, repentinamente, le hubiera quitado de encima una roca gigantesca. ¿Cómo es posible que el muchacho haya conciliado de golpe y sin esfuerzo dos ideas que parecían irreconciliables y que, cada una por su lado, parecía necesaria para preservar su dignidad?

Los encuentros no azarosos parecen garantizar el significado, pero negar la libertad. Los encuentros azarosos parecen garantizar la libertad, pero negar el significado. Libertad y significado parecen, ambas, condiciones necesarias, pero irreconciliables, para atribuirle a cualquier persona su humanidad.

A menos que la libertad dependa de un cierto engaño para poder llamarse "libertad" en lo más mínimo. A menos, pues, que la propia libertad dependa de la existencia de los encuentros no azarosos: tomada en sí misma y fuera de toda constricción, mapa y regla, la libertad no podría entenderse sino

como pura y dura arbitrariedad.

Elegir no tiene sentido fuera de toda arquitectura (no se puede elegir en el vacío) y cualquier arquitectura es una predisposición al encuentro, está diseñada para el encuentro. Así, y una vez que Aliénor ha procesado felizmente la revelación, le pregunta al muchacho una vez más:

—¿Y crees que tú y yo estamos adentro de la misma arquitectura?

—Sí, lo creo. Responde amablemente el muchacho y, junto con él, responde también Eugene Green, haciéndonos notar que el cine no es sino ese mismo gesto arquitectónico que facilitara el encuentro entre ambos.

El cine proviene del mundo y nos devuelve a él. Nos devuelve nuestra pertenencia simple al mundo. Nos recuerda que todo encuentro sucede en el mundo, que toda conversación está inmersa en una arquitectura y que no hay discurso, opinión o perspectiva que no esté situada, localizada, enmarcada y facilitada por otras. Es por esta característica de la imagen, pues, que la conversación desde el cine, con el cine y a través del cine resulta ejercicio inagotable (pues no hay opinión definitiva, no hay perspectiva absoluta, no hay locución alguna que no se disuelva de vuelta en el infinito oleaje), y es esa misma característica de las imágenes (que se dejan un poco ser tocadas por todos, que le pertenecen un poco a todos y a nadie) que es posible que alrededor (y al interior) de ellas se organicen espacios como el que la presente publicación celebra.

Los textos recopilados aquí, pues, representan la culminación del intercambio realizado entre estudiantes, académicos, cineastas y cualquier otra persona que se haya acercado con ánimos de reflexionar con y a través de las imágenes filmicas dentro del seminario *Epistemologías, Poéticas y Estéticas del Cine*, a lo largo de su segundo periodo de actividad, durante el año 2022.

El seminario ha surgido de inquietudes y pasiones compartidas por Mario Viveros, Armando López Muñoz y Rodrigo Martínez Vargas quienes, a través del Laboratorio de Medios Audiovisuales (LaMA), del Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales (CHyCS) de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), echaran a andar hace ya cuatro años este espacio interdisciplinario para la reflexión sobre el audiovisual, logrando

por segundo año consecutivo, y gracias al apoyo del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México (PROCINECDMX) y de su titular Cristián Calónico Lucio, la publicación de este segundo tomo que recoge buena parte del entusiasmo y curiosidad del que nos hemos empapado todas y todos los que hemos tenido la suerte de participar en dichos encuentros.

La importancia de este espacio, que ha enriquecido nuestros gustos, opiniones e inquietudes, que nos permite ver impresas nuestras conversaciones y reflexiones, y que ha abierto horizontes inusitados de relación entre nosotros y las imágenes, no hace sino confirmar aquello que Aliénor, sorprendida, descubría en su conversación con el joven Goffredo: que estamos todos adentro de la misma arquitectura y que, gracias a eso, somos libres para encontrarnos.

Gabriel Herrera Torres

A

ABISAI







A ABISAI

Los integrantes del seminario *Epistemologías, Estéticas y Poéticas del Cine II*, dedicamos con profundo cariño este libro a nuestro compañero Abisai Pérez Romero, joven comprometido, crítico y de una inteligencia clara, estudiante, periodista preocupado por los derechos humanos y ambientales.

Abrimos así la presentación de los ensayos que componen este volumen con el primer borrador de su trabajo final, el cuál no pudo ser afinado por las trágicas circunstancias de su partida. Dicho texto, inconcluso, nos muestra la vocación y el carácter de su autor.



Entre muchas cosas somos reflejo de nuestras aspiraciones y resultado de nuestras inspiraciones, es por eso que resulta revelador que, dentro del mundo de posibilidades, Abisai escogiera para su ensayo al cineasta Werner Herzog, autor comprometido y dispuesto a trabajar en los márgenes de la industria, con el fin de serle fiel a sus ideas, que retrata al hombre en búsqueda del hombre, del yo y su relación con la naturaleza, el hombre que comienza el mundo después del mundo.

Abisai se consideraba a sí mismo un documentalista incipiente, pero siempre con ideas claras, comprometidas con su realidad y entendiendo que podía actuar usando la fuerza y el valor del lenguaje cinematográfico; ahora Abisai vive en su legado, en nuestra memoria... y cuando habitas en los recuerdos, siempre estarás presente.

Rodrigo Martínez Vargas
Laboratorio de Medios Audiovisuales (LaMa)





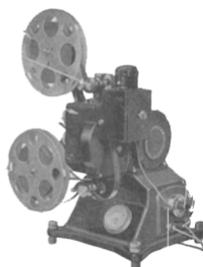


**RASGOS DEL
DOCUMENTAL
EN LA OBRA DE
WERNER HERZOG**

Abisai Pérez Romero



RASGOS DEL DOCUMENTAL EN LA OBRA DE WERNER HERZOG



Abisai Pérez Romero

Desde sus inicios como cineasta, Werner Herzog ha evitado clasificar o distinguir sus creaciones filmicas entre ficción y no ficción. En ese sentido, este autor, que para mí como aspirante a documentalista ha sido un reciente y gran descubrimiento en el Laboratorio de Medios Audiovisuales de la UACM, es una de esas genialidades en las que la vida y obra, en este caso producción cinematográfica, se fusionan durante el proceso vital del autor. A partir de ello, creo que una forma oportuna de abordar parte de su filmografía es tratar de responder ¿cuáles son algunos de los rasgos o elementos distintivos o recurrentes en las películas del autor? Y de identificarlos, indagar ¿qué relación tienen esos rasgos del cine de Herzog con el género documental? A continuación, intento estudiar algunos de los elementos más distintivos en la vida y obra del maestro Herzog a la luz de los postulados del documental acuñados por John Grierson en los años 30 del siglo pasado.

Cabe iniciar señalando que la definición de documental probablemente es una de las más polisémicas y discutidas entre los productores y teóricos de cine. Hay quienes ven el nacimiento del documental casi paralelo al del cinematógrafo a finales del siglo XIX, y por otro lado hay quienes ven necesario apuntar al proceso de autoconciencia que permitió las posibilidades, casi infinitas, que ofrece el tratamiento creativo de las imágenes registradas en situaciones reales. Podría decirse que un punto de

partida en común para el documental es la búsqueda de lo real y verdadero. De acuerdo a la perspectiva de Guadalupe Ochoa¹, por documental se entiende “un bien cultural que a través del lenguaje audiovisual pretende partir de aspectos de la realidad, expresarlos y comunicar sobre ellos”. Sin embargo, para John Grierson², considerado uno de los padres del documental en el sentido contemporáneo, el problema surge cuando se intenta distinguir entre un registro tomado de la realidad, de un discurso construido a partir de retazos de esos registros de la realidad. Es así que una de las principales características del documental, la construcción de lo real, implica necesariamente que el documentalista tome posicionamiento ante el material que pretende exponer, o cuando menos evite caer en la aparente imparcialidad que coloca los productos audiovisuales en las categorías descriptivas que no llevan a ninguna articulación discursiva en especial, como las primeras vistas cinematográficas o los primeros reportajes y noticieros filmicos, que a la fecha suelen mantener el estilo didáctico.

En Herzog, trabajos como *Aguirre, la ira de dios* (1972) o *El enigma de Gaspar Hauser* (1972) dejan ver la sensibilidad y habilidad del autor para localizar personajes y adaptar aquellas historias reales y verídicas a sus filmes, aunque personalmente considero a *La balada del pequeño soldado* (1984) como una manifestación de su compromiso hacia la verdad de los acontecimientos expuestos. Esto último es claro en el caso del grupo armado nicaragüense filmado en las montañas de Honduras, donde el acercamiento a la verdad no consiste solamente en el registro y descripción de la crudeza en las situaciones cotidianas de los nativos; tampoco está en la militancia o simpatía por alguna de las partes en conflicto. Por el contrario, el punto de vista cinematográfico apunta hacia la verdad del trasfondo político y el contexto social que rodea aquellos registros. Esos niños con fusiles son el rostro humano de la incertidumbre, la violencia y el adoctrinamiento generados por los conflictos bélicos e intereses comerciales dentro de un territorio; el reflejo mismo de la infancia de Herzog y algunos miembros del equipo que le acompaña; la repetición de ciertos patrones en una escala, geografía y temporalidad diferentes.

1. María Guadalupe Ochoa Ávila, *Construcción de la Memoria. Historias del documental mexicano* (Conaculta, 2013), p. 18.

2. John Grierson, en Joaquim Romaguera y Homero Alsina, *Postulados del documental, en Textos y Manifiestos del Cine*. (Ediciones Cátedra, segunda edición, 1993), p.p. 139-147.

Por otro lado, es reveladora la insistencia de Grierson en promover una obra como *Moana* (1926) de Flaherty para ilustrar sus postulados del documental, especialmente si se toma en cuenta que el metraje se compone de un gran número de puestas en escena y composiciones poéticas alejadas del simple registro de una situación real. ¿Qué es pues, aquello que define si una cadena de imágenes en movimiento es documental o no? Según Grierson, en principio hay que recordar que el cine era considerado documental por el solo hecho de ser rodado sobre el terreno mismo donde suceden los hechos, probablemente una herencia de los primeros usuarios del término, que hacían referencia al cine sobre viajes a lugares exóticos. Para Grierson y Flaherty el documental es esencialmente la historia de un lugar que está fuera de los estudios cinematográficos. Este postulado es extrapolable a la trayectoria de Herzog como uno de los principales rasgos constitutivos en sus películas, donde el territorio puede llegar a adquirir la categoría de coprotagonista e incluso de personaje principal para alcanzar los efectos realistas y dramáticos de sus historias.

Siguiendo con el filme *Aguirre, la cólera de dios* (1972), me parece que más allá de la calidad de la adaptación del texto literario o el apego a los hechos del suceso histórico, su veracidad o acercamiento a la verdad desde una perspectiva documental radica justamente en la honestidad de esas imágenes que reflejan un Herzog preocupado por hacer su propia búsqueda de El Dorado en el Amazonas del Perú, creo que las dificultades y riesgos tomados por el equipo para rodar en aquel lugar inhóspito hacen de las actuaciones algo más que una mera representación. En ese sentido, al igual que Grierson lo consiguiera con las costas inglesas y el mar en *Drifters* (1929), Herzog logra darle una estética a la selva, y al mismo tiempo crea una atmósfera envolvente de locura que sintetiza la tensión que existe entre el ser humano y la naturaleza, un tema recurrente del autor, quizá producto de su gusto por hacer largas caminatas y recorridos por el mundo.

Con respecto a lo anterior, si bien *Hacia el infierno* (2016) consigue una fotografía mucho más colorida y paisajística que en sus primeras obras en la selva, algo que quizá tenga alguna relación con los avances tecnológicos, el objetivo de Herzog no es conseguir un fondo bello o de postal, sino explorar un punto de vista sobre la tensión que existe entre el hombre y la naturaleza. El humano en su aspecto individual y colectivo está sumergido en procesos y temporalidades planetarias, geológicas. La verdad aquí no es la de los

hechos en sí mismos, no se trata de la posibilidad de que un individuo sea capaz de comunicarse con un volcán, sino de las aproximaciones al conocimiento y aprendizaje ancestral que hizo posible la adaptación del ser humano.

Recapitulando, creo que lo que acerca el cine de Herzog al documental más ortodoxo es su decisión de producir sus películas lejos de los estudios profesionales de cine, un rasgo que usualmente le ha permitido explorar y desarrollar una estética de los territorios y los lugares que visita, construyendo no sólo un escenario de fondo, sino un estado de ánimo, un sentimiento, un personaje integrado y a veces conformado con el medio socio ambiental. Es por ello que, más que un cineasta que registra sus viajes, me parece que Herzog es un viajero nato que hace cine, y en ese sentido el proceso de tratamiento creativo que le da a sus registros de la realidad se vuelve el rasgo más singular de sus películas que, de acuerdo con Grierson, hace posible que el documental aspire a ser un arte mayor.

En conclusión, considero que entre los rasgos distintivos de Werner Herzog destaca el interés especial que tiene por el territorio o el entorno, ya sea social o ambiental y que usualmente mantiene una intensa relación con sus personajes, lo cual concuerda con la posición de Grierson al argumentar que el documental es el rodaje en un lugar que no son los estudios profesionales y que además proporciona una historia, pero esencialmente el documental es el proceso de tratamiento creativo posterior al registro de imágenes. En ese sentido, un tema recurrente del autor en las películas mencionadas es la tensión del ser humano–naturaleza, algo que probablemente tiene relación con su trayectoria vital y artística enmarcada en la posguerra y sus viajes por el mundo. Finalmente, Werner Herzog no sólo cumple con el postulado de hacer un tratamiento creativo de las imágenes tomadas de la realidad como condición artística del documental, sino que prioriza la expresividad poética por encima de la sobriedad y la transmisión de información.





BREVE RECUENTO
DE ESQUEMAS
ANTICAPITALISTAS DE
PRODUCCIÓN Y EXHIBICIÓN
CINEMATOGRAFICA
EN MÉXICO

José Jorge Mondragón Alonzo



BREVE RECUENTO DE ESQUEMAS ANTICAPITALISTAS DE PRODUCCIÓN Y EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA EN MÉXICO



José Jorge Mondragón Alonzo

De acuerdo con Janet Staiger, entre 1919 y 1935 se consolida un capitalismo avanzado como tipo de financiación en la industria cinematográfica estadounidense. Lo anterior implica: “la concentración y centralización del capital [...] una masiva integración vertical y horizontal para la economía de escala, una transición de los propietarios identificables a las sociedades anónimas, y un ámbito multinacional en el control de la mercadotecnia”¹. Si se observa de forma generalizada, gran número de las películas estadounidenses en cartelera y en plataformas de *streaming* continúan y consolidan este esquema en la actualidad, en especial por la centralización del capital y el control de la mercadotecnia. En Latinoamérica, dado el contexto económico, es evidente que no existen las condiciones para que los modelos de capitalismo avanzado prosperen en las películas producidas en la región o, por lo menos, no a mayor escala como sucede en otras latitudes con mayor auge económico. Incluso se buscan nuevos esquemas tanto de producción como de expresión. El cineasta cubano Santiago Álvarez reforzaba esta idea: “el artista tiene que comunicarse y contribuir al desarrollo cultural de su pueblo; y sin dejar de asimilar las técnicas de expresión de los países

1. Staiger Janet (1997), *Fuerza de trabajo, financiación y modo de producción*, p. 350.

altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo”².

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA Y ALTERNATIVA EN MÉXICO

En este contexto, resultan interesantes esquemas que replantean los tipos de financiación tradicionales que favorecen la ganancia exacerbada de los dueños del capital. Un ejemplo es el caso de la producción de videos a cargo de un grupo de indígenas pertenecientes al EZLN. Se logró exitosamente una cooperativa con fondos del Estado (apoyo del Instituto Nacional Indigenista, INI), de ONG's y de organizaciones extranjeras³. Años antes se presentaba una iniciativa para dar voz a comunidades indígenas que salían del estándar de la ideología hegemónica. Se trataba del Primer Taller de Cine Indígena, en la localidad ikoot (huave) de San Mateo del Mar, Oaxaca. Auspiciado también por el entonces INI dio como resultado 3 cortometrajes y un documental (aunque solamente se concluyó el documental y un cortometraje, manteniendo los dos restantes como materiales inéditos). Otro proyecto más reciente es el Apoyo a comunicadores(as) indígenas para la producción y realización de proyectos de comunicación intercultural. Este proyecto, apoyado por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), ha generado una producción de más de 300 videos⁴.

Considero importante ahondar en la producción audiovisual de las distintas comunidades en México debido a que, como Juan Carlos Domínguez propone, el cine y el video fueron utilizados principalmente

2. Álvarez Santiago (1988), *Arte y compromiso*, p.p. 35-36.

3. Halkin Alexandra (2008), *Outside The Indigenous Lens: Zapatistas And Autonomous Videomaking*, p.p.160-196.

4. Nuevas publicaciones, *Mujer Ikoots. Cineastas Indígenas y Mujer Indígena. Videastas del Presente*, en Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Recuperado el 4 de febrero de 2024, de: www.gob.mx/inpi/articulos/nuevas-publicaciones-mujer-ikoots-cineastas-indigenas-y-mujer-indigena-videastas-del-presente

como herramientas para contrarrestar la narrativa política de los medios tradicionales⁵. El autor realiza una investigación minuciosa sobre cuatro etapas del cine y el audiovisual comunitarios en México, destacando la tercera etapa donde cobran fuerza las transferencias formales e informales del cine y el audiovisual a las comunidades. En los inicios de la institucionalización (transferencia formal), Luis Lupone y Alberto Becerril llevaron a cabo el Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas. A través de este programa se realizó un taller en 1986, en una comunidad indígena, dando lugar a varias obras cinematográficas. A pesar de las primeras dudas de los directivos, la iniciativa de Lupone abrió el camino para establecer una relación más cercana entre las instituciones y las comunidades, fomentando la producción cultural audiovisual desde una perspectiva comunitaria⁶.

En la cuarta etapa se recupera el periodo donde las comunidades buscan apropiarse de la tecnología de medios mediante una profesionalización institucional, pero en muchos casos autodidacta, distinta de la transmisión formal de conocimientos. Este proceso implica enfrentarse a la descolonización de la imagen impuesta por medios masivos y estados-nación. La autodeterminación de las comunidades para narrarse a sí mismas implica la apropiación de recursos materiales de producción cultural y la superación de nociones occidentales hegemónicas en cine y audiovisual. Se destaca la importancia de que las comunidades definan sus propias narrativas y usos de los medios, evitando prejuicios y estigmatizaciones externas⁷.

Rafael Aviña destaca en sus agudas investigaciones diversos temas referentes al cine mexicano, entre ellos el cine documental alternativo en México. El autor expone cómo se erige este género como una alternativa inteligente, desafiando las fórmulas convencionales, especialmente aquellas que repercuten en la producción, y ofreciendo una mirada fresca y comprometida a la realidad sociopolítica del país. En las décadas de 1970 y 1980 se observó un surgimiento de nuevos colectivos de producción cinematográfica en formato Súper 8. Entre las cooperativas formadas durante este periodo se

5. Domínguez Juan Carlos (2021), *Cine y audiovisual comunitarios*, p. 98.

6. Domínguez Juan Carlos (2021), *Cine...*, op. cit., p.p. 95-96.

7. *Ibid.*, p.p. 98-101.

destacan Grupo Cine Testimonio, Taller de Cine Octubre, Colectivo Cine Mujer y Cine Canario Rojo⁸. Asimismo, se destacan otros ejemplos: El Canal 6 de Julio como un hito en el cine documental mexicano, enfocado en la realidad social y política, destacando la documentación del EZLN en 1994⁹.

El cine marginal, rechazado por los medios convencionales, emerge como una voz auténtica y desprovista de oropel y estrellas. Cineastas como Carlos Mendoza, Alejandro Gerber y Juan Pablo Villaseñor contribuyen a este movimiento desafiando las fórmulas habituales y los argumentos repetitivos de la cartelera comercial. Aviña ha respaldado esta visión alternativa, reconociendo la importancia del cine sin burocracia y posiciones triunfalistas de las instituciones. Se resalta el trabajo de mujeres cineastas, como Alejandra Islas, y la inspiración de documentales como Trópico de Cáncer (Polgovsky, 2004) para la gira Ambulante de Gael García y Diego Luna, amplificando voces marginadas y destacando obras comprometidas¹⁰.

Por otra parte, algunos graduados de las escuelas oficiales de cine, así como documentalistas y artistas visuales, desarrollaron una propuesta estética distinta a la del documental antropológico que lo precede. Ejemplos de esta tendencia se encuentran en las obras de Alfredo Joskowicz, Manuel González Casanova, José Roviroso y Rubén Gámez.

LOS APORTES ESTATALES

El Estado ha estado presente en la financiación de películas en México. Durante la 'Edad de Oro' del cine mexicano, este desempeñó un papel fundamental en la construcción de una cultura compartida. La consolidación de la identidad nacional se vio reforzada gracias a esa industria cinematográfica que logró unificar la percepción que un amplio segmento

8. Domínguez Juan Carlos (2021), *Cine...*, *op. cit.*, p.p. 91-93.

9. Aviña Rafael (2019), *El auge de un cine documental alternativo*, p.p. 74-7510. *Ibíd.*, p.p. 98-101.

10. Aviña Rafael (2019), *El cine marginal. El documental durante el sexenio*, p.p. 163-170.

de la ciudadanía tenía de sí misma. Las industrias culturales mexicanas durante la época dorada, especialmente las compañías cinematográficas, desempeñaron una función equiparable a lo que en el ámbito de las industrias estadounidenses se denomina como 'imperialismo cultural' para las audiencias latinoamericanas¹¹.

En ese periodo de desarrollo industrial en México (así como en Argentina y España), la articulación de políticas públicas se extendía a diversos sectores, incluyendo la cinematografía, donde la participación del Estado y la implementación de medidas específicas buscaban potenciar la producción nacional y la diversidad cultural en la pantalla. Este enfoque marcaba un hito en la construcción de identidades económicas y culturales en estos países, sentando las bases para el florecimiento de sus respectivas industrias en las décadas venideras¹².

Con la guerra en Europa y el boicot a Argentina por parte de Estados Unidos, la industria cinematográfica mexicana se encontró en una posición ventajosa y prácticamente sin competencia, dada la escasez de recursos en otros países latinoamericanos. Esta cinematografía mexicana no sólo recorría el mundo, llegando a comunidades mexicanas y chicanas en Estados Unidos como un recordatorio de sus raíces y un elemento de identidad colectiva sino que, también, alcanzaba lugares sorprendentes como en Yugoslavia, generando una notable reacción frente a la dominación soviética. Un ejemplo destacado es la película *Un día de vida* (Fernández, 1950), que se convirtió en una sensación en Yugoslavia, especialmente en Belgrado, donde continuó exhibiéndose con frecuencia durante las dos décadas siguientes. Además de dejar su huella en esta región balcánica, el cine mexicano también ha legado una marca significativa en lugares tan diversos como España, Nueva York y Los Ángeles¹³.

Después, el Estado tendría una fuerte presencia en la década de los setenta, sin que hubiera necesariamente alguna recuperación del capital; como lo

11. Castro Ricalde Maricruz y McKee Irwin Robert (2011), *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, p. 9.9. Aviña Rafael (2019), *El auge de un cine documental alternativo*, p.p. 74-7510. *Ibid.*, p.p. 98-101.

12. Domínguez Domingo Juan Carlos (2011), *España*, p. 41.

13. Castro Ricalde Maricruz y McKee Irwin Robert (2011), *op. cit.*

plantea Emilio García Riera recopilando una gran cantidad de cineastas que lograron producir con apoyo estatal en ese periodo histórico¹⁴. Hubo altibajos en el número de películas cuya financiación (total o parcial) ha venido del Estado a lo largo de los años desde la década de los setenta, sin embargo, la realidad es que actualmente gran parte de las películas producidas en el país son apoyadas, en su mayoría, con fondos gestionados por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

Si se observan las películas producidas en México en años recientes, la tendencia de apoyos estatales sigue vigente. Se puede identificar que las películas favorecidas por el estado alcanzan en total de 46%, de un total de 258 películas producidas en el país durante 2022¹⁵. En 2021, el porcentaje fue más elevado, alcanzando un 56%, mientras que el total de producción se mantuvo prácticamente constante en 259 películas.

La producción puede lograrse con apoyo estatal o por otros medios. La necesidad de la financiación genera otro tipo de creatividad e ingenio entre los cineastas. No obstante, es bien sabido que el último eslabón en la cadena de producción-distribución, es decir los exhibidores, se quedan con la mayor parte de las ganancias generadas por la película. Ante esta situación, que ha permanecido por décadas, surge un cuestionamiento sobre nuevas formas de llevar al público los filmes para evitar los esquemas de las grandes cadenas de exhibición. Tarea difícil, pero hay ejemplos que plantean nuevas alternativas.

Antonio Ziri3n explora nuevas redes de exhibici3n de cine independiente, destaca propuestas alternativas de difusi3n de cine documental, festivales como Ambulante, DocsMX, Festival de la Memoria, Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM) y Contra el Silencio Todas las Voces; adem1s de otras organizaciones y cineclubes como Cinekiubs o Cineclub Bravo. Se menciona que, a pesar de que se aprovechan las tecnolog1as de informaci3n y comunicaci3n, estos espacios enfrentan situaciones econ3micas adversas que hacen dif1cil su auto sustento, sin embargo,

14. Garc1a Riera Emilio (1998), *Brevehistoria del cine mexicano. Primer Siglo, 1897-1997*, p.p. 278-294.

15. Instituto Mexicano de Cinematograf1a (2023), Anuario Estad1stico de Cine Mexicano 2022, p. 12.

algunos centros de exhibición logran mantenerse por medio de patrocinios privados o públicos¹⁶. Asimismo, el IMCINE realiza distintas actividades para la promoción y exhibición del cine mexicano, planteado como un objetivo prioritario para “Garantizar el derecho de las audiencias a lo largo del territorio nacional para acceder al cine y al audiovisual mexicanos”¹⁷. Se reconoce como problema para la exhibición y distribución del cine mexicano: “La falta de acceso a los complejos cinematográficos, la escasez de diversidad dentro de las carteleras comerciales y las diferencias en el poder adquisitivo de los públicos”¹⁸. Sin embargo, hay esfuerzos por acercar el cine al público como la difusión por canales culturales de televisión o por plataformas digitales, así como el apoyo de festivales en el país, 102 en el 2022. Además, destaca la colaboración con el Canal 22, el canal 22.2 (MX Nuestro Cine) que comenzó a emitirse el 28 de noviembre de 2022, ofreciendo un espacio exclusivo para la proyección de películas nacionales¹⁹.

COROLARIO

Repasando lo ya comentado, se plantean 3 conclusiones:

1. En México es posible una producción cinematográfica independiente, distinta a los esquemas capitalistas que defiende el cine hegemónico estadounidense. Históricamente la forma más frecuente es la coproducción o el apoyo por parte de institutos estatales. Aunque, como se pudo notar anteriormente, existen diversos bríos como los cineastas independientes mencionados por Rafael Aviña o los esfuerzos realizados en distintas comunidades indígenas recopilados a lo largo de este escrito.

16. Ziri6n P6rez Antonio (2018), *Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en M6xico*, p. 139.

17. Instituto Mexicano de Cinematografía (2023), *Programa institucional 2020-2024 del Instituto Mexicano de Cinematografía: Avance y resultados 2022*, p. 14.

18. *Ídem*.

19. Instituto Mexicano de Cinematografía (2023), *Programa institucional...*, *op. cit.*, p. 14.

2. Actualmente, y a lo largo de las décadas pasadas, han proliferado diversos centros de exhibición independiente. Si bien las dinámicas de competencia con industrias privadas no favorecen a estos centros, hay algunos que se mantienen activos con patrocinios. Asimismo, algunos medios de difusión son las plataformas digitales y los canales culturales, apoyados por el estado o producidos de manera independiente.

3. A pesar de que hay medios de producción y exhibición que buscan nuevas formas de auto sustentarse, existe otro panorama que exige atenderse. En 2022, 88 películas mexicanas fueron estrenadas en complejos de exhibición comercial (de un total de 396 producciones)²⁰. Además, en el área de la producción, hay una gran cantidad que son descartados, por mencionar un ejemplo: en el programa de Apoyo a la producción de largometrajes de ficción del IMCINE, de 424 proyectos inscritos se beneficiaron 22, además de 3 proyectos en co-escritura. En desarrollo de proyectos se recibieron 91 solicitudes de las cuales se apoyó a 17 carpetas²¹. Se trata de un problema añejo y que no sólo sucede en el país, por lo que el aumento anual de apoyos es indispensable y exige nuevas soluciones, incluyendo la educación de nuevos públicos. Hay ejemplos interesantes como el seminario de FICUNAM, donde se pretende comprender la exhibición cinematográfica actual. Lo anterior implica analizar retrospectivamente algunos modelos representativos de exhibición, así como examinar las audiencias, los públicos y los espectadores²². Sería relevante atender este tipo de esfuerzos para poder ampliar el panorama y contemplar las diversas alternativas en este universo bastante extenso llamado exhibición cinematográfica.

20. Instituto Mexicano de Cinematografía (2023), *Anuario Estadístico...*, op. cit., p. 13.

21. Instituto Mexicano de Cinematografía (2023), *Programa institucional...*, op. cit., p. 12.

22. *Seminario El público del futuro - FICUNAM*, en FICUNAM. Recuperado el 4 de febrero de 2024, de: <https://ficunam.unam.mx/seminario-el-publico-del-futuro>

Finalmente, al considerar el amplio espectro en el que se lleva a cabo la producción y exhibición del cine mexicano, retomo las reflexiones de Juan Carlos Domínguez, quien argumenta que México presenta una diversidad y heterogeneidad notables, caracterizadas por una amalgama de rasgos y tradiciones. Esta complejidad hace que resulte difícil abordar una definición única, ya sea desde una perspectiva política o cultural²³. Aunque lo anterior se refiere específicamente al cine comunitario, bien podría extrapolarse a otras producciones y exhibiciones que tienen lugar en el país.

23. Juan Carlos Domínguez (2021), *Cine...*, *op. cit.*, p. 102.

REFERENCIAS

Álvarez, Santiago. Arte y compromiso en: *Hojas de cine. Testimonios y documentos de nuevo cine latinoamericano. Vol. 3: Centroamérica y el Caribe*, p.p. 35-38. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

Aviña, Rafael. *El auge de un cine documental alternativo; El cine marginal. El documental durante el sexenio en: Nuevo Cine Mexicano: territorios de reinvencción. 1979-2009*. México: Cineteca Nacional, 2019.

Domínguez Domingo, Juan Carlos. *Cine y el audiovisual comunitarios en: Cine comunitario en Morelos: convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva*, p.p. 83-112. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM/UNAM), 2021.

Domínguez Domingo, Juan Carlos; Mantecón Ana Rosas. España en: *Públicos iberoamericanos del cine mexicano de la época de oro: trayectorias analógicas y digitales de una identidad compartida*, (Ed.), p.p. 36-65. México: PROCINE, 2011.

FICUNAM. Seminario El público del futuro - FICUNAM. Marzo de 2020. Recuperado el 4 de febrero de 2024 de: <https://ficunam.unam.mx/seminario-el-publico-del-futuro/>

García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo, 1897-1997*. México: IMCINE, 1998.

Halkin, Alexandra. *Outside The Indigenous Lens: Zapatistas and Autonomous Videomaking en: Global Indigenous Media. Cultures, Poetics, And Politics*, de Michelle Stewart y Pamela Wilson (Ed.), p.p. 160-196. Durham & London: Duke University Press, 2008.

Instituto Mexicano de Cinematografía. *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2022*. México: IMCINE, 2023.

Programa institucional 2020-2024 del Instituto Mexicano de Cinematografía: *Avance y resultados 2022*. México: IMCINE, 2023.

Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Nuevas publicaciones. *Mujer Ikoots. Cineastas Indígenas y Mujer Indígena. Videastas del Presente*. 21 de febrero de 2021. Recuperado el 4 de febrero de 2024 de: <https://www.gob.mx/inpi/articulos/nuevas-publicaciones-mujer-ikoots-cineastas-indigenas-y-mujer-indigena-videastas-del-presente>

McKee Irwin, Robert; Castro Ricalde, Maricruz. *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada. México*. México: UNAM, 2011.

Staiger, Janet. 24. *Fuerza de trabajo, financiación y modo de producción en: El cine clásico de Hollywood*, de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, p.p. 347-356. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Zirión Pérez, Antonio. *Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en México*. *Desacatos*, n° 58, (2018): p.p. 132-147.





**BREVE REVISIÓN EN TORNO A LOS
PRODUCTOS AUDIOVISUALES DIGITALES
HIPERMEDIATIZADOS Y EL POSIBLE
MARCO ÉTICO ESTÉTICO DEL
CINE DOCUMENTAL**

Rodrigo Armada Ramírez

1 2 3 25

1 2 5 10 25 50 100 250 500
161 81 161





BREVE REVISIÓN EN TORNO A LOS PRODUCTOS AUDIOVISUALES DIGITALES HIPERMEDIATIZADOS Y EL POSIBLE MARCO ÉTICO ESTÉTICO DEL CINE DOCUMENTAL

Rodrigo Armada Ramírez

Una reflexión que surgió en mí a partir de las ponencias del seminario fue la del tránsito de la pantalla grande a la pantalla de cristal o micro pantalla. Comparto aquí esta reflexión etnográfica en torno a este fenómeno y sus repercusiones ético-estéticas. Pensando a la pantalla grande como símil de lo compartido, como experiencia social que deviene en relaciones estético-políticas y de conocimiento.

Estas ideas encuentran un diálogo fructífero entre los miembros del seminario. Al revisar esta reflexión el antropólogo visual y coordinador del seminario Rodrigo Gerardo Martínez Vargas propone la idea de que “el kinetoscopio patentado por Edison en 1897, surge en un contexto de lógica protestante donde se desarrolla el capitalismo en términos mediáticos, por otro lado, los hermanos Lumière patentan el cinematógrafo en 1895 en Francia, una sociedad con una cosmovisión católica con una ética comunitaria”. Estos argumentos refuerzan la idea de la disputa entre individualidad y colectividad como mecanismo social impulsor del consumo de imágenes en la actualidad.

En la micro pantalla esa experiencia se individualiza, por ejemplo, los cientos de micro pantallas en un avión donde se comparte la experiencia del viaje, pero la abstracción se da de manera individual, el viaje puede ser intraurbano y las micro pantallas se encienden una vez abordado el

transporte público. Así, un espacio extremo de este fenómeno audiovisual es la pantalla del celular y el TikTok como un modelo-esquema de contenido breve donde la experiencia colectiva se desdibuja por completo y se fortalece el esquema a partir de los gustos (*likes*), cada vez más parecidos entre ellos y la inteligencia artificial que configura tema y orientación del contenido y la toma de decisión.

El fenómeno de fusión y cambio social en la elección entre la pantalla grande y la micro pantalla: para la primera, que hay que emplear tiempo, desplazamiento y convivencia en el espacio social. Para la segunda, se nos consume el tiempo en espacios íntimos y solitarios como la alcoba, el retrete o el transporte público. Surge entonces un cambio, el espacio audiovisual desplaza lo colectivo y se afianza lo individual. Al consolidarse la individualización se pierde el sentido de lo colectivo y aminora la fuerza del cine. En particular del cine documental como puesta en escena, análisis y búsqueda del conocimiento y discusión de diferentes temas.

Orientando estas ideas encuentro ilustrativo a Lipovetsky (2003) quien, en su texto *La era del vacío*, expone una serie de reflexiones que hago transcribir a la discusión que aquí se da. El autor habla de una nueva fase de la historia del individualismo en occidente, misma que estamos viviendo en la actualidad. Propongo que esta se documenta a través de la representación en el acto de contemplar de manera individual nuestras micro pantallas, componente más visible de los llamados teléfonos inteligentes.

Resulta paradójico que lleven ese nombre pues como medio se están llevando nuestra inteligencia, fortaleciendo de esta manera su programación a través de la IA y manteniéndonos en esa individualidad mediante la reproducción de videos de corta duración uno tras otro.

Parfraseando a Mc Lujan (1991) el medio es el mensaje, entonces el mensaje es: quédate viendo esto. No es necesario socializar, aquí es más seguro, no tienes que hacer ni decir nada, no tienes que recordar siquiera. De esa manera ocurre una privatización ampliada, una erosión de las identidades sociales, abandono ideológico y político, desestabilización acelerada de las personalidades, estos son los signos de que vivimos una prolongada revolución individualista, un “proceso de personalización” presente en la actualidad por medio de la cultura digital.

Se da como fenómeno social ante la comunicación un mínimo de cohesiones, rechazo a la austeridad y a la represión, consolidando un máximo de elecciones, deseo y comprensión, produciendo negativamente fracturas en la socialización. Contemplando estas fracturas, en la discusión en el seminario pude observar las siguientes problemáticas posibles de abordar en una etnografía del tema:

- a) La sociedad en apariencia se vuelve flexible sexualmente, observa factores humanos, el culto a lo natural, la cordialidad y sentido del humor.
- b) Hay una evolución del consumo donde destacan derechos y deseos del individuo.
- c) Abundan los posmodernismos: El hedonismo individualista y personalizado se ha vuelto legítimo y necesario.
- d) La gente quiere vivir de manera instantánea, entonces hay una muerte del optimismo científico y tecnológico.

Ante el panorama anterior hay un nacimiento de una “alter-nativa” como práctica de apropiación visual, ética, política y estética que ha permitido el desarrollo de un lenguaje propio a partir de los pueblos no occidentales, en el caso de México, de los pueblos indígenas u originarios, presente en el cine documental de producción ética-estética-política que vimos en el seminario y que abordaremos aquí.

¿ES UNA CUESTIÓN DE FORMATO?

El creciente narcisismo en la sociedad occidental, manifiesto en la retracción de los objetivos universales (solidaridad de micro grupo), ha favorecido un narcisismo colectivo presente en los *mass media* digitales: nos juntamos porque nos parecemos, favoreciendo y volcando masivamente la información y expresión, ilustrando lo dicho por Lipovetsky (2003): “cuanto mayores son los medios de expresión, menos cosas se tienen por decir”.

En el seminario, Graciela Gayón abordó estas ideas al hablar de cine y

nuevas formas de pantalla: anacinema, paracinema, moviografía, cine expandido. Poniendo en la mesa reflexiones acerca de los procesos digitales de producción, percepción y difusión del cine, y cómo han transformado la idea que entre críticos y espectadores se tiene acerca del séptimo arte.

Eso despertó en mí ideas con respecto a lo que de manera coloquial se dice de la imagen, que, por ejemplo, la imagen dice más de mil palabras, ¿y lo que no nos dice?, ¿cuántas cosas calla una imagen? Y ¿lo que es posible decir de manera paralela?, acompañada por ejemplo de las relaciones cara a cara, en seminarios y presentaciones colectivas, potenciando de esta manera el poder comunicativo de la producción audiovisual.

Existe una pérdida de la sensibilidad en la modernidad líquida (Bauman, 2002), esta afirmación me lleva a pensar en el hogar histórico de la humanidad, el agruparse en el pasado en torno al fuego y compartir, esa cotidiana acción fortalece el vínculo social a través del tiempo de convivencia plena. Ese tiempo empleado fue constituyente del espacio en el hogar.

La ubicación del fogón como parte central del espacio humano a lo largo del tiempo ha sufrido transformaciones severas que lo están revolucionando continuamente. En un momento la centralidad de ese fuego fue ocupada por el contador de historias, la abuela narradora del pasado, las moralejas y enseñanzas, de ahí a la centralidad de la TV ocurrieron muchas cosas.

Una primera pantalla de cristal, todavía colectiva ha ido cambiando y evolucionando, desde el tubo de rayos catódicos, la TV en blanco y negro, pasando por las pantallas de cristal líquido que se diluyen en un espacio individual sólo lleno de la luz de las pantallas que acompaña a cada uno de nosotros.

Así, en el hogar, el telecine consolidó una relación particular con el llamado séptimo arte y su configuración social. Pienso en ese como modelo que dio inicio entre otras cosas, a la dispersión del cine monumental en términos arquitectónicos. Primero desaparecieron los grandes foros de exhibición cinematográfica y hoy en día el crecimiento de las plataformas de *streaming*, hipermediatizadas, seduciéndonos mediante anuncios en sus diferentes medios. Anuncios configurados automáticamente a través de nuestras visualizaciones, probables gustos y afinidades.

De esta manera, los espacios han cambiado y modelan la percepción de la realidad, esto nos invita a la reflexión en torno al papel que tenemos como consumidores de cine. Dentro de esta relación destaca el poder que los medios tienen en la comunicación y constituye un reto la cantidad de información que actualmente circula. Grandes espacios de socialización son sustituidos por pequeños dispositivos personales, ambos espacios mediatizados conviven actualmente, sin embargo, la tendencia me invita a pensar en el carácter individualizante del medio.

Esta breve disertación en torno al cambio en el formato, la duración y el medio nos invita a repensar la transformación ético-estética que se está desarrollando en la actualidad.

COEXISTENCIA ÉTICA Y ESTÉTICA

En la producción humana la ética y la estética coexisten, se complementan, el cine es político en sí, la postura estética configura la postura política, eso está presente en el cine documental de manera obvia en figuras como Leni Riefenstahl y en otras artes visuales como en la pintura y performance de Dalí, por hablar tan sólo de prácticas estético-políticas con cierta afinidad, así conocemos propuestas estéticas poderosas que sin embargo perpetúan estados de desigualdad, despojo, explotación y muerte. Nos interesa la postura estética como manifestación de lo político, la sugerencia está en la voz del protagonista social en el cine documental, su discurso manifiesto en la imagen y el poder transformador del testimonio, una postura ética que ponga en alto a la vida.

En el seminario retomamos la postura ética de documentales elaborados a partir de la necesidad del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra por dar a conocer su lucha y de la brutal represión en contra de ellos vivida en San Salvador Atenco en el Estado de México en el año 2006. Este movimiento marca un hito en el movimiento social y campesino en nuestro país a principios del siglo XXI.

Un texto donde abordamos el tema del cine militante o cine de combate en el seminario fue *Atenco lives!*, de Livia Stone (2019) y el documental

Romper el Cerco, de Mario Viveros Barragán y Nicolás Defosse (2006); ambos materiales fueron abordados en el seminario y comparten una ética de la información que contrasta con la automatización de la comunicación del cine digital o hipermediatizado¹.

Estos trabajos nos acercan paralelamente a ideas respecto a la circulación y apropiación de la información de los documentales y nos hacen repensar la individualidad o colectividad de los productos audiovisuales. Stone nos habla de la relación entre el documental y sus protagonistas como una ética del ¿quién soy yo? en el documental y el diálogo con el hacer el documental, eso se vuelve palpable en las relaciones cara a cara establecidas en el momento de llevar a cabo el trabajo, el camino que recorre el sujeto que registra hasta hacerse parte del movimiento. Cuando se decide por una historia para contar y se encuentra como parte del movimiento, involucrado, creciendo y proponiendo desde dentro.

Stone narra la experiencia al conocer a los actores sociales del fenómeno de defensa de la tierra en Texcoco, cuando preguntó a Salvador Díaz Sánchez, documentalista y activista de Texcoco quien tenía un puesto de documentales² que acompañaba a los plantones y movilizaciones: -“¿ya vio los documentales?” A lo que recibió la respuesta: “Yo soy el documental”.

Atenco Lives! nos habla del movimiento y organización de los pueblos en defensa de la tierra. Donde se acuñaban frases de resistencia asociadas a la defensa del territorio: “La tierra no se vende, se ama y se defiende”, frases que se repetían en los diálogos contenidos en el documental *Atenco, crónica de un pueblo rebelde* de Salvador Díaz Sánchez.

Pensamos que se ilustra una búsqueda de la ética-estética en *Atenco Lives!* Desmiente la criminalización de los movimientos sociales existente en

1. El documental *Romper el cerco* (2006), está nutrido con imágenes de las principales televisoras nacionales donde el discurso justificaba la brutal represión por actos de resistencia en contra de la policía estatal y en contra de un modo de vida campesino, este tipo de justificaciones de muerte vienen acompañando a los discursos hipermediatizados en los últimos años.

2. Parte del tránsito que llamamos revolución digital tiene que ver con el acelerado cambio en los medios, cuando el documental se elaboró se compartían documentales e información en formatos digitales soportados en discos de DVD, hoy en día es más común el uso de plataformas de streaming o de redes sociales digitales.

los medios, hay una representación de los objetos desde la mirada de los pueblos. El emblema de los Pueblos en Defensa de la Tierra es el machete que es una herramienta de campo, es un arma que es herramienta, es un objeto de defensa, como herramienta reivindica el trabajo del *homo ludens*, *homo faber*, esta búsqueda se da en términos de empatía y se compara el uso y tránsito del machete como herramienta a arma, figurada y material de guerra.

Al mismo tiempo Stone nos acerca a la idea del uso de la cámara como herramienta y/o arma de guerra, no exclusivo del documentalista, por ejemplo el uso que le dan los llamados cuerpos de inteligencia que filmaban a los activistas afines a la lucha de los pueblos amenazando de esta manera sus derechos. La represión a las libertades se da entonces en las imágenes que tienden a individualizar, la riqueza del documental colectivo es la comunidad, la pobreza de las imágenes como arma de guerra radica en el acto de fragmentar.

Stone pone sobre la mesa que el acto mismo de hacer-ser el documental se enfrenta a una serie de aspectos, como el que la violencia del Estado es una violencia estructural, las armas, los grupos de choque, la violencia sexual y el robo de identidad a través de la captura de imágenes están vinculados. De igual forma, desde el ser comunidad al hacer documental se sobrevinieron una serie de premisas que se mantuvieron siempre, por ejemplo, que la lucha se entendía a sí misma como antineoliberal y que existen tensiones en el movimiento por ejemplo de frente al protagonismo en el mismo.

Dentro de esta reflexión y acercándonos nuevamente al fenómeno mediático del mundo digital, se habló de los límites de la visualidad, quien se interesa por ver y conocer parece estar convencido de la necesidad de escuchar a las voces disidentes y pertenece a pequeños sectores, el cine de masas no le da espacio al cine documental mexicano. Aviña (2019) hace énfasis en lo anterior, al mencionar que el cine mexicano es el espejo de dos caras, el cine comercial, para gustos emanados de las televisoras y las distribuidoras estadounidenses, por otro lado, el cine independiente, de calidad en búsqueda de apoyos, en este entran el cine de ruptura y el documental rural o urbano apoyado entre otras cosas en producciones y actores independientes y en las nuevas tecnologías de la imagen.

Por ejemplo, los autores de prácticas de cine militante como parte de un

cine independiente y de denuncia se declaran parte de una práctica ética con propósito político. En este rubro pensamos en el neoliberalismo e individualización como un acto social que conforma a la estructura, se requiere que desde una ética y estética crítica se provoquen fisuras antineoliberales que nos constituyan como sujetos distintos, la inspiración que nos propone Stone está en los pueblos indígenas y campesinos.

CIRCULACIÓN Y PARTICIPACIÓN EN EL DOCUMENTAL

El momento que estamos viviendo está determinando la circulación de esta ética-estética, el intercambio a través del mano a mano del formato DVD ha fenecido rápidamente de manera reciente.

Los canales de distribución del cine militante a través de puestos itinerantes del formato DVD están prácticamente desaparecidos. Cine, literatura, música, afiches, etcétera eran curados en nodos de distribución del ser-hacer el documental, espacios que están cediendo ante la emisión continua de contenidos en la red.

¿Qué lugar le depara el *streaming* a esta ética-estética alternativa, independiente y militante?, es una pregunta que nos planteamos ante la presente transformación de la circulación y distribución del cine documental independiente y sus productos.

Comparte esta ética estética *Romper el cerco* (2006) de Mario Viveros Barragán y Nicolás Defosse, documental que tuvo su primera viralización antes de que se pudiera renderizar. Se volvió viral antes de que los medios digitales viralizaran los contenidos en los medios y pusieran este efecto de moda, debido a la efervescencia que los pueblos indígenas y su quehacer político antineoliberal estaban teniendo en esos momentos.

Al ser un documento en su momento de difusión militante, se corría de mano en mano desde su espacio de edición y muchas veces “se hacía chisme sobre el uso de materiales de otros documentalistas”, en diversos

países se tenía interés sobre lo que sucedía en la política mexicana como espacio de lucha anticapitalista. La cooperación del público militante se intensificó ante el fenómeno y el documental fue visto en Francia, Corea, Alemania, logrando un rápido subtítulaje y difusión de mano en mano a nivel internacional.

La presentación de la película vivió momentos como el de la visita en solidaridad en Oaxaca a mediados de la primera década de los dos mil. Ahí se practicó el cine de difusión ética, un ejemplo de esto fue la repartición de DVD sin fines comerciales, sólo difundiendo la información que pretendía fragmentar el cerco informativo.

El documental como materialidad discursiva de intercambio, producto fuera de la lógica capitalista, como una experiencia inserta en prácticas económicas alternativas a las dominantes, ahí la proyección es también un pretexto para el encuentro y las relaciones cara a cara, ver el documental, es hacer el documental en un espacio social, nuevamente la pantalla grande, pública, versus la micropantalla. Un ejemplo de práctica ética es la búsqueda de oír la voz de mujeres activistas violentadas sin revictimizar y buscando una práctica empática posible con la audiencia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Viveros y Defosse nos invitan a replantear y teorizar los medios: La resistencia busca despertar conciencia, contrarrestar la “fábrica de consentimiento” y provocar en todo caso a la fábrica de conocimiento.

Así la teoría de redes de Manuel Castells (2005) o de los públicos, Michel Warner (2012), resuenan en los medios que congregan a un público convencido y necesitado de socialización poética, ética-estética, que valoran el actuar cara a cara, la toma de espacios y la necesidad de transformación social, el ser colectivo necesita comunicarse.

Muchos gobiernos se expresan como antineoliberales o como si ya no creyeran en esas prácticas, pero la ética neoliberal es hoy más fuerte que nunca. Considero que es necesario acabar con la ética que domina en

la academia que es neoliberal, privada, pro-capitalista, existe un actuar aparentemente pragmático que obliga al desplazamiento político a la derecha como una obligación del no disenso, lo políticamente correcto es estar de acuerdo.

Propongo que la ética estética puede permear los medios, hay que seguir haciendo escuela y dejarnos escuchar otras voces otros sentidos que sean capaces de dar alternativas y transformar la realidad, haciendo, siendo cine documental y formando buscando públicos diferentes que quieran ser en colectividad, para ello el cine colectivo colaborativo tiene un espacio fundante, necesario y alternativo.

Sin duda, la discusión en el seminario atrajo la reflexión en torno al carácter colectivo de fenómenos como la viralización, el internet, la lucha social y la militancia política a través de la colectivización de la información, pienso que este tipo de espacios formativos constituyen la semilla de nuevos medios colectivos de cooperación, colectivización y verificación de la información. Es mediante los visionados y su discusión que se construyen nodos reflexivos de conocimiento colectivo de materiales audiovisuales.

REFERENCIAS

Aviña, Rafael. *Nuevo Cine Mexicano: territorios de reinvencción. 1979-2009*. México: Cineteca Nacional de México, 2019.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica, 2002.

Castells, Manuel. *La era de la Información: Economía, sociedad y cultura. Volumen 1*. La Sociedad Red. México: Siglo XXI, 2005.

Jefferson Kline, T., *Agnes Varda: Interviews*. Jackson, MS, Estados Unidos de América: University Press of Mississippi, 2013.

Lipovetsky, Gilles. *La Era Del Vacío*. Barcelona, España: Anagrama, 2003.

McLuhan, Marshall; Fiore, Quentin. *El Medio es El Mensaje*. Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

Stone, Livia K. *Atenco lives!: Filmmaking and popular struggle in Mexico*. Vanderbilt University Press, 2019.

Estrada Álvarez, Adriana; Défossé, Nicolas; Zavala Scherer, Diego eds. *El Cine Político como Militancia: Un análisis de los documentales del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra de San Salvador Atenco (2001-2010) y sus usos políticos en Cine político en México (1968-2017)*, p.p. 49-69. Nueva York, Estados Unidos: Peter Lang, 2019.

Warner, Michael. *Público, públicos, contrapúblicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.



Kovach

IN U.S.A. BY
ONE-ELGEET

WIDE ANGLE



CABEZAS PARLANTES:

LA FRONTERA POÉTICA EN EL CINE
DOCUMENTAL DE KRZYSZTOF
KIEŚLOWSKI

Verónica Alicia Ramírez Sánchez



CABEZAS PARLANTES:

LA FRONTERA POÉTICA EN EL CINE DOCUMENTAL DE KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

Verónica Alicia Ramírez Sánchez



*Nosotros, cineastas del filme poético-documental,
ardemos en deseos de trabajar.*

Nuestra hambre de creación es inmensa.

Dziga Vértov

Un cuadro, una pared que divide el espacio nos anima a concentrarnos en lo que cabe en esa geografía. El mundo que sucede por primera y última vez lo hace frente a nuestros ojos en los límites de los gestos que son visibles, imaginarios o sonoros.

Una persona se coloca frente a la cámara, el director se oculta detrás de ella y aparece quizás en un *voice over* como presencia que existe en el set. Quien habla a la cámara posee el poder de atención. Nos sumergimos en sus palabras. Al final decidimos creer o no. Pero, el tiempo de sus respuestas se convierte en el tiempo más valioso, ese que le obsequiamos a modo de trueque, le regalamos minutos de vida a cambio de mirar a través de la lente, una pizca de humanidad. Es así que lo básico, lo mínimo como el valor informativo de esa respuesta es suficiente para continuar con el visionado de un documental, sólo si esa información puede dejarnos un obsequio al finalizar.

Sin embargo, me pregunto, ¿cuántas personas asisten a una función de documental con la misma expectativa que crea una película de ficción? Aunque son públicos distintos, hago esta comparación para proponer un margen como medida y detonar con ello la reflexión estética de llevar a un siguiente nivel al documental, incluso, pisando los talones de la ficción, género que ocupa un lugar privilegiado en el público. Dado que “Una respuesta profundamente arraigada en la realización documental ha sido la disociación patente del molesto juego de sombras de la ficción. El realizador soviético Dziga Vértov y documentalistas británicos como John Grierson, Paul Rotha, Humphrey Jennings y Basil Wright realizaron comparaciones severas y poco halagadoras entre la industria del cine de ficción, el potencial formal del cine y el objetivo social del documental”¹.

Aunque existen posturas como la del documentalista brasileño Eduardo Coutinho, quien dijo que la utilidad del cine documental era descubrir al mundo y a uno mismo. Esto queda claro en su obra destacada por la capacidad de escuchar al mundo como el caso de su última película, *Últimas conversaciones* (2015), que trata de la entrevista a diez adolescentes donde hablan de sus sueños y su entorno social. La mayoría del documental contemporáneo más reconocido en los últimos años se aleja de manera decisiva del documental de cabezas parlantes, como *Tempestad* (2016) de Tatiana Huevo que lo hace con el testimonio acompañado de imágenes preciosistas, en lugar de ver a cuadro a un personaje sentado frente a la cámara dando el mismo testimonio. También es el caso de *El agente topo* (2020) de Maite Alberdi, que lo presenta con una construcción de *Film Noir*, siguiendo todas las reglas del género: indagar en una trama con un crimen perfecto, el universo del submundo representado por el asilo, incluso aparece la figura de la *femme fatale*. Por último, tenemos el más transgresor de los dos ejemplos anteriores, *El acto de matar* (2012) de Joshua Oppenheimer que se vale de una reinterpretación performática que a la vez es la captura del detrás de cámaras, una puesta de ficción deliberada y una reflexión en sí misma.

1. Nichols Bill, *La representación de la realidad*, p. 33, España: Paidós Comunicación Cine, 1997.

Todos los anteriores ejemplos buscan salir de la puesta en escena del documental que habita en la mente del espectador: personas frente a la cámara respondiendo a preguntas. Me refiero a un tipo de documental "tradicional" que se genera desde el cine directo y el *Verité*, aunque desde entonces existían otras formas de puesta en cuadro en el documental. Es con ello que da la impresión de que la mayoría de documentalistas en la actualidad buscan alejarse del documental de cabezas parlantes, y este es el punto del presente ensayo, demostrar que este tipo de documental puede ser uno creativo desde su similitud con la poesía. Pero primero, definamos qué es el cine documental. John Grierson, en su texto, *Postulados del documental* expresa por primera vez la palabra "documental", y destaca que en lo único que el documental debería de confiar es en alcanzar las virtudes del arte. Asimismo, Rabiger señala que "El espíritu del documental puede quizás encontrarse por primera vez en Rusia, con el Kino-Eye de Dziga Vértov y su grupo. Como creyente apasionado del valor de la vida real según la cámara la captaba (...) llegó a aborrecer la forma artificial y ficticia con que la cinematografía burguesa presentaba la vida"².

Siguiendo con la definición del cine documental, Lindgren lo describe como un "Tipo de película de no ficción que utiliza material, ya sea real o reconstruido, extraído de la vida real y basado en un tema sociológico o que tiene una referencia sociológica"³. Por su parte, Coutinho dijo que casi siempre o siempre el documental trataba de personas reales y que la mayoría del documental se basaba en algo importante que ocurrió, que ocurre o que va a ocurrir. Sin embargo, eso que Coutinho también nombró como "la crisis" no era algo que le interesara, sino la gente normal en un día cualquiera que hablara de sus vidas y que sin ese diálogo no tendría película.

A propósito de la "crisis", cuya metodología forma parte del llamado "cine directo", el cual se podría definir como un cine cuya narrativa se encuentra en la realidad gracias a una propuesta de acercamiento observacional a la vida.

2. Rabiger Michael, *Dirección de documentales*, p.20, Madrid: Instituto Oficial De Radio y Televisión RTVE, 2005.

3. Lindgren Ernest, *The Art of the Film: An Introduction to Film Appreciation*, p. 150, London: George Allen and Unwin Limited, 1948.

Otro elemento del cine documental es el poético, según Runden “El cine documental en el que hay algunos elementos de experimentación poética tuvo sus comienzos en Inglaterra, poco después y creció directamente a partir del primer movimiento de cine documental allí”⁴.

Con lo anterior queda claro que es imposible abordar al cine documental, no sólo como resultado de la obra, sino a partir de las decisiones de quienes lo hacen, los realizadores. En este sentido, si los documentalistas “más propositivos” deciden omitir hacer un cine documental presentado desde el recurso de la entrevista, ¿por qué motivo *Cabezas parlantes* (1980) de Kiesłowski no representa una nula propuesta creativa si utiliza las mismas herramientas que un documental genérico que podemos encontrar al día de hoy en alguna de las diferentes plataformas de *streaming*? La respuesta puede estar en que se forja desde una presencia poética como destaca Tarkovski “La literatura y la poesía utilizan, por definición, palabras, mientras que el cine nace de la observación directa de la vida; esto (...) es la clave de la poesía”⁵. Por su parte Vértov indica, “Trabajo en el terreno del filme documental poético. Si yo sólo dependiera de una pluma y de una hoja de papel, escribiría noche y día, escribiría, escribiría, escribiría. Pero yo debo escribir con una cámara”⁶.

Para Bill Nichols “El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. El propio término, documental, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio”⁷. Es con ello, que la definición de Bill Nichols puede ser la que lo ubica en un estado cambiante y quizás, más flexible.

Al colocar estas observaciones en la realidad, *Cabezas parlantes* ofrece la mirada de una vida representada por diferentes personajes. No es casualidad

4. Runden Charity Eva, *Film and poetry: some interrelationships films*, p. 256, Estados Unidos: ProQuest, 2016.

5. Tarkovski Andrei, *Esculpir el tiempo*, p.76, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

6. Vértov Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*, p.p. 76-79, España: Capitán Swing Libros, 2011.

7. Nichols Bill, *La representación de la realidad*, p. 42, España: Paidós Comunicación Cine, 1997.



***Ilustración de Verónica Alicia Ramírez Sánchez**

que el documental inicia con la toma de un bebé y termina con el *close up* de una mujer que dice tener cien años. Porque ambos personajes comparten en este sentido de uróboro, el mismo anhelo, vivir como un deseo irrefutable. Y se llega a este sentido mediante la metáfora, elemento fundamental en la poesía, la cual según Marchese y Forradellas destacan que “La metáfora ha sido considerada tradicionalmente como una comparación abreviada (...) designa un objeto mediante otro que tiene con el primero una relación de semejanza”⁸. Asimismo, la metáfora no sólo funge como un puente comparativo entre dos puntos. En este documental, el personaje más joven y el de mayor edad, significan una cualidad de imagen. Como lo define Beristáin, “Las metáforas son visuales, introducen un fenómeno de multiestabilidad de la imagen poética al ponerla en movimiento”⁹.

8. Marchese Angelo; Forradellas Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p.260, Barcelona: Ariel, 2000.

9. Beristáin Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, p.32. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Otra característica poética, es el amplio registro de las respuestas, al hacer frente a las preguntas, ¿quién eres?, ¿qué es lo más importante para ti? y ¿qué quisieras? Estas respuestas no sólo se acompañan del dato informativo, sino también de la imagen física de cada uno de ellos. Se puede inferir por su aspecto más información de la que pronuncian, como quien baja la mirada al sentirse invadido o quien se abre y su dicción es rápida. Si algo tiene la imagen en la poesía es cómo una palabra nos remite a una imagen, y esa imagen nos lleva a un estado geográfico sensorial del poema. Como indica Coutinho:

“Uno habla (...) tiene eso que tiene los brazos, tiene la boca, lo que me interesa es el cuerpo que habla. La voz es la cosa más importante y simbólica en el hombre, el hombre aprendió a cantar antes de hablar y la voz es una indicación erótica. Si el tipo que habla es interesante y fuerte lo que habla, de su madre, su familia, lo que sea, eso me basta, es esa misma voz y que uno se imagine lo que es”¹⁰.

En *Cabezas parlantes*, una breve respuesta, incluso un gesto nos habla de la personalidad y de la vida de cada uno de los personajes. Esto permite que, sin conocerlos a fondo, ese fragmento capturado por la cámara y el sonido, nos conduce a suponer si habitan en un lugar frío, el tipo de crianza y su lugar en la sociedad.

Cabezas parlantes podría ubicarse a un lado de otro destacado documental, *La tarea* (1989) de Abbas Kiarostami. Cuyo trabajo repite la decisión de entrevistar y filmar. Un documental de cabezas parlantes que nos remite a diversas historias de niños estudiantes con sus propios mundos, gracias a la precisa elección de fotogramas, incluso al finalizar Kiarostami decide terminar con un poema, recordemos que Kiarostami también era escritor de poesía, como ejemplo se encuentra su libro *Walking with the Wind*. Por ello “*La tarea* se organiza muy estrictamente en torno a esta serie de interrogatorios, explorando una vez más las posibilidades que ofrece la estructura de repetición. Sólo una hora y media de duración, sin exagerar o estridente muestra de sentimiento, *La tarea* es, sin embargo, un magistral

10. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, *Eduardo Coutinho - el documental y la palabra*, recuperado el 4 de marzo de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=F0UVcBDRZGo>

reflejo de este régimen de terror y opresión: sólo las palabras y los silencios de los niños, sus mentiras y las expresiones en sus rostros informan a la audiencia sobre su situación¹¹. Aunque el mismo Kiarostami aseguraba que no tenía intención de hacer documentales.

En este sentido, la relación de Kieślowski con el documental, comenzó a debilitarse por su experiencia con el rodaje de *El primer amor* (1976), película que aborda la historia de dos jóvenes que descubren que serán padres y que culmina con el nacimiento de su hijo.

Motivando a Kieślowski a huir de la creación documental después de cuestionarse sobre el problema moral de fotografiar la vida privada.

Entonces podemos decir que el documental que se inscribe en un formato de experimentación como resultado, favorece una construcción poética. Sin embargo, *Cabezas parlantes* logra un lienzo poético sin buscar el espectáculo o romper el molde, porque lo hace como sucede en un buen poema, en el que cada palabra tiene un enorme valor, por eso no necesita llenar de letras toda una página para comunicar algo importante. Este ahorro y la elección de palabras justas, es lo que conlleva la riqueza de un poema. Kieślowski lo consigue de igual manera como la siguiente respuesta a cargo de uno de sus personajes entrevistados, que bien pudiera ser un poema del siglo XXI:

*Prácticamente, todavía no soy nadie
y así seguiré un rato más
pero en el futuro me gustaría simplemente encontrar
lo que se llama
ser un ser humano.*

11. Elena Alberto, *The Cinema of ABBAS KIAROSTAMI*, p.p. 62-63, Madrid: Ediciones Cátedra, 2002



***Ilustración de Verónica Alicia Ramírez Sánchez**

Finalmente, podemos reconocer que la decisión de un realizador de crear un documental de “cabezas parlantes” no significa ir en contra de las tendencias creativas o ser una propuesta menos arriesgada porque posee dos imágenes. La primera, es la imagen cinematográfica, esa que observamos, y la segunda, es la imagen poética, la que se construye desde la voz compartiendo similitudes con el origen de la poesía: la oralidad y la interpretación audiovisual de aquello que escuchamos y que claramente podemos ver sin verlo.

REFERENCIAS

Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Elena, Alberto. *The Cinema of ABBAS KLIAROSTAMI*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

Grierson, John. *Postulados del documental*. En Romaguera J., Alsina H. Textos y manifiestos del cine. Madrid: Cátedra, 1989.

Lindgren, Ernest. *The Art of the Film: An Introduction to Film Appreciation*. London: George Allen and Unwin Limited, 1948.

Marchese, Angelo, y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.

Museo Nacional de Arte Reina Sofía, *Eduardo Coutinho - el documental y la palabra*, publicado el 14 de marzo de 2013, video de YouTube, 00:06:14, recuperado el 4 de febrero de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=F0UVEBDRZGo>

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. España: Paidós Comunicación Cine, 1997.

Rabiger, Michael. *Dirección de documentales*. Madrid: INSTITUTO OFICIAL DE RADIO Y TELEVISIÓN RTVE, 2005.

Runden, Charity Eva. *Film and poetry: some interrelationships films*. Estados Unidos: ProQuest, 2016.

Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Vértov, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. España: Capitán Swing Libros, 2011.



CINE EXPERIMENTAL
TEMPRANO Y SU INFLUENCIA
EN EL CINE CONTEMPORÁNEO:

EL "PLANO SECUENCIA"

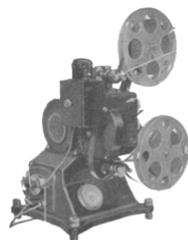
Christian Flores Aldama





CINE EXPERIMENTAL TEMPRANO Y SU INFLUENCIA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO: **EL "PLANO SECUENCIA"**

Christian Flores Aldama



INTRODUCCIÓN

Desde los inicios del cine como medio, se han utilizado formatos de secuencias relativamente largas debido a las limitaciones del celuloide, cuya duración coincidía con la longitud del filme. Charles-Emile Reynaud con sus animaciones en seda, como ejemplo, o *La llegada del tren*. Con la comprensión del proceso cinematográfico, los realizadores comenzaron a realizar "ensambles" con acciones más complejas en todos los niveles. Mustenberg, considerado uno de los primeros estudiosos del cine desde una perspectiva psicológica, utilizó este medio para analizar el movimiento del galope equino o el vuelo de las aves. El uso conciso y simple del lenguaje visual se convirtió en un instrumento de comunicación y científico. La expresión artística del medio se abrió con películas de Méliès y Guy Blache, entre los primeros, que mediante tomas fijas y la *Mise en scène* de formato teatral dieron lugar al nacimiento del uso dramático del cine y, con ello, su formalismo. Alrededor del mundo, se comenzó a utilizar la técnica para

explotar el medio en Escandinavia con C. Theodore Dreyer, Benjamin Christensen, Victor Sjöström, y en Francia con nuevas miradas como Abel Gance con *La folie du docteur Tube* y *Napoleon*. En el lado soviético, Kulechov y Eisenstein utilizaron las posibilidades del montaje y las técnicas cinematográficas para pavimentar el nuevo medio con una forma más plástica/materialista, culminando en el periodo clásico de la historia del cine con Hitchcock como máximo exponente y dejándolo en manos de Godard, Truffaut y compañía.

AVANT-GARDE Y CINE EXPERIMENTAL

Cuando nos referimos al *avant-garde* como género, nos referimos directamente a propuestas que entran en la definición de cine de arte (Bordwell), donde la forma, estructura del film, los personajes y sus objetivos divagan y contemplan hacia el abismo de la vida misma. Dentro del *avant-garde* temprano, se pueden considerar todos los primeros trabajos del cine. Una vez establecidos los cánones mediante la teoría y filosofía del cine con Kulechov, Eisenstein, Bazin, Krakauer, Gance, Metz, entre otros, el cine se dispuso a ser adoptado por artistas como Dalí, Buñuel, Ray Man y muchos más alrededor del mundo. Es en este punto cuando el *avant-garde* se vuelve más radical, una especialidad con cualidades más abstractas y con un lenguaje y estética propios. En Europa, fue el surrealismo en los años veinte, que tal vez sea el origen de lo que en los Estados Unidos y Canadá llevaría a formar grupos que reformulan el uso del celuloide con vertientes estructuralistas/materialistas o abstractivismo. En este lapso transgeneracional de cineastas y artistas que adoptan formas más libres, se desprenden de los patrones clásicos de construcción de la técnica y el lenguaje. Este proceso dialéctico que genera nuevas propuestas ha renovado el cine durante más de un siglo.

NOTAS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Desde los orígenes del cine como instrumento tecnológico, se vislumbraron sus posibilidades. Cuando se inventó el cine, no se inventó sólo un aparato que proyectaba luz; lo que realmente se descubrió fue la fascinación por exhibir lo que otros veían, la sensación de ver dentro del pensamiento ajeno. Se descubrió el voyerismo en masa, la posibilidad de viajar en el tiempo, de viajar a otros lugares, de estudiar el movimiento y la realidad. Bazin teorizó sobre este último tema, "la realidad", definiendo los niveles de verosimilitud de cada película en relación al todo de la obra. Cada parte del encuadre y las acciones en él tienen cierto grado de realidad natural o artificial. Por ejemplo, *La llegada del tren* es un documento sobre la llegada del tren, el *glú* en *Nanook* es una recreación antropológica casi forense. Luego pasamos a otro estado de la realidad más compleja: el neorealismo, como el término nos indica, es una reformulación de la realidad. El equilibrio entre los escenarios reales con gente real pero que da vida a otra realidad ficticia, que al momento de ser filmada se convierte en otra realidad. **La nueva realidad es el resultado de este proceso dialéctico.**

La apropiación, entonces, por parte de otras disciplinas o prácticas sucede como parte de los ajustes en los procesos cognitivos de quienes utilizan el medio. El plano secuencia se gestó desde el origen del cine y se fue cultivando hasta piezas tan complejas como *Birdman*, pasando por *Touch of Evil* con su plano secuencia de la bomba en Tijuana o *The Rope*, donde Hitchcock utiliza el recurso a manera equilibrada para obtener algo entre teatro, *soap opera*, thriller con un uso falso del plano secuencia. El plano secuencia evoluciona y demuestra la nobleza de la realidad en la calidad de su autenticidad, interpretación y ensamblaje coreográfico, lo que Walter Benjamin nombra como el "aura" de la obra en 1936 y que niega al cine esa propiedad de tener "aura" por ser un medio reproducible. A esto me atrevo a argumentar que el cine o el filme como medio o material tiene un aura en su obra por sí sola sin necesitar de un "start system" u otras encarnaciones. Como ejemplo de esto está *Empire* (1965), que es sólo presentable bajo las condiciones establecidas por Warhol. La experiencia o el sabor del plano secuencia perfectamente orquestado es, por mucho, una de las cualidades más finas que se pueden desarrollar en la imagen en movimiento. Cuando Bazin reflexiona sobre el plano secuencia, resalta la diferencia entre el teatro y el cine y sus realidades.

La cámara, su movimiento, posición y composición, a diferencia del teatro donde el cuerpo es el medio, nos indican la omnisciencia narrativa, que es limpia, directa sin fragmentación cognitiva o la creatividad geográfica de Kulechov. Pero una colisión entre la libertad y lo planeado meticulosamente para dar paso a lo que Epstein señala como *photogenesis*. Los personajes se subliman por la unión de él todo, script, trabajo de cámara, entorno(real), el trabajo actoral, etc. El trabajo actoral en este caso si ponemos atención en el Neo-realismo italiano la gesticulación y tareas son naturalistas, dejan huella en la escena y transmiten la monotonía del ser humano. Regresando al plano secuencia en el caso de *The rope* el ensayo y el minimalismo de la mise en scène junto con el set de estudio nos deja con un trabajo actoral igual de controlado y calculado. En contra postura puede ser la de Carlos Reygadas, su dirección de actores es casi mecánica, un ejemplo de este es cuando en "Post tenebrosa lux" el personaje encarnado por él mismo, rompe en llanto. Un tiro cerrado de su rostro que nos recuerda a San Jerónimo u otro sacro del Barroco, sabemos que hay un nudo de emociones por el encuadre la acción anterior, la historia y es entonces cuando de una gesticulación seria como por golpe emocional comienza a llorar.

Regresando al proceso del uso del plano secuencia podemos señalar su explotación en el uso de manera estética en trabajos como *Empire* (1965) filme experimental colaboración de Andy Warhol y Jonas Mekas. El uso del plano secuencia llevado al límite posible a 8 horas a 16 cuadros por segundo es un monumento hecho de tiempo-imagen. La acción es la metamorfosis de la imagen al cambio de la luz y sus sombras. el Empire State queda como lo que es, un icono del urbanismo y la arquitectura popular de Manhattan. El experimento de filmar y recargar la cámara, tantas veces sea posible, continuamente en un estado de observación/vigilante como cámara de seguridad que reafirma la permanencia del edificio, un año más tarde Michel Snow, en Canadá, tiraría *Wavelength* (1967) hacia la concepción de los filmes estructuralistas junto con Hollis Frampton. Este filme también en 16mm, de 45 minutos de duración en sólo un plano sin movimientos de camera (significantes) y tan sólo cerrando el zoom tan lento como es posible, usando *time lapse* en casi *stop motion*, narra una historia tan compleja como la simplicidad de la manufactura del filme. La historia que tiene una estructura en cuatro actos que si se le asigna un género sería crimen o misterio. Nos muestra una muerte inexplicable en un apartamento. Aunque parece un tanto irrelevante es importante al constituir el marco para trabajos como los de Chantal Akerman como Jeanne Dielman, 1975. Y después

volviéndose el recurso más utilizado por autores como Bella Tar, Tsai Ming-Lian, Lav Diaz, Theo Angelopolus, Sokurov, Tarkovsky, Godard, Kubrick, Greenaway; por mencionar los más destacados en la pulcritud de su trabajos y uso elocuente de este recurso.

El recurso de zoom en *Wavelength* para eliminar el movimiento de cámara se puede datar de ejemplos como *Rear Window* (1954). En *Rear Window* el uso del zoom se justifica por el todo del filme. Es una necesidad impulsada por la obra, no habría *Rear Window* sin zoom. El zoom es el acercamiento de la mirada que irrumpe en la privacidad para obtener detalles físicos, narrativos y dramáticos. El aparato es sobreexplotado al punto que odiamos la silla de ruedas tanto como James Stewart.

De alguna manera, cuando Michael Snow utiliza el zoom dentro de un espacio cerrado y compacto como un apartamento hasta el límite de sus muros nos invita a examinar/contemplar en transformación constante y lo efímero de la vida misma.

EL PLANO SECUENCIA EN EL CINE DIGITAL

El cine digital o cine hecho con nuevas tecnologías trae con él nuevas definiciones, nuevas reglas y nuevas posibilidades. Lev Manovich teoriza sobre éste señalando sus condiciones para poder trabajar y entenderle. Lo primero que hace es retomar el “aura” de alguna manera, para esto la clasificación de Pearson, la imagen en dos órdenes, index y no-index. Index la define como toda imagen tomada de una imagen real por un aparato en una documentación de la realidad. Por su lado, no-index es una imagen que se ha hecho “inspirada” en el significante, por ejemplo, una pintura o un modelo 3D. Teniendo esto en cuenta el cine digital también cambia la manera en la cual se trabaja por tener una serie de herramientas para poder lograr lo que se imagine. A esto se le llamó *compositing*, pues trabaja *layers* en la imagen para componer otra realidad. Aunque esto no es una técnica nueva y data desde el origen del cine mismo, con la superposición de fotogramas, doble exposición, *matte painting* y perspectivas forzadas, invención de Chaplin. Todo eso que forma parte de las bases para la teoría

del cine digital y el desarrollo de *software* y tecnología. El caso de *Birdman* o *Gravity* son entonces un éxito en la aplicación de toda la teoría y tecnología que se ha generado a lo largo de la historia del cine como medio o como avance tecnológico y de ahí su valor como cine digital. Cuarón e Iñárritu toman sólo lo mejor de lo que necesitan para narrar su historia utilizando planos secuencias que sólo pueden ser resueltas por *compositing* de alguna manera. Pero este camino ha sido largo y con descabros como *Tron* (1982), la cual fue pionera en uso de gráficas por computadora lo cual fue una ruptura en animación y combinándole con *live action*. Los críticos en su momento la destruyeron señalando su libreto tan pobre y la monotonía de sus gráficos. Su crítica fue tan severa que les negaron la nominación al Óscar por efectos visuales argumentando que engañaron usando gráficas generadas por computadora. Al final la tecnología queda al servicio de la imaginación de los directores para resolver y desarrollar un estilo y lenguaje propio, en este caso, la elocuencia del plano secuencia.

REFERENCIAS

Münsterberg Hugo, *The Photoplay. A psychological study*, 1916.

Metz Christian, *Language and Cinema*, 1974.

Metz Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, 1968.

Manovich Lev, *Essays: What is Digital Cinema?*

Bordwell David; Thompson Kristin, *Film art: an introduction*, 1979.

Hitchcock Alfred; Truffaut François, (August 1962). (Audio 1-8), 1988, recuperado el 5 de febrero de 2024 de: [https://the.hitchcock.zone/wiki/Alfred_Hitchcock_and_Fran%C3%A7ois_Truffaut_\(Aug/1962\)_-_Part_1](https://the.hitchcock.zone/wiki/Alfred_Hitchcock_and_Fran%C3%A7ois_Truffaut_(Aug/1962)_-_Part_1)



CIUDAD, ITINERANCIA Y FRONTERA:

FESTIVALES DE CINE DOCUMENTAL
EN LA PRIMERA DÉCADA DEL
SIGLO XXI EN MÉXICO

Bianca Salles Pires





de los municipios diseminados en el territorio nacional no contaba con ningún cine. La falta de regulación del precio de los boletos, así como la concentración de las salas de cine en las zonas más ricas y céntricas instauró nuevas maneras de *ir al cine*, marcadas por la elitización y una menor diversidad de la oferta cinematográfica (Rosas Mantecón, 2017).

Por otro lado, desde la aparición en décadas anteriores de los primeros festivales de cine de carácter internacional, que desafiaron al centralismo ejercido desde la capital de la República, comenzó a extenderse la oferta cinematográfica a otras regiones del país, estimulando la circulación de copias por los espacios alternativos de exhibición, como cineclubes universitarios y foros administrados por instituciones culturales (Bonfil, 2014; Martínez Gómez, 2020). En los años dos mil se registró un aumento de festivales audiovisuales en el ámbito internacional (De Valck, Kredell y Loist, 2016); entre ellos, algunos exclusivos de cine documental (Peirano y Amieva, 2018; Vallejo y Winton, 2020a, y 2020b). En consonancia con este movimiento, en la primera década del nuevo siglo, surgieron en México siete festivales de no ficción que, sumados a la creación del Foro Mexicano de Documentalistas, contribuyeron a que se experimentara “un clima de producción y promoción de cine documental en el país” (Zavala, 2012: 30).

En este capítulo se analiza la trayectoria inicial de seis de esos festivales: Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente Contra el Silencio Todas las Voces; Borderland Film Festival (experiencia embrionaria del BorDocs Foro Documental); Ambulante Gira de Documentales; Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México DocsDF (actualmente DocsMX); Festival de la Memoria Encuentro de cine Latinoamericano (Iberoamericano, a partir de 2008) en Tepoztlán, y la Muestra de Cine y Video Documental Zanate (actualmente Festival de Cine Documental Mexicano Zanate). Para ello, se observa: i) cómo las nociones de ciudad, itinerancia y frontera estuvieron presentes en los discursos de constitución de los eventos y ii) cómo, entre el año 2000 y el 2009, las programaciones de estos festivales ocuparon salas de cine y otros espacios para sus proyecciones, con lo que contribuyeron a la transformación de los modos de ver cine documental en el país.

Para conocer la trayectoria inicial de estos festivales, me basé en la documentación impresa -catálogos, programas de mano, memorias, reportes de resultados- disponible en el Centro de Documentación de la

Cineteca Nacional de México. Estos documentos fueron analizados como piezas de memoria de las actividades, donde pueden encontrarse tanto los discursos institucionales de la organización y los financiadores, como la información sobre los programas y las sedes. El estudio se complementa con las entrevistas a profundidad que realicé a programadores, directores o fundadores de algunos de estos eventos cinematográficos; así como con la información disponible en sus páginas web y redes sociales y la documentación depositada en los archivos de los propios festivales arraigados en la Ciudad de México.

Además, para el festival BorDocs, utilicé los datos presentes en el blog del festival y en el libro *Bordocs y fronteras Cine documental en el norte de México* (2013), coordinado por la investigadora y una de las fundadoras de la muestra, Adriana Trujillo²; para el festival Zanate, utilicé el catálogo conmemorativo *Zanate Festival de Cine Documental Mexicano 10 años*, publicado en 2018, y su canal de Vimeo³. Asimismo, para comprender los primeros años del Festival de la Memoria, las tesis de maestría y doctorado de Zaira Eréndira Espíritu Contreras (2007; 2011) han sido valiosas referencias, tanto por su análisis etnográfico, como por las entrevistas al equipo que conformaba la organización durante los años que interesan a ese capítulo.

El propósito de examinar las características y peculiaridades del naciente circuito de festivales de cine documental en México es comprender la importancia de dichos eventos dentro de las culturas audiovisuales del siglo XXI. En las últimas dos décadas, en Latinoamérica se han ampliado los estudios sobre los festivales cinematográficos. Esto ha sido posible gracias a abordajes analíticos que toman en cuenta sus dimensiones social, política, cultural y económica; su relación con las dinámicas de poder y legitimación, con la emergencia de narrativas audiovisuales contrahegemónicas, y sus vínculos identitarios (Chávez Carvajal, 2017; Peirano y Vallejo, 2020; Rosas Mantecón y González, 2020; Melo, Muylart y Mattos, 2021, y 2022; entre otros). Asimismo, se analizan en su calidad de encuentros anuales, que son clave para las prácticas de producción, mediación y visionado de películas, donde las experiencias de *ir al festival* ganan nuevas dimensiones analíticas (Pires, 2023a, y 2023c).

2. Véase <https://bordocs.wordpress.com> [Consulta: 20 de marzo de 2023]

3. Véase <https://vimeo.com/festivalzanate> [Consulta: 20 de diciembre de 2023]

Al examinar el rol de los festivales de cine documental a nivel global, Aida Vallejo y Erza Winton (2020a) subrayan el papel sociopolítico de los eventos, al igual que su importancia como espacios de expresión del derecho a la diversidad cultural y el valor que tienen dichas actividades para la historia cultural, en términos generales. Además, Vallejo (2020) puntualiza que los festivales de cine documental tienden a ser más chicos; al contar con recursos limitados, asumen muchas veces un carácter militante e improvisado (p. 34). Desde mi perspectiva, además de lo mencionado por las autoras, los festivales latinoamericanos de cine documental funcionan como ventanas alternas dentro de mercados que asignan poco espacio en su cartelera regular a la exhibición del género de no-ficción (Calónico, 2015; Zirión, 2018; Peirano, 2020a). El presente análisis del circuito mexicano nos muestra también que dichos festivales han contribuido a la conformación de circuitos paralelos de distribución de cine documental, a través de sus itinerancias, el préstamo de ciclos y la conformación de redes alternativas de exhibición junto con cineclubes y foros independientes en todo el país.

Antes de proceder con el ensayo, me parece importante llamar la atención sobre la fragilidad estructural de los festivales de cine documental en México y la incertidumbre que se genera en torno a la conservación de sus archivos. Estas dificultades han sido señaladas en publicaciones recientes de investigadoras latinoamericanas como María Paz Peirano (2020b), quien reflexiona sobre el caso chileno, y Juliana Muylaert y Tetê Mattos (2021), que revisan la situación en Brasil. Si bien los festivales mexicanos activos conservan su documentación y algunos mantienen copias en archivos públicos, los eventos que fueron discontinuados –como el ya mencionado BorDocs, activo de 2003 hasta 2013; y la versión mexicana del Festival In-Edit Festival Internacional de Cine Documental Musical, activo en 2009 y 2011 en Puebla– dejaron escasa documentación, lo cual impidió que el In-Edit fuera incluido en el análisis que aquí se presenta.

ANTECEDENTES

El panorama de los festivales de cine en México ha cambiado considerablemente desde la creación, en 1958, del primer evento internacional de cine, la Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos,

cuya primera edición tuvo como sede el Auditorio Nacional de la Ciudad de México. La segunda reseña tuvo dos sedes: el Fuerte de San Diego, en la ciudad de Acapulco, y el Cine Roble, en el entonces Distrito Federal⁴. A partir de la tercera edición, el evento se arraigó en el estado de Guerrero, donde permaneció hasta 1968, como un polo de atracción de personalidades invitadas de corte internacional y glamorosas ceremonias de alfombra roja. En el Distrito Federal, se exhibía de manera paralela el programa de la Reseña en el contexto de las Jornadas del Cine Internacional (Franco, 2012).

José Luis Ortega (2014) señala que el evento dejó de existir en 1971, para dar paso a la Muestra Internacional de Cine, cuya primera edición se llevó a cabo en salas de cine en tres estados, a saber: el Cine Roble, en el Distrito Federal; el Cine Variedades, en Guadalajara; y el Cine Elizondo, en Monterrey. Salvador Franco (2012) destaca que la tercera Muestra Internacional, llevada a cabo en 1973, amplió su ruta de exhibición a Durango, Villahermosa, Querétaro, Cuernavaca y Xalapa. A partir de 1977, el evento se integró a la programación de la Cineteca Nacional de México, con un único periodo de interrupción (entre 1982 y 1984) cuando fue albergada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y otras salas de la capital.

Estas experiencias pioneras, aunque no guardan relación directa con los festivales de cine documental analizados en este capítulo, arrojan luz sobre algunas características de la sociohistoria de los festivales audiovisuales en el país. Por un lado, vemos la constante tentativa de descentralización a través de las itinerancias, la adopción de sedes en más de una ciudad y la creación de festivales en otros estados; por otro, percibimos la estrecha vinculación que existe entre los eventos audiovisuales y la capital federal.

Al analizar de forma específica los antecedentes y las experiencias del circuito que exhibía cine documental en la década de 1990, vemos que las universidades e instituciones públicas desempeñaron un papel preponderante en ese proceso. También se puede observar la importancia del surgimiento

4. El cambio del nombre de la capital del país a Ciudad de México ocurrió el 5 de febrero de 2016. Usaremos la denominación Distrito Federal cuando tratemos los periodos anteriores a este cambio; lo mismo en el caso de las delegaciones, que cambiaron de nombre a alcaldías en la misma fecha.

de premiaciones y apoyos específicos para la realización de obras de no-ficción, incluida la realización de talleres de formación comunitarios, y la relevancia de las organizaciones de la sociedad civil.

En este sentido, podemos mencionar el primer Festival Internacional de Escuelas de Cine, llevado a cabo en 1990 por el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), en el Distrito Federal. Se trató de un evento amplio que reunió la producción universitaria y contemporánea de diferentes géneros, en su mayoría en formato de cortometraje. El festival bianual tenía como misión reunir a personas investigadoras o realizadoras, estudiantes y nuevos públicos en torno a la exhibición de la reciente producción estudiantil, donde el cine documental tenía una presencia notable. Asimismo, a partir de 1996, el CCC comenzó a promover en la Ciudad de México un festival exclusivo de cine de no-ficción, el Encuentro Internacional de Cine Documental Escenarios de Fin de Siglo (Escenarios), que también se realizaba cada dos años. El festival congregaba a personas universitarias, realizadoras y espectadoras que debatían el quehacer documental en diferentes mesas temáticas y conversatorios posteriores a las proyecciones. Escenarios contó con nueve ediciones, la última realizada en 2013.

De forma paralela, en 1994, la asociación civil Curare Espacio Crítico para las Artes, conformada por personas especialistas en la crítica y la historia del arte, realizó la primera Jornada de Cortometraje Mexicano, en la Cineteca Nacional. La Jornada contó, además, con la colaboración de la Dirección de Cortometraje del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC), el CCC y la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM (*Catálogo de la 1a Jornada de Cortometraje Mexicano*, 1994: 5). La programación estaba conformada por cortometrajes realizados con el apoyo de dichos centros de estudio o del IMCINE. Con el fin de descentralizarse, en 2003, el evento migró a la ciudad de Morelia, Michoacán, donde se integró a la programación de la primera edición del Festival Internacional de Cine de Morelia, junto con la primera Jornada de Documental Mexicano.

De manera complementaria, desde las universidades también comenzaron a surgir premiaciones y financiamientos dirigidos en específico al cine documental. En 1997, por ejemplo, se instituyó el Premio José Roviroso al Mejor Documental Mexicano, otorgado cada año por la Dirección General

de Actividades Cinematográficas de la UNAM y la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC, antes CUEC); en 2008, el premio fue ampliado con la inclusión de la categoría Mejor Documental Estudiantil Mexicano. En 2006, el CUEC creó un programa de apoyo logístico y financiero para la producción de óperas primas documentales; de manera similar, en 2009, el CCC creó una línea específica de apoyo a óperas primas documentales para egresados de la escuela.

Otra experiencia aglutinadora fue el Primer Encuentro de Realizadores Mexicanos, llevado a cabo en 2001 en la Cineteca Nacional, con la participación de directores, actores, guionistas, críticos, investigadores, estudiantes y espectadores. Aviña (2019) menciona que “la idea era presentar futuros proyectos fílmicos de documental y ficción, algunos apenas en el papel, otros en distintas fases de producción para discutir su visibilidad y alcances en mesas de trabajo” (160-161).

Asimismo, el impulso de crear encuentros con la finalidad de debatir el quehacer documental y etnográfico y promover, además, el visionado de obras contemporáneas y ciclos retrospectivos aumenta al inicio del siglo XXI. En ese momento comienzan a crearse nuevos festivales y muestras de cine etnográfico gracias al apoyo directo de personas vinculadas a centros de investigación y universidades.

Fuera de la capital de la República, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) Pacífico Sur realizó, en 2003, el Primer Encuentro de Cine y Video Etnográfico y Testimonial, en la ciudad de Oaxaca. La experiencia de promover mesas de debate y una muestra de películas se repitió en 2004 en la misma ciudad y la tercera edición se llevó a cabo en Xalapa, Veracruz, en 2005. La profesora-investigadora Margarita Dalton Palomo, de CIESAS Pacífico Sur, y el profesor-investigador Mariano Báez Landa, de CIESAS Golfo, fueron los responsables de la iniciativa, la cual se llevaba a cabo de manera itinerante, con mesas temáticas y una selección de películas exhibidas en el marco de sus actividades. El encuentro tuvo tres ediciones más, a saber: 2010 en Xalapa, 2012 en Oaxaca, y 2014 en la Universidad Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil.

De manera concomitante, en 2005 se realizó en la Ciudad de México la primera edición de las Jornadas de Antropología Visual, un encuentro

organizado por Marialy Soto, Marcela Veneba y Paloma Infestas, alumnas de etnología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Marialy Soto influyó también en la siguiente edición, al incluir en las actividades de las jornadas muestras de cine documental mexicano, ciclos retrospectivos de películas etnográficas, cine documental de interés antropológico, exposiciones de fotos y talleres, para lo cual trabajó en equipo con Antonio Ziri6n y Rodrigo Mart6nez, ambos egresados de la ENAH. En los a6os posteriores, la iniciativa cont6 con el apoyo de la Universidad Aut6noma de la Ciudad de M6xico (UACM) y la Universidad del Claustro Sor Juana (UCSJ) y otros(as) antrop6logos(as) visuales que se sumaron para fundar Etnoscopio A.C.⁵, una organizaci6n independiente que en 2007 estren6 el ciclo “Cine entre culturas. Muestra Internacional de Documental Etnogr6fico” en el reci6n creado Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de M6xico DocsDF, donde se mantuvo hasta el a6o 2013 (Cat6logo del 8° DocsDF, 2013: 113).

Poco a poco, comenz6 a aumentar la participaci6n de pel6culas documentales en los eventos no exclusivos de cine documental, como el Festival Internacional de Cine en Guadalajara o el Festival de Cine Expresi6n en Corto, que ten6an sesiones especiales y premiaci6n de documentalistas nacionales y extranjeros. El Festival Internacional de Cine de Morelia, desde su primera edici6n en 2003, incluy6 tambi6n al cine documental de distintos formatos en sus sesiones no competitivas, adem6s de promover, desde 2006, los talleres bianuales del Morelia Lab Doc, con el apoyo del IMCINE y de la cadena Cin6polis. Paralelamente, en 2008, dicha cadena de cines fund6 el Festival Internacional de Cine en Derechos Humanos (“Testigo, Cine para Actuar”, a partir de 2012), en el Distrito Federal. El Cin6polis Diana fue la sede principal de este festival y el documental fue el personaje central del evento, conformando su secci6n competitiva. La presencia del cine documental en eventos no exclusivos de este g6nero abri6 ventanas tanto para la exhibici6n de obras, como para el tr6nsito de

5. Las entrevistas demuestran que la entrada y salida de miembros fue constante, sin embargo, desde la historia oral no fue posible hacer el mapeo exacto del periodo en que cada integrante estuvo activo. En el a6o de 2010, en la p6gina de las Jornadas de Antropolog6a Visual, aparec6an como integrantes del comit6 organizador: Antonio Ziri6n, Rodrigo Mart6nez, H6l6ne Sorin, Anah6 Luna, Valeria P6rez Vega, Francisco Palma Lagunas y Hugo Ch6vez Carvajal. V6ase: www.antropologiavisual.com.mx [Consulta: 08 de enero de 2024].

personas directoras en los tiempos-espacios promovidos por los festivales; experiencias anuales en las que se debatían los cánones del cine nacional, se negociaban posibles financiamientos y se distribuían reconocimientos.

El conjunto de estas iniciativas creó un escenario fértil, que se caracterizó por una mayor aportación pública al sector y un menor costo operativo para llevar a cabo una proyección (Zirión & Cyr, 2014). En su análisis de las experiencias de políticas públicas para el circuito alternativo de proyección de la Ciudad de México, Adriana Urbina (2019) subraya que, desde 1998, el Instituto de Cultura de la Ciudad de México brindó apoyo a los circuitos de exhibición independiente y que, a partir de 2000, lo hizo a través de diferentes rubros de la Secretaría de Cultura, entre ellos el apoyo a la Red de Cineclubes, en funcionamiento desde 2009.

Los distintos incentivos y el impulso generado por las organizaciones civiles hicieron que, en la primera década de los dos mil, el número de eventos en el país se quintuplicara, llegando a un total de 54 en 2010 (IMCINE, 2010). En este escenario, los festivales de cine documental ganaron fuerza. La cronología que se presenta a continuación incluye el año de fundación y las ediciones realizadas durante ese periodo.

En análisis de los discursos fundacionales de los festivales de cine documental pone de manifiesto que los términos ciudad, itinerancia y frontera aparecen vinculados a la identidad, el enfoque y los modos de funcionamiento de estos eventos. A su vez, con la adopción de símbolos nacionales y regionales, también se buscaba reafirmar identidades que diferenciaban los eventos en el circuito nacional e internacional.

LOS FESTIVALES ARRAIGADOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO, SUS ITINERANCIAS Y PRÉSTAMO DE PELÍCULAS

Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces

En junio de 2000, tras una convocatoria que invitaba a documentalistas de carácter social de toda Latinoamérica a enviar sus obras, se realizó el primer Encuentro Hispanoamericano del Milenio de Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces. Este evento fue creado por personas unidas por la amistad que se reunieron en torno a Producciones Marca Diablo y coordinado por el sociólogo y documentalista Cristián Calónico, profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X), y por Margarita Suzán Prieto, socióloga egresada de la UNAM que fue coordinadora de Relaciones públicas hasta 2008. El encuentro se definió como:

"[...] Voces Contra el Silencio. Video Independiente A.C., organismo no gubernamental, independiente e integrador, dedicado a promover el reconocimiento del género documental de carácter social realizado en video, como un medio audiovisual de naturaleza específica, estrechamente vinculado a los movimientos sociales y al conjunto de la sociedad civil (*Memoria del 2° Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente, 2002: 7-8*)".

Fundada en el seno de la UAM-X y apoyada desde un principio por la UNAM y por el Instituto Nacional Indigenista, la asociación planteaba encuentros bianuales con el fin de aglutinar la reciente producción documental realizada de manera autónoma, sobre todo en formato de video, y la creación de una Videoteca Iberoamericana que incluyera las obras exhibidas. En las presentaciones de sus catálogos, así como en los discursos de apertura y cierre incluidos en las distintas ediciones de su *Memoria*, puede encontrarse más información sobre su posicionamiento político inclusivo -participación de “Todas las Voces”-. En el primer año del festival se publicaron el *Catálogo de la Videoteca*, la *Memoria* y el *Directorio de Organizaciones No Gubernamentales* (un listado de 51 entidades con sus respectivos contactos). Estos impresos tornaban público el intento del festival por articular a las organizaciones autónomas con el cine producido de manera independiente.

El primer año, entre las categorías en concurso estaban “Movimientos sociales”, “Movimientos en torno a la defensa de la democracia y la paz, los derechos humanos y la diversidad”, “Indígenas”, “Mujeres” y “Ecología”. Los fondos para la premiación fueron donados por diferentes instancias del sector público, universidades, órganos gubernamentales y fundaciones nacionales. En total, se organizaron tres premiaciones por categoría, cada una con uno o más donatarios. Con la intención de que todas las obras inscritas se proyectaran, en los años siguientes se organizaron nuevas sesiones competitivas y no competitivas, lo que también dio origen a nuevas pautas de discusión sobre temas relevantes para la sociedad mexicana (Pires, 2023b: 142). Con ello también se buscaba dar visibilidad a producciones realizadas fuera de Hispanoamérica. En esta primera edición, se programaron sesiones en otros estados, con sede en Cuernavaca, Morelos y San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Con el fin de ampliar la red de circulación de videos documentales, en el segundo año se enviaron convocatorias a universidades que tuvieran la carrera de comunicación, así como a centros culturales de otros estados, invitándoles a participar en la organización del segundo encuentro y a promover la programación. A la invitación para celebrar de forma paralela este evento respondieron nueve ciudades: Mexicali (UACB), Tijuana y Torreón (Universidad Iberoamericana), San Luis Potosí (UASLP), Gómez Palacio (Instituto Francés de La Laguna), Guanajuato (Museo Casa de Diego Rivera), Guadalajara (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores

de Occidente), Morelia (Auditorio del Centro Video Indígena Valente Soto Bravo) y Oaxaca (Cineclub El Pochote) (*Memoria del 2° Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente*, 2002: 16).

En la tercera edición del encuentro, en 2004, el número de espacios programados en la capital y otros estados creció de forma vertiginosa. Para la apertura del festival, se montó en el Zócalo una enorme pantalla al aire libre, donde se proyectó la película *Comandante*, de Oliver Stone, con la asistencia de aproximadamente dos mil personas⁶. A los espacios programados en años anteriores –centros culturales y auditorios de las delegaciones Cuauhtémoc y Coyoacán, el Corredor Cultural Revolución y salas del Centro Cultural Universitario–, se agregaron otros en Iztacalco, Azcapotzalco y Tlalpan. En 2008 se programaron sesiones también en las delegaciones Iztapalapa, Gustavo A. Madero, Magdalena Contreras, Tláhuac, Venustiano Carranza y Miguel Hidalgo. En ese año se llegó al récord de 41 sedes alternas en la capital del país y seis en otros estados, con espacios en universidades, centros culturales, museos, salas de cine independientes, foros y cineclubes. La expansión alcanzada por el festival hizo que el cine documental cruzara fronteras en la propia ciudad, con funciones promovidas en los espacios alternativos de delegaciones que tenían los peores índices metropolitanos en cuanto a presencia en salas de cine; a saber, Iztacalco, Magdalena Contreras, Tláhuac y Venustiano Carranza (Ochoa, 2019: 92).

La referencia a la ciudad capital, donde la ampliación de espacios para la exhibición de cine documental ha sido una meta lograda año con año, no aparecen en los discursos presentes en los catálogos. En sus primeras ediciones, el evento utilizó la imagen del Ángel de la Independencia portando una cámara como símbolo, en alusión a un importante monumento capitalino que, por su posicionamiento y alas, reflejaba el carácter libertario del quehacer documental proclamado por el festival. Con la creación de la Red Alternativa de Exhibición de Documentales (RAED), en mayo de 2009, Contra el Silencio Todas las Voces ganó nuevas dimensiones, dando movimiento al acervo del festival y ampliando el préstamo a diferentes rincones del país durante todo el año.

6. *La Jornada*, el 25 de abril de 2004. Véase: <https://www.jornada.com.mx/2004/04/25/044f1con.php?origen=index.html&fly=1> [Consulta: 21 de diciembre de 2023]

Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México DocsDF (DocsMX)

En 2006 se realizó la primera edición del Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México DocsDF. La intención de sus fundadores -el comunicólogo Inti Cordera y el periodista Pau Montagud, quienes desde sus distintas trayectorias acumularon experiencias en la producción y el desarrollo de proyectos documentales- fue organizar una muestra de cine documental en Cinemanía, una sala que “había madurado como una de las primeras ofertas independientes al margen de los grandes circuitos comerciales”. Sin embargo, también estaba la posibilidad de hacer algo más grande y representativo, pues “veíamos despuntar en el mundo de los festivales ciudades que daban un valor importante a sus festivales de cine documental”, expresó en entrevista Inti Cordera⁷. Fue así como nació, en el marco del Distrito Federal, DocsDF.

En la primera edición se presentaron alrededor de 160 películas, repartidas en seis secciones. Tres de ellas (“Muestra de festivales”, “Panorama” y “País invitado”) se enfocaron en la producción contemporánea internacional y, una más, subdividida en cuatro temas, se dedicó al “México Documental” (“Siglo pasado”, “México contemporáneo”, “Militante” y “Premio José Roviroso”). Se incorporó la ceremonia de entrega del premio mencionado, que desde 1997 otorgan el CUEC y la Filmoteca de la UNAM y se presentaron, además, varios ciclos retrospectivos y homenajes a diferentes realizadores.

DocsDF proponía una estructura organizacional amplia y conectada a los modelos de programación utilizados por festivales competitivos de otras latitudes, cuyas trayectorias ya estaban consolidadas. Para su primer evento, contó con el apoyo de Cinemanía, la cadena de cines Cinemex, la Cineteca Nacional de México, el Centro Cultural de España y las universidades UCSJ

7. Entrevista a Inti Cordera, realizada el 9 de marzo de 2022

y UNAM; todos estos espacios fueron sedes del festival. En el catálogo inaugural se publicó la convocatoria para la segunda edición y se anunció que, en adelante, el festival sería de tipo competitivo. Se presentó, además, un directorio de festivales de cine documental, 75 en total, registrados en diferentes partes del mundo, incluidos el Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente y DocsDF (*Catálogo del 1er DocsDF*, 2006: 137-140). El directorio, la incorporación de premiaciones y el modelo de programación adoptado demuestran que la intención de los fundadores era lograr que el circuito de festivales del género reconociera a DocsDF y que este se estableciera en el calendario nacional e internacional.

Los primeros catálogos incluyen muchas felicitaciones para el grupo de jóvenes productores. El director de arte, música y video Juan E. García apuntaba a la “necesidad de producir este evento para la ciudad más grande del mundo” (*Catálogo del 1er DocsDF*, 2006: 9), subrayando la importancia y magnitud de la metrópoli en la escena mundial. El logo adoptado por el festival es un charro parado delante de un proyector cinematográfico, haciendo alusión a un importante símbolo nacional, no necesariamente vinculado a la capital. En diferentes ediciones del catálogo, se activó la importancia internacional del Distrito Federal como una megalópolis cosmopolita, así como la centralidad de la capital en el contexto nacional y las referencias a iconos mexicanos, referenciados como marcas identitarias y distintivas.

En el discurso de apertura del catálogo del segundo festival, la evaluación del comité organizador fue la siguiente:

"Nuestra primera edición fue un gran éxito. La repercusión de DocsDF alcanzó unas dimensiones que pocos de nosotros habíamos imaginado para un festival recién nacido. Las consecuencias son exactamente las que buscábamos: situar a nuestro festival en el circuito internacional de Festivales pero, sobre todo, en el gusto de ustedes, nuestro público. (*Catálogo del 2º DocsDF*, 2007: 4)"

En 2007, DocsDF ya contaba con el apoyo de la Ciudad de México y la Secretaría de Cultura local para realizar proyecciones en plazas públicas de la metrópoli. En el Centro Histórico y la Ciudad Universitaria se instalaron pantallas al aire libre; en los parques se colocaron jaimas -carpas semejantes

a las que Inti conoció en los campos de refugiados saharauí cuando fue invitado a participar en el FiSahara (Sahara International Film Festival)-, como muestra de solidaridad con “todos los pueblos sin Estado del mundo”; en su interior se proyectaba de manera continua y gratuita toda la programación del festival (*Catálogo del 2º DocsDF*, 2007: 173). En esos años, el festival ocupó en promedio nueve sedes, dispersas entre las delegaciones Álvaro Obregón, Cuauhtémoc, Benito Juárez y Coyoacán. Además, en 2009 se organizó un autocinema en Ciudad Universitaria.

A partir de esa edición, el ciclo “Cine entre culturas. Muestra Internacional de Documental Etnográfico” se integró a la programación. Su primera edición se presentó en colaboración con las Terceras Jornadas de Antropología Visual y contó con el apoyo del Film Study Center of Harvard University, The Royal Anthropological Institute y el Festival Internacional de Documentales del Sur DocSur. En dicho año, DocSur colaboró también con el Festival de la Memoria, en Tepoztlán. Las ediciones siguientes de Cine entre Culturas se dedicaron a la filmografía realizada por antropólogos visuales; en 2008, al estadounidense Robert Gardner y, en 2009, al argentino Jorge Prelorán.

Entre las demás actividades del festival destacan: la Convocatoria del Premio DocsDF-IMCINE, apoyado por IMCINE desde 2006; talleres de formación y paneles de discusión, que a partir de 2008 pasaron a conformar el Foro Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México DocsForum, así como los *rally* o RetoDocs, con la finalidad de promover la realización de documentales en 100 horas, que ya es una marca distintiva del festival. En los años siguientes, DocsDF colaboró con otros festivales, promoviendo RetoDocs en diferentes regiones del país.

El esfuerzo por vincularse con otros festivales nacionales e internacionales también se percibe en el flujo de personas invitadas y miembros del jurado de las distintas secciones competitivas. Entre las innumerables personalidades invitadas, se encuentra Ally Derks, directora del International Documentary Filmfestival Amsterdam (IDFA), quien fuera miembro del jurado para Mejor Documental Internacional en el primer año de la competencia. La asistencia de directores y directoras de festivales e importantes figuras de escuelas de cine, realizadores y críticos dio el respaldo necesario para que el evento se estableciera en el circuito internacional de festivales de documentales (Vallejo y Wilton, 2020a).

Aun cuando es un certamen arraigado en la Ciudad de México, DocsDF ha realizado préstamos de programas y ha apoyado actividades en otros estados de la República fuera del periodo del festival. En este sentido, ha apoyado a varias iniciativas, como el BorDocs Foro Documental, en Baja California, y el Festival de la Memoria, en Morelos. Destaca también su colaboración, en 2007, con la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Festival Internacional de Cine Contemporáneo (FICCO) para llevar la programación a 52 secundarias ubicadas en Cancún, Cuernavaca, Guadalajara y Monterrey, por citar algunas de las iniciativas que fue posible rastrear.

Ambulante Gira de Documentales

Ideado por los renombrados actores Gael García Bernal y Diego Luna, en 2006 se fundó Ambulante Gira de Documentales. Se constituyó como una organización sin fines de lucro con apoyo de la productora Canana Films, el Festival Internacional de Cine de Morelia y la cadena de cines Cinépolis. La directora general, Elena Fortes, explica los motivos del festival:

"Ambulante nace para apoyar el esfuerzo de realizadores que ofrecen visiones alternativas y altamente creativas de las realidades que nos afrontan. Busca, a través de su movilidad, descentralizar la exhibición del cine documental para extender los actuales circuitos de exhibición y contribuir a la construcción de una cultura documental nacional. (*Catálogo del Festival Ambulante Gira de Documentales*, 2006: 6)"

Con una selección de doce películas mexicanas y siete de otras nacionalidades, la primera gira de Ambulante llegó a las salas de Cinépolis en quince estados de la República, incluidos el Distrito Federal y el Estado de México. A partir de su segunda edición, la programación aumentó: se presentaron 33 obras en cuatro ciclos ("Sección Oficial", "Dictator's Cut", "Witness", "Injerto"). Para Elena Fortes, "Ambulante busca generar un movimiento social, de modo que el festival se convierta en un canal de expresión para la amplia variedad de proyectos" (*Catálogo del 2º Festival Ambulante Gira de Documentales*, 2007: 5).

La concepción del festival como un "movimiento social", capaz de

transformar la realidad mediante la exhibición, los conversatorios y otras actividades desarrolladas en torno al cine documental, demuestra la expectativa de los organizadores de que sus acciones fueran impulsos que promovieran cambios sociales. Desde esta perspectiva, buscaron alinear la programación con la construcción de discursos que corroboraran el papel sociopolítico del evento. Como parte del esfuerzo para convertirse en “un canal de expresión” para proyectos variados, Ambulante descentralizó los talleres de realización y postproducción de documentales que impartía con el apoyo del IMCINE. Así, en 2007, se llevaron talleres a Guadalajara, Morelia y el Distrito Federal; en 2008 se sumó Oaxaca y, en 2009, tuvo presencia en Guadalajara, Oaxaca, Querétaro y Tijuana.

A partir de 2008, se buscaron nuevos espacios para el ciclo “Ambulante abierto”. En la portada del catálogo de ese año aparecen butacas cayendo en paracaídas. Las películas salen de las salas de Cinépolis para proyectarse en plazas públicas y espacios alternativos de exhibición en distintas ciudades. Diego Luna, sorprendido por el alcance de la iniciativa, en su texto de apertura para el catálogo señaló:

“También creo que el esfuerzo de llegar a otros foros, además de a las salas de cine, será el secreto para que este festival itinerante dure más que nosotros y se convierta en un referente para todos aquellos que aman o amarán algún día la oportunidad de sentarse a ver y escuchar una historia que los haga pensar (*Catálogo del 3er Festival Ambulante Gira de Documentales*, 2008: 4)”.

A lo largo de los primeros cuatro años, el festival mantuvo regularidad en su itinerancia y tuvo presencia en 18 estados de la república. La gira de 2006 llegó a 15 estados, a saber: Veracruz, Oaxaca, Michoacán, Jalisco, Puebla, Guanajuato, Baja California, Chihuahua, Tabasco, Morelos, Nuevo León, Yucatán, Quintana Roo, Estado de México y el Distrito Federal. Por su parte, la de 2007 abarcó 14 estados; excluyó a Veracruz, Tabasco y Morelos, pero incorporó a Chiapas y San Luis Potosí. En 2008, el festival se presentó en 16 entidades y regresó a Veracruz y Morelos; esta cifra se mantuvo en la gira de 2009, en la que se excluyó a Chihuahua, pero se llegó por primera vez a Querétaro.

Ambulante estableció la itinerancia de obras y realizadores como su modo de acción; una dinámica parecida a la de los espectáculos circenses y las

experiencias de cine ambulante propias del siglo XX (Pires, 2023a: 349). Abrió espacios-tiempos para el encuentro con el cine documental en cada ciudad de la gira, sin necesariamente regresar a los mismos estados en los años siguientes. La exhibición de documentales en salas de cine comerciales y su extrapolación a los espacios públicos y foros alternativos de múltiples capitales permitieron a los autores debutar en sitios que no tenían vinculación anterior con el cine documental y ante públicos que tal vez jamás habían acudido a una proyección en pantalla grande. Las funciones realizadas en bares, cafés, parques y espacios públicos de las distintas ciudades se destacan entre las memorias de sus públicos (p. 365).

Al analizar las trayectorias iniciales de DocsDF y Ambulante se observa que estos adoptaron un estilo de programación más cercano a los circuitos internacionales de cine documental, aunque sus criterios curatoriales iban por caminos diferentes. Mientras DocsDF, desde 2007, fue un festival competitivo que hacía una selección entre las obras inscritas al concurso, Ambulante la hacía a partir del sondeo de la producción internacional y nacional del año. El hecho de no repetir títulos de películas internacionales promovió la diversidad y la creación de diferentes categorías no competitivas que, en los años siguientes, formarían parte de la identidad de estos festivales.

La periodicidad con la que se presentaban en la Ciudad de México -Ambulante en el primer semestre y DocsDF en el segundo- dio como resultado un cronograma “complementario” para el público capitalino, semejante al de la Muestra Internacional de Cine de la Cineteca, con sus ediciones de primavera y otoño. Otra característica muy propia de estos dos festivales ha sido el apoyo que reciben de cadenas de cine comerciales; mientras Ambulante nació vinculado a Cinépolis, DocsDF se concretó gracias al apoyo de Cinemex. Si bien las aportaciones fueron de diversa índole, ello permitió que los documentales se exhibieran desde el principio con una calidad de proyección comercial óptima en el país, en salas de cine que hasta entonces destinaban poco espacio en sus pantallas para este género.

A su vez, los tres festivales ocuparon de forma temporal plazas públicas para las proyecciones de cine documental, hecho que promovió otros sentidos de pertenencia ciudadana, a través de la toma colectiva de dichos espacios y de los debates públicos generados a partir de los visionados. Asimismo, la proyección gratuita de documentales en áreas públicas de la Ciudad

de México, incluido el Zócalo capitalino, ha contribuido a la promoción del derecho a la diversidad cultural, tanto por posibilitar el acceso a las más recientes producciones cinematográficas documentales nacionales e internacionales, como a través de la pluralidad de lo presentado en las películas (Pires, 2023a, y 2023c).

El préstamo de copias, las itinerancias y el impulso para conformar redes alternativas para la distribución de cine documental ha hecho posible que las películas se proyecten fuera de la capital nacional y sirvió de apoyo a los festivales que nacieron en otras regiones, lo cual ha colaborado a la transformación de los modos de ver cine documental en el país.

La experiencia de *Contra el Silencio Todas las Voces*, por su parte, reafirma el importante papel de las universidades en la formalización de los festivales audiovisuales en México. Su carácter bianual es similar a la temporalidad de los encuentros académicos, cuya periodicidad se sustenta en otras lógicas, no siempre conformes a los dictámenes del circuito de festivales internacionales. Esta característica se replica en otras experiencias que nacen con una fuerte vinculación con universidades públicas, como en los ejemplos de festivales fundados en otros estados de la República durante el periodo analizado en este ensayo.

FESTIVALES NACIDOS EN LA FRONTERA Y EN OTROS ESTADOS Y SUS ITINERANCIAS

Borderland Film Festival - BorDocs

En 2003 surgió en la frontera norte el primer evento audiovisual binacional dedicado al cine de no ficción, el *Borderland Film Festival* (precursor de *BorDocs Foro Documental*). La iniciativa nació a partir de la colaboración del colectivo *Yonke*, del cual formaban parte las documentalistas e investigadoras Adriana Trujillo e Itzel Martínez del Cañizo -ambas docentes en la Escuela de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC)-, y el *Borderland Collective*, de San Francisco, con

apoyo del Centro Cultural Tijuana. “En aquella primera edición generamos un festival binacional intentando crear una ruta de exhibición y diálogos desde San Francisco hasta Tijuana, pasando por Los Ángeles y San Diego” (Trujillo, 2013: 124).

La idea de borde y frontera guió la curaduría de la primera edición. En el logo, elaborado por el artista visual Joel Iván Sotelo, se ve una persona saltando un fotograma, en alusión a la transposición de las fronteras geográficas (¿el muro que divide el trayecto itinerante del Borderland?), y también la ampliación de las fronteras de lo que es el cine documental, propuesto en la convocatoria, que invitaba a sumar “las diferentes maneras de hacer y entender la no ficción; formatos vanguardistas; discursos, textos, imágenes y audios orientados a describir las formas en las que captamos nuestro día a día”. Los videos exhibidos en esa primera edición, en el Centro Cultural Tijuana, fueron proporcionados por los organizadores del festival *Contra el Silencio Todas las Voces*.

En aquellos años, Itzel Martínez del Cañizo comentó en entrevista⁸ que Tijuana era escenario de una intensa efervescencia artística multidisciplinaria. Esas fronteras porosas entre los distintos movimientos artísticos que se producían en su interior, guiaron, en cierta medida, las actividades de la primera edición del festival: exhibición de videos, debates, tres mesas de reflexión, varios performance y tocaditas de músicos locales. Las mesas funcionaron como importantes puntos de encuentro y formación. La primera (Propuesta de producción videográfica de la frontera) desató reflexiones sobre el quehacer del cine documental regional, mientras que las otras dos mesas (Cine y ciudad y Para entender la frontera en una era global) giraron en torno a Tijuana y “sus problemáticas y manifestaciones culturales a través de una programación documental” (Trujillo, 2013: 125).

En ellas se evocaron algunas de las paradojas de esa ciudad; por ejemplo, estar lejos de la capital federal, pero tan cerca de la industria cinematográfica estadounidense y no tener un circuito de exhibición para la ola de realizadores que surgían en su interior.

8. Entrevista a Itzel Martínez del Cañizo, realizada el 22 de febrero de 2022

Fue cuatro años después, en 2007, cuando se presentó la segunda edición del festival, ahora con el nombre de BorDocs. Para su realización se hicieron convenios con el Centro Cultural Tijuana y la UABC; el DocsDF también fue un aliado fundamental, pues proporcionó copias para la exhibición. Después de tres semanas de intensa actividad, el programa salió de Tijuana para presentarse de forma itinerante en Mexicali y algunas ciudades de Baja California, así como en Zaragoza, España (p. 130).

En 2009, se mantuvo la colaboración con DocsDF y la itinerancia permaneció como norte de acción del festival. BorDocs lanzó el Docs@Nite, una sala móvil que se instalaba en “espacios lúdicos de la ciudad”, con la intención de establecer un acercamiento entre películas, públicos y realizadores (p. 134). El festival organizó también una función al aire libre en la Plaza Santa Cecilia, en Tijuana, ocupando el espacio público con recursos escénicos y performance de clowns en los que se invitaba a los espectadores a quedarse a ver la presentación del documental *La cuerda floja* (2010), de Nuria Ibáñez.

La tercera edición nuevamente cruzó la frontera, con actividades programadas en San Diego, y por primera vez se lanzó una convocatoria meramente nortea para documentalistas regionales u obras en las que el norte mexicano fuera el tema central. BorDocs Foro Documental se convirtió en un importante punto de confluencia en la frontera norte, con personalidades invitadas del área central de México y de Estados Unidos y Europa para participar de las actividades de exhibición y formación. En la siguiente década, la iniciativa tuvo otras dos ediciones, en 2011 y en 2013. En ese año se publicó el libro conmemorativo, en el cual se percibe la intención de seguir con el Festival; algo que, por múltiples razones, no logró concretarse.

Festival de la Memoria - Encuentro de Cine Latinoamericano (Iberoamericano) en Tepoztlán

Al analizar lo que impulsó la creación del Festival de la Memoria - Encuentro de cine Latinoamericano en Tepoztlán, Zaira Eréndira Espiritu Contreras (2007) encontró que, desde 2006, había comenzado a gestionarse en el estado de Morelos la idea de crear un festival latinoamericano de cine

documental (p. 101). Al frente de la iniciativa estaban Alejandra Islas, que asumió la dirección del festival, Alberto Bacerril, Luciana Cabergas, César García, Roberto Reys y Rodrigo Pietro. Alejandra y Alberto contaban con una larga trayectoria como documentalistas y ambos eran profesores en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), carrera de la cual César, Roberto y Rodrigo eran recién egresados. A su vez, Luciana, que asumió el puesto de presidente honorífica del festival, tenía una trayectoria destacada dentro del cine y la televisión y, además, había participado en la coordinación del Festival Cervantino de Guanajuato. El Festival de la Memoria surgió con el apoyo de la UAEM y de TV UNAM, gracias a lo cual tuvo la posibilidad de acceder a aportes federales y estatales en su primer certamen.

Desde su primera edición, en 2007, el festival se estableció como un evento competitivo, con el pueblo de Tepoztlán como sede. Asimismo, desde el principio promovió la *Vuelta de la Memoria*, que consistió en la presentación itinerante de las obras ganadoras que hubieran sido acreedoras a una mención honorífica una vez terminado el certamen. Por ejemplo, en 2007, el programa se presentó en el Teatro Morelos, en Cuernavaca, y en los años posteriores la itinerancia incluyó también a otras localidades del estado.

El programa del 1er Festival de la Memoria estuvo compuesto por 27 documentales mexicanos y latinoamericanos, agrupados en tres secciones, a saber “Memoria y Rebeldía”, “Identidades” y “Ciencia y Ecología”⁹. Asimismo, contó con la presencia del Festival Internacional de Documentales del Sur DocSur, arraigado en la Isla Isora (en el archipiélago de las Islas Canarias) y de la asociación argentina Plano Latino, dedicada a la promoción en el ámbito internacional de documentales de origen latinoamericano. La selección principal se presentó en el Auditorio Ilhuicalli,

9. En el Centro de Documentación de Cineteca Nacional no existe copia del programa de mano u otra documentación del Primer Festival de la Memoria. En su tesis, Zaira Eréndira Espíritu Contreras (2007) menciona que, en su primera edición, las sesiones del Festival de la Memoria fueron: “Memoria y Rebeldía”, “Identidad y Género” y “Ciencia y Entorno” (p.108). Sin embargo, en el *Catálogo del 2º Festival de la Memoria* se utilizan los términos citados aquí (Luciana Cabarga. Presidenta del Festival de la Memoria, *Catálogo del Festival de la Memoria*, 2008: 6). Decidí utilizar los términos presentes en el documento del festival, consciente de que eso puede expresar la manera en que las organizadoras narran la trayectoria del evento a partir de su segundo certamen.

que permaneció como sede principal del evento a lo largo de esos años. Por su parte, las muestras invitadas se presentaron en el Café Tantra y en la sala del Exconvento de Tepoztlán, respectivamente (Espíritu Contreras, 2007: 108-109). El Premio Zapata, que incluía distintas categorías de reconocimientos, fue diseñado por el artista Gastón González y, durante ese primer festival, la estatua fue “entregada a los premiados de manos de un chinelo” (Espíritu Contreras, 2011: 242). En la ceremonia de premiación, el certamen hizo alusión a dos importantes símbolos mexicanos: a Emiliano Zapata, icono de la Revolución mexicana, y a los chinelos, personajes emblemáticos del carnaval de Tepoztlán.

Para su segunda edición, el festival extendió la convocatoria a producciones iberoamericanas y, por lo tanto, fue necesario modificar el nombre del festival, para reflejar esa inclusión. En la presentación del catálogo de 2008, la directora del festival, Alejandra Islas, destaca lo que motivó la creación del festival y reflexiona también sobre las razones para hacerlo en Tepoztlán:

"Ver documental en pantalla grande. Abrir nuevos espacios para la proyección de cine en lugares olvidados por los circuitos cinematográficos. Llevar documentales iberoamericanos a un pueblo del México profundo que posee una fuerte y llamativa personalidad. Formar a un público en el documental y ayudar a la formación de cineastas morelenses. Enriquecer nuestra propia experiencia con las historias de lo real. (Alejandra Islas. Directora del Festival de la Memoria, *Catálogo del 2º Festival de la Memoria*, 2008:7)"

En los diferentes discursos de los organizadores y representantes gubernamentales plasmados en los catálogos de 2008 y 2009 aparecen referencias tanto a la importancia de realizar un festival cinematográfico en un pueblo de México en el que no existieran salas de cine, como a Tepoztlán en su calidad de “pueblo mágico”; un lugar turístico privilegiado para los encuentros entre documentalistas, críticos, investigadores y públicos del lugar y sus alrededores. Tanto la descentralización del festival –al llevar la proyección de documentales a lugares olvidados por el circuito cinematográfico–, como la promoción de un festival competitivo que tuviera como uno de sus ejes principales los conversatorios con personas realizadoras, fueron propósitos que se buscaron desde un principio. En 2008, se realizaron por primera vez funciones al aire libre en el contexto del

Festival de la Memoria, y para ello se ocupó el zócalo de Tepoztlán.

Asimismo, en dicha edición, el festival amplió su sede principal, con la realización de funciones paralelas en Tepoztlán y Cuernavaca, donde el Centro Cultural de la UAEM fue una de sus sedes; para después comenzar la gira por el resto del estado. Además, aumentó la cantidad de categorías no competitivas, para incluir a los ciclos “Mirador México”, conformado por producciones mexicanas, y “Hechos en Morelos”, que abarcaba obras regionales, así como homenajes a dos documentalistas de origen cubano: Sara Gómez y Santiago Álvarez¹⁰. En 2008, el festival volvió a colaborar con DocSur y, ese año, recibió por primera vez al programa del festival francés *Etats Généraux de documental* (LUSSAS) y al capitalino DocsDF, se exhibió un ciclo programado por dicho evento y se realizó un Taller de Escritura Documental, con el apoyo de DocsDF y IMCINE¹¹.

El 3er Festival de la Memoria, que tuvo lugar en 2009, debió postergarse debido a la crisis provocada por la pandemia de influenza¹². Para esa edición, el evento incluyó una sesión dedicada a las infancias, “La Matiné”, y un ciclo de “Animaciones” del artista gráfico Alejandro Magallanes. En total, el Festival de la Memoria tuvo diez ediciones, la última de las cuales se llevó a cabo en 2016.

Muestra de Cine y Video Documental Zanate - Festival Zanate de Cine Documental Mexicano

El Festival Zanate se creó en 2008, en la ciudad de Colima, en el estado del mismo nombre, por iniciativa de la casa productora Gorila Audiovisual, con sede en Guadalajara. Carlos Cárdenas Aguilar, egresado de la Facultad de Letras y Comunicación (Falcom) de la Universidad de Colima, estuvo

10. Santiago Álvarez fue homenajeado con ciclos en otros festivales del periodo: en 2004, *Contra el Silencio Todas las Voces* organizó un ciclo retrospectivo y DocsDF lo hizo en 2006.

11. Véase: <http://festivalmemoria.blogspot.com/2008/12/numeralia-del-festival-de-la-memoria.html> [Consulta: 10 de enero de 2024]

12. Véase https://wradio.com.mx/radio/2009/04/28/sociedad/1240945380_802768.html [Consulta: 20 de diciembre de 2023]

al frente del proyecto. El plan de hacer una muestra de cine documental obtuvo también el apoyo del documentalista y profesor José Roberto Levy Álvarez, vinculado a dicha carrera, y del Taller de Creación Audiovisual (Taca). En su primera edición, tuvo como sede única a la Pinacoteca de la Universidad de Colima, que posteriormente se mantuvo como “su nido” principal.

En 2008, a lo largo de tres días, del 27 al 29 de noviembre, la muestra exhibió documentales mexicanos y otras cuatro obras colimenses en la sesión “Documentales estatales”. Ahí se plantaron las bases de una curaduría conformada de forma exclusiva por documentales realizados en territorio nacional. La proximidad y sinergia generada en los conversatorios entre espectadores y personas productoras fue una de las características de esta edición del evento. El hecho de contar con una sede única en las instalaciones de la universidad, así como con una programación continua, permitió a los públicos acceder a todo el programa, y a las y los estudiantes vivirlo como parte de su formación.

El pájaro zanate, un ave endémica de la región que se extiende del sur de los Estados Unidos hasta la parte norte de América del Sur, fue adoptado como símbolo del festival. Fue hasta la segunda emisión del festival Zanate cuando por primera vez se otorgaron premios; nueve documentales compitieron en la categoría nacional y seis en la “Competencia colimense”. Para esa edición, el festival ocupó dos sedes; además de en la Pinacoteca, las obras se proyectaron también en el Teatro Hidalgo. En esta ocasión formó parte de la programación del Festival Cultural Alfonso Michel Colima, organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del estado y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). El festival sigue activo bajo el nombre de Festival Zanate de Cine Documental Mexicano, y es el único festival creado en otro estado durante ese periodo, que ha logrado perdurar.

Los tres festivales que surgieron fuera de la capital nacional se crearon en estrecha vinculación con las universidades y contaron con la participación activa tanto del personal docente, como de documentalistas y estudiantes locales. Con ello se logró ampliar la experiencia de los públicos del cine documental a conversatorios en los que se concatenaron el ver y el hablar colectivo en torno a lo visto, y que contaron con la participación de personas invitadas de otros estados y países. Además, se promovieron talleres dirigidos a estudiantes y personas realizadoras en las distintas localidades;

asimismo, los tres eventos incluyeron sesiones especiales dedicadas al cine realizado en sus regiones desde sus primeras ediciones. Todo ello creó un vínculo entre las universidades y las comunidades, a través de la proyección de películas y los espacios de formación, ambos promovidos de manera gratuita. Asimismo, una parte de la películas exhibidas tanto en BorDocs, como en el Festival de la Memoria consistió en préstamos derivados de eventos realizados en el Distrito Federal.

El esfuerzo por abrir ventanas para las producciones regionales, ocupar temporalmente auditorios, teatros y foros alternativos con proyecciones de cine documental y promover sus propias itinerancias en los estados de Baja California, Morelos y Colima mostraron nuevas maneras en las que se podían llevar a cabo festivales cinematográficos en el país. Esa búsqueda de espacios, aunque efímeros, en lugares relegados por los circuitos cinematográficos está presente como una fuerza motriz en los discursos de los tres eventos.

No obstante, algunos de estos eventos fueron descontinuados. Ello se debió tanto a las dificultades para promover acciones descentralizadas, como a los cambios en las políticas de financiación, las crisis económica y sanitaria que experimentó el país en el tránsito hacia la segunda década del siglo XXI o a los propios cambios en las trayectorias personales de las personas involucradas en las iniciativas.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El análisis de la naciente red de festivales documentales nos ha permitido conocer sus principales rasgos y acercarnos al contexto en el que surgieron. Frente a la centralización ejercida por la capital federal a inicios del siglo XXI, hemos visto los constantes esfuerzos por descentralizar la exhibición y llevarla a otros rincones del país a través de itinerancias, préstamos de fondos fílmicos y la creación de festivales locales. A partir de las nociones de ciudad, itinerancia y frontera pudimos reflexionar acerca de los modos de funcionamiento, el enfoque y las características identitarias de seis festivales creados en la primera década de este siglo (Contra el Silencio Todas las Voces, BorDocs, Ambulante, DocsDF, Festival de la Memoria y Zanate).

Dichos eventos, desde sus distintos roles, han conformado el circuito de festivales de cine documental en México y abierto espacios para la exhibición del género cinematográfico, contribuyendo con ello a la transformación de los modos de ver cine de no-ficción en el país.

La red de colaboración que se ha establecido entre los distintos festivales se ha ampliado en función del crecimiento interno de cada uno y de las nuevas propuestas de acción a nivel local y nacional. Actividades conjuntas, préstamo de películas, intercambio de ideas en charlas y mesas de reflexión, todo ello ha permitido la consolidación paulatina del universo del cine documental mexicano. La mesa realizada en 2008, durante el 5º Encuentro Contra el Silencio Todas las Voces, en la que participaron Elena Fortes (Ambulante), Inti Cordera (DocsDF), Alejandra Islas Cano (Festival de la Memoria) y Paula Astorga Riestra (FICCO) con el objetivo de conocer “La situación actual de la producción documental en nuestro país desde la perspectiva de los festivales” es un buen ejemplo de estas reflexiones colectivas. Otro ejemplo es la mesa que se organizó en 2009, en el contexto de la segunda emisión del ForumDocs (dentro del marco del cuarto festival DocsDF), que convocó a personalidades como Cristian Calónico (Contra el Silencio Todas las Voces) y Elena Fortes (Ambulante) para reflexionar sobre “El papel de los festivales en el desarrollo del documentalismo”. Estos encuentros han propiciado diálogos entre las personas responsables de los festivales de cine para evaluar, de forma colectiva y desde diferentes perspectivas, el papel que los eventos de cine documental desempeñaron en el panorama mexicano de aquellos años. A pesar de las divergencias y la competencia por los recursos y por el estreno de obras y la búsqueda de reafirmación en el circuito nacional e internacional de los certámenes cinematográficos, los festivales mexicanos han procurado mantener abiertas las posibilidades de colaboración.

Las características peculiares de formación del circuito de festivales de cine documental en México refuerzan la importancia de seguir investigando los procesos de recepción de modelos internacionales de eventos audiovisuales en los contextos latinoamericanos. De ahí la pertinencia de seguir construyendo un cuerpo teórico y analítico a partir de la realidad de nuestra región, que seguramente traerá nuevas inquietudes y contribuciones al campo de estudios, a la vez que permitirá comprender mejor los roles que desempeñan en las culturas audiovisuales del siglo XXI.

REFERENCIAS

Aviña, Rafael. *Nuevo Cine Mexicano: territorios de reinvencción*. 1979-2009. Ciudad de México: Cineteca Nacional de México, p. 251, 2019.

Bonfil, Carlos. “La muestra y sus públicos” en José Luis Ortega Torres (coord.) *Paisajes de la muestra*. Ciudad de México: Cineteca Nacional de México, p.p.5 9-71, 2014.

Calónico, Cristián. “Circuitos alternativos de exhibición cinematográfica. Una investigación colectiva”. En *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, Número 36. p.p. 197-205, 2015.

Chávez Carvajal, Hugo. “Circulación y distribución de cine etnográfico en América Latina”. En *Universitas*, n. 27. p.p. 19-43, 2017.

De Valck, Marijke, Brendan Kredell y Skadi Loist (Org.). *Film Festivals: History, Theory, Method and Practice*, Londres/Nueva York: Routledge, p. 238, 2016.

Espíritu Contreras, Zaira Eréndira. “Festivales artísticos, vida urbana, actores y redes sociales. La ciudad de Cuernavaca, Morelos vista desde sus festivales”. (Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas). Ciudad de México: UAM Iztapalapa, 2007.

Espíritu Contreras, Zaira Eréndira. “Festivales de arte en la ciudad de Cuernavaca, Morelos: entre la teoría y las prácticas”. (Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas). Ciudad de México: UAM Iztapalapa, 2011.

Franco, Salvador. “Festivales de cine (1958-2005)” en Perla Ciuk (Org. México) *Diccionario del cine español e iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2012.

Instituto Mexicano de Cinematografía (2010). *Anuario Estadístico de cine mexicano 2010*. México: IMCINE, 2010.

Martínez Gómez, Raciél D. *Xalapa sin Variedades Apuntes sobre el cine rodado en Veracruz*, H. Ayuntamiento Xalapa: Xalapa, p. 141, 2020.

Melo, Izabel de Fatima; Muylart, Juliana y Tetê Mattos. “Festivais e Mostras Audiovisuais: olhares e perspectivas – Volume 2”. En Rebeca 21, vol. 11, n. 1. p. 334, 2022.

Melo, Izabel de Fatima; Muylart, Juliana y Tetê Mattos. “Festivais e Mostras Audiovisuais: olhares e perspectivas – Volume 1”. En Rebeca 20, vol. 10, n. 2. p. 411, 2021.

Muylaert, Juliana y Tetê Mattos. “Festivais audiovisuais no Brasil: um debate a partir de duas trajetórias de pesquisa”. En Cardes Amâncio; Paulo Heméritas y Wagner Moreira (Org.) *Cinema. Afetos e Territórios*. Belo Horizonte: LED. p.p. 96-118, 2021.

Ochoa Tinoco, Cuauhtémoc. “Espacio urbano y exhibición cinematográfica en la Ciudad de México. Reconfiguración y tendencias” en Ana Rosas Mantecón (org.) (2019), *Butacas, plataformas y asfalto. Nuevas miradas al cine mexicano*. Ciudad de México: PROCINE CDMX. p.p. 77-129, 2019.

Ortega Torres, José Luis (coord.). *Paisajes de la muestra*. Ciudad de México, Cineteca Nacional de México, p. 237, 2014.

Peirano, María Paz. “De vuelta a casa: exhibición y circulación del cine nacional en festivales de cine en Chile”. En Ana Rosas Mantecón y Leonardo González (Coord.) *Cines latinoamericanos en circulación*. En busca del público perdido. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Juan Pablos Editor. p.p. 171-186, 2020a.

Peirano, María Paz. “Mapping histories and archiving ephemeral landscapes: strategies and challenges for researching small film festivals”. En *Studies in European Cinema*, v. 17, n. 2. p.p. 170-184, 2020b.

Peirano, María Paz y Aida Vallejo (Org.). “Festivales de cine en América Latina: Historia y nuevas perspectivas”. En *Comunicación y Medios*, n. 42. P. 162, 2020.

Peirano, María Paz y Mariana Amieva. “Encuentros en los márgenes: festivales de cine y documental latinoamericano”. En *Cine Documental*, n. 18. p.p. 1-7, 2018.

Pires, Bianca S. “Memorias y experiencias de los públicos del festival Ambulante Gira de Documentales (2006-2022)”. En Ana Rosas Mantecón y Antonio Ziri6n (coordinadores), *Claroscuros de la memoria. Culturas cinematográficas y mundos urbanos*. Ciudad de México: Ed. UAM Iztapalapa y Juan Pablos Editor, p.p. 341-373, 2023a.

Pires, Bianca S. “Contra el Silencio Todas las Voces: Una mirada a uno de los primeros festivales de cine y video documental en México”. En Cristián Calónico y Rodrigo Martínez (Organizadores) *Epistemologías, Estticas y Poéticas del Cine I*. Ciudad de México: Ed. Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y PROCINE CDMX. p.p. 130-144, 2023b.

Pires, Bianca S. “17th DocsMX: Returning to the streets and meeting with audiences”. En NECSUS_European Journal of Media Studies. #Ports, Jg. 12 (2023), núm. 1, pp. 305–315, 2023c.

Rosas Mantecón, Ana y Leandro González. *Cines latinoamericanos en circulación*. En busca del público perdido. Ciudad de México: UAM Iztapalapa y Juan Pablos Editor, p. 302, 2020.

Rosas Mantecón, Ana. Ir al cine. *Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa Editorial y UAM Iztapalapa, p. 355, 2017.

Trujillo, Adriana (ed.). *Bordocs y Frontera. Cine documental en el Norte de México*. Ciudad de México: Casa Editorial Abismo. p. 147, 2013.

Urbina Isla, Adriana. “Articulación de las políticas y programas públicos de promoción y exhibición del cine mexicano en la Ciudad de México”, en Ana Rosas Mantecón (coord.), *Butacas, plataformas y asfalto. Nuevas miradas al cine mexicano*, Ciudad de México: PROCINE CDMX, p.p. 359-410, 2019.

Vallejo, Aida y Ezra Wilton (ed.). *Documentary Film Festival v.1*. Switzerland: Frame Film Festival, p. 296, 2020a.

Vallejo, Aida y Ezra Wilton (ed.). *Documentary Film Festival v.2*. Switzerland: Frame Film Festival, p. 235, 2020b.

Zavala Alvarado, Lauro. “El nuevo documental mexicano y las fronteras de la representación”. En *Toma Uno*, n.1, p.p. 25-36, 2012.

Zirión Pérez, Antonio y Claudine Cyr. “Circuitos alternos. Nuevas redes y estrategias creativas para la difusión del cine documental en México” en C. Curiel y A. Muñoz (ed.), *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo. Documental*. México: Cineteca Nacional, p.p. 23-35, 2014.

Zirión Pérez, Antonio. “Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en México”. En *Desacatos Revista de Ciencias Sociales*, n. 58. p.p. 132-147, 2018.

OTRAS REFERENCIAS

Catálogo de la 1a Jornada de Cortometraje Mexicano, 1994.

Catálogo del 1er Ambulante Gira de Documentales, 2006.

Catálogo del 2° Ambulante Gira de Documentales, 2007.

Catálogo del 3er Ambulante Gira de Documentales, 2008.

Catálogo del 1er DocsDF, 2006.

Catálogo del 2° DocsDF, 2007.

Catálogo del 8° DocsDF, 2013.

Catálogo del 2° Festival de la Memoria, 2008.

Catálogo Zanate Festival de Cine Documental Mexicano 10 años.

Memoria del 2° Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente, Ciudad de México, 2012.

EL CANTO DEL CI(S)NE EXPERIMENTAL

Sinhué Gutiérrez González





MONO 1
MONO 2
STEREO



EL CANTO DEL CI(S)NE EXPERIMENTAL

Sinhué Gutiérrez González



Cuentan los papiros que Leda -poco antes de ser desposada por Tindáreo, rey de Esparta- se encontraba con algunas siervas escogiendo aves de corral para el banquete nupcial a realizarse algunos días después. Gallinas, faisanes, patos, gansos y toda clase de plumíferos estaban listos para su visita con el matarife.

Una vez inmersos en el proceso, tocó el turno del cisne para pasar por el cuchillo. Tras el sombrío mandoble, y ante el asombro de los presentes, el cisne comenzó a emitir notas musicales mientras expiraba; cantó antes de morir. Dicen los cronistas que Leda quedó tan conmovida que ordenó salvar al resto de cisnes del corral, y que pasaba largas jornadas esperando de nuevo escuchar la triste canción. Zeus, al que nada escapa, ya estaba prendado de la joven y, aprovechando la dulce piedad de la princesa, se transformó en cisne y fingió ser perseguido para acercarse; luego le raptó y sedujo. Hasta aquí la leyenda.

De esta forma, el canto del cisne llega a nosotros como una frase metafórica que se refiere al último gesto, obra o actuación de alguien (o algo) justo antes de la muerte o jubilación¹. Si vamos un poco más allá, podríamos aventurarnos semánticamente para extender la definición como: metáfora que refiere al descubrimiento de la belleza, justo antes de la muerte o

1. Canto del cisne.

extinción de la obra o suceso. Y en este tenor es que quiero referirme al Cine Experimental en la escena nacional.

Resumen: el pasado 26 de octubre de 2022, el colectivo ULTRAcinema MX realizó un encuentro –en redes sociales– con diversos especialistas para abordar *¿A dónde va el Cine Experimental Mexicano?* Hacia la parte final de la charla, surgió una pregunta que levantó polémica entre las y los ponentes: ¿aspira el cine experimental a abrazar al ‘gran público’?²

Este concepto resulta problemático ante la tradición teórica y pragmática con la que las diferentes conceptualizaciones del cine experimental se ha desarrollado desde el surgimiento del cine en el siglo XIX, pues incluso estudios contemporáneos hacen énfasis en ciertas características que le tratan de definir como “arte fundamentalmente de vanguardia; el cine experimental no está ligado a la industria comercial cinematográfica ni pretende tener llegada al gran público”³.

Aunque es evidente que en los albores del cine toda la práctica cinematográfica podría considerarse ‘experimental’, las primeras propuestas, por parte de los artistas plásticos –en los inicios del siglo XX–, buscaban alejarse de la norma narrativa que imperaba, adhiriéndose a las escuelas surrealista, dadaísta, futurista e impresionista –esta última desde los trabajos de Louis Delluc, quien planteó la posibilidad de un cine más allá del peso del teatro y la literatura; o Paul Strand desde la fotografía fija, que experimenta con lentes de foco suave y otras técnicas y ‘narrativas’–.

El advenimiento de una industria boyante desencadenó diversas olas de reacción ante lo que comenzaba a configurarse como el *mainstream*⁴. “En otras palabras, busca la división y distinción entre otros tipos de cine porque a medida que el cine industrial y dominante lograba mejores valores de producción y gran espectáculo, el cine de vanguardia afirmaba su ‘otredad’ en películas más baratas, personales y ‘amateurs’, las cuales circulaban fuera de las cadenas comerciales (Rees, 1999:2)”⁵.

2. «Facebook»

3. *Vivares, El cine experimental*

4. *Zarandona, Breve historia del cine experimental*

5. *Zarandona, op. cit.*

En este orden de ideas, durante una video-charla realizada en la plataforma Facebook –auspiciada por el colectivo ULTRAcinema MX– Michael Ramos comentó que (en Ultracinema MX) “sí aspiramos a abrazar al gran público. Estamos buscando pantallas en otros espacios donde nunca imaginamos que se pudieran ver, como la televisión pública o la televisión abierta; imagínense una película experimental mexicana en la televisión pública, sería algo así como la gran cosa, y no lo hubiéramos imaginado en otros contextos”.

No obstante –ante la tesis de la premisa y tras escuchar los planteamientos de sus compañeros durante la transmisión mencionada en redes sociales– Graciela Gayón planteó (26 de octubre de 2022, Facebook) que (al Cine Experimental) “si lo abraza un gran público va a ser absorbido, institucionalizado y va a perder lo que tenía de experimental. Estoy de acuerdo con Allegra Hangen, en el sentido de que quiero que lo abraze el gran público que sepa valorarlo y que no pierda (por ser abrazado, conocido y respetado) su experimentalidad o su parte también *underground*. Es lo peligroso del asunto, no quiero que forme parte del *mainstream*”, matizó.

Al final de las intervenciones, Bruno Varela (26 de octubre de 2022, Facebook) –artista audiovisual egresado de la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, en Comunicación Social, que desde 1992 se dedica de tiempo completo a la investigación y producción con cine y video– puntualizó que, en su trabajo, elabora “pequeños mecanismos de precisión que se activan frente al diálogo con otros; de lo contrario se vuelve un ejercicio neurótico; yo no hago terapia, no estoy haciendo un cine terapéutico. A mí sí me interesa plantear un conjunto de ideas, y para poder plantearlas requiere desplegarse y una lectura que también se posiciona como crítica. [...] Sí busco lectura, sí busco diálogo y sí busco ser espejo. No creería en la automarginalidad ni en la terapia y creo que es esencialmente un dispositivo generador de preguntas y, para que las preguntas se respondan, se requieren complicidades. Entonces la pregunta puede ser tramposa porque el ‘*gran público*’ es una categoría muy problemática y, justo como pensamos que es un público muy programado, habría que generar enormes concesiones, que no queremos hacer [...]”⁶.

6. «Facebook»

Y entonces vale la pena preguntarnos: ¿hasta qué punto, aquellas características que han sido definidas como sustanciales al cine experimental, se han convertido en requisitos para que una obra se mantenga bajo la categoría de ‘experimental’?

¿Debemos considerar que se han convertido en condiciones ineludibles que encierran el espíritu experimentalista de estas obras?

Zarandona, en su *Breve Historia del Cine Experimental*, nos comenta cómo Andy Warhol refiere el visionado de las películas que realizó: “Warhol nos advierte sobre lo que puede hacer el cine experimental: sus películas son ideales sólo para él, no para los demás (para Warhol la exhibición de sus películas para el público era casi imposible, no sólo física, sino moralmente). Por lo tanto, las películas de Warhol son elitistas porque el espectador ideal es el propio director”⁷.

Es decir, en este caso el mismo director reconocía la imposibilidad de que su material pudiese ser abrazado, ya no por un gran público, sino ni siquiera por un público reducido. Entonces, ¿qué sentido tiene una obra que se autocontiene, que se autolimita y se consume a sí misma?

Regresando a la premisa inicial, la paradoja que encierra tener un público acostumbrado a la producción **mainstream**, que incluso pudiese sentir cierto hartazgo de la oferta filmica industrial contemporánea, y que por lo mismo no busque acceder a diferentes propuestas audiovisuales –amén de la muy escasa existencia de espacios para la exhibición de Cine Experimental–, además de la aparente resistencia por parte de algunos sectores de las y los realizadores, se constituye como el caldo de cultivo perfecto para el estancamiento en ambos lados de la pantalla.

Por otro lado, de acuerdo al *Anuario estadístico de cine mexicano 2021*, de toda la producción de cortometrajes registrados en 2021, apenas el dos por ciento (16) del total (842 producciones) se registró bajo la categoría “Experimental”⁸.

7. Zarandona, *ibíd.*

8. «2021.pdf».

Es decir, desde mi perspectiva como espectador, parecería estar condenado a ver pocas propuestas más allá del *mainstream*.

Por un lado, los creadores –bajo su perspectiva política– no consideran que su contenido esté al alcance del público en general. Finalmente, esto se apuntala con las limitantes ya enumeradas, a las que la práctica experimental es sometida por la industria (carencia de pantallas, falta de apoyos y marginalidad respecto de otros aspectos de la cadena de producción).

De todas las características que dan corpus a las propuestas experimentales, ¿cuáles podrían flexibilizarse para hacernos accesibles dichas propuestas?

Apostar a que el ‘gran público’ pueda –por sí mismo– emanciparse del dominio del *mainstream*, parece resignarse a un cambio sumamente gradual, lento y quizás poco fructífero. Ante la fragmentación de las audiencias y la generalización en el uso de las plataformas de *streaming*, es previsible que las audiencias opten por invertir su tiempo de consumo desde su hogar. La *Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales 2015* (del Instituto Federal de Telecomunicaciones <IFT>), revela que el 31 por ciento de las personas encuestadas accedió a Netflix⁹. El mismo instrumento, pero en la edición 2022, revela que el porcentaje aumentó –sólo para esta plataforma– a 46 por ciento¹⁰.

De esta forma, el cerco al concepto ‘Cine Experimental’ parece que se cerrará aún más en los próximos años, pues la condición de ‘marginalidad’ –o quizá una palabra más acertada sea ‘incomprensión’– se mantendrá por las condiciones del mercado cultural.

Entonces, ¿cómo acercamos al gran público a estas propuestas? ¿Son en verdad tan grandes las concesiones que los creadores deben hacer para acercar sus propuestas a un público atrapado y ‘programado’?

Como comenta Antonio Arango¹¹: “creo que cualquier cine que se encuentre en una situación marginal, es para vanagloriarse que se vea, que se difunda,

9. «encca2015-vf-compressed_2.pdf».

10. «01reportefinalencca2022_vpa.pdf».

11. «Facebook».

que se comparta; sea experimental, indígena, cualquier cine en situación marginal. Creo que es un principio y, si hay foros y demanda por ver este tipo de cine, creo que habla muy bien de unos espectadores que se están abriendo a otras perspectivas y esa es una buena noticia”.

Estas consideraciones –hechas en la charla de UltracinemaMX– y luego de las sesiones de Seminario, me hice una idea similar: que la prioridad de cualquier propuesta alternativa (experimental) podría ser su difusión –lo más extensa posible– por todos los medios al alcance.

De entre todas las condiciones por las que pasa la producción de ‘cine experimental’, considero que la principal debe ser romper el círculo de la marginalidad, que lo circunscribe sólo a un público selecto, pero impide a un mayor número de espectadores conocer las propuestas y, de esta manera, comenzar a desprogramarse, a ampliar sus expectativas y reflexiones. Claro, es evidente que algunas producciones –por su propia naturaleza– necesitarán un tratamiento diferente; incluso es posible que cada obra lo requiera.

Tal vez un día el cine experimental deje de ser lo que hasta ahora. Quizás sea absorbido por la industria, o tal vez resulte fortalecido por un público amplio que esté preparado para entablar el diálogo y forjar complicidades; o posiblemente siga atado a la marginalidad. Es difícil establecer alguna tendencia.

Pero creo que al menos debe ser una posibilidad que puede explorarse. Apostar por deconstruir el concepto “experimental”, dejar que vuele y se acerque a visiones quizás contrarias a su espíritu y mística, pero con la premisa de permitir que muchas más personas podamos encontrarlo y tratar de entenderlo.

Anteayer necesitamos prepararnos para dejarnos deslumbrar por el canto de este ‘cisne’, el cine experimental; asombrarnos ante lo nuevo y lo inesperado, aunque ello implique la posibilidad de su extinción, de su muerte. Al final del camino, la transformación que implique su fin, podría dar algo nuevo y más valioso, sea esto lo que deseemos o no.

REFERENCIAS

«01reportefinalenca2022_vpa.pdf », s.f.

«2021.pdf», s.f.

Proyector / Plataforma de Videoarte. Bruno Varela . Recuperado el 11 de enero de 2023 de: <https://proyector.info/profile/bruno-varela/>

«enca2015-vf-compressed_2.pdf», s.f.

«Facebook». Recuperado el 9 de enero de 2023 de: <https://www.facebook.com/100063559870978/videos/5528354667251384>

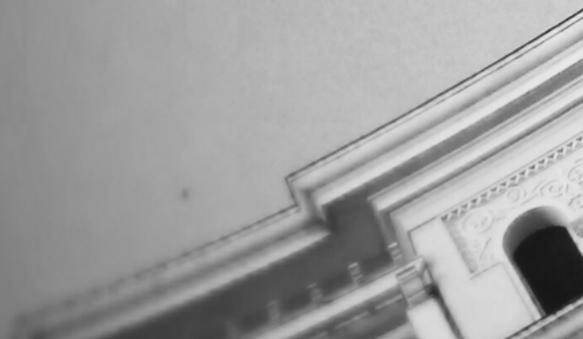
Vivares, Julio C. *El cine experimental*, s.f.

Zarandona, José Antonio González. Breve historia del cine experimental, s.f.

EL CINE DOCUMENTAL SOCIAL DE DENUNCIA

EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA
CULTURA DE PAZ

Araceli Pérez Mendoza









EL CINE DOCUMENTAL SOCIAL DE DENUNCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CULTURA DE PAZ

Araceli Pérez Mendoza

Los medios informativos como actores de poder y como empresas lucrativas establecen la agenda de lo que debe hacerse público y lo que no es importante de visibilizar, a partir de decisiones, muchas veces derivadas de la *oferta* y *demand*a del momento o de las filias, fobias, o las adhesiones a grupos políticos o mercantiles. En este sentido desde que la violencia física en México, a consecuencia de actos criminales, se instaló de manera destacada en las primeras planas de medios de comunicación corporativos en formato impreso y digital, nos lleva a reflexionar si es que los actos sangrientos y criminales han desbordado a la estructura social, o es una imagen de país que se quiere instalar en la opinión pública, sea porque la exposición de la sangre vende, o sea por razones ideológicas en la agenda mediática.

No es que antes los medios no hiciesen cobertura de ese tema, pero ésta se circunscribía a interiores – en sus secciones de seguridad- o en su despliegue principal en periódicos dedicados a la nota roja, especializados en la exposición de “delitos de toda índole, catástrofes y accidentes” (Guerrero Casasola, 2017:1).

Asimismo, gracias al desarrollo tecnológico que masificó el acceso a dispositivos móviles los usuarios de este tipo de telefonía, no sólo están más expuestos a la generación de noticias, entre ellas las relacionadas con hechos violentos, sino que también a partir del uso generalizado de las redes sociodigitales, el privilegio de “hacer noticia” se desplazó a su dominio.

Así, desde cualquier lugar y en cualquier momento pueden crear, registrar y subir contenidos de diversa índole. Uno de los contenidos recurrentes son los relacionados con violencia física, interpersonal, grupal, intergrupar y colectiva. De ahí que, por medio de transmisiones por Facebook live o TikTok hemos atestiguado desde enfrentamientos entre civiles y fuerzas castrenses o policíacas y balaceras entre grupos criminales, casi al momento de su ejecución, hasta linchamientos. También las imágenes en cámaras de seguridad pública y de seguridad privada han servido de insumo para confeccionar videos de corta duración sobre actos delictivos, o interacciones con violencia física, que alojados en plataformas como YouTube se convierten en escaparate de entretenimiento para espectadores aliviados de no ser las víctimas. En esencia, la violencia como espectáculo se ha normalizado.

De este modo, a través de la agenda mediática informativa corporativa y de las cuentas de usuarios de redes sociales las imágenes de cuerpos humanos lastimados, o muertos, y en casos extremos partes de él, abandonadas en espacios públicos, como un ícono de la barbarie, son una estampa cotidiana que impide pensar en la existencia de una forma de violencia más dañina que la visible: la violencia estructural (Galtung, 1998: 16), que no es perceptible a primera vista pero que, incrustada en distintos niveles del macro y micro sistema social, legitima a la violencia cultural. Al mismo tiempo la violencia cultural alimenta a la violencia estructural en una dialéctica que permite la materialización de la violencia física.

En una estructura asimétrica con relaciones abusivas de poder, donde agentes que ocupan lugares sociales privilegiados actúan de manera negligente, o falto de ética e inmoral, se crean las condiciones para que se instale y se ejecute la violencia física, pues sus acciones son formas de violencia estructural. Me refiero, por ejemplo, a las actuaciones corruptas o criminales de funcionarios públicos del poder Ejecutivo, Legislativo o Judicial, de nivel federal, estatal y municipal, tales como jueces, legisladores, policías ministeriales, elementos de seguridad pública o Fuerzas castrenses, pero también a los comentarios descuidados, mal intencionadas o indolentes de algunos líderes de opinión, o a la repetición de datos sin verificación, desde los medios de comunicación que también alimentan a la violencia estructural.

Aceptamos que como especie humana tenemos potencial para el ejercicio de la violencia física, pero como personas institucionalizadas, después de

un largo y complejo proceso de construcción social hemos aprendido que ésta se puede evitar o aminorar, para lo que Johan Galtung propone la deconstrucción de una cultura violenta, mediante su anverso: una cultura de paz. Desde esta perspectiva es imperante exponer las formas de violencia y reconocer los elementos estructurales que la provocan para después dar paso a la reparación del daño a la víctima (lo que se puede entender como justicia social) y crear las condiciones y mecanismos para la garantía que ese tipo de daños no se repita. Sólo así podríamos iniciar el camino para acceder a nuestro derecho de vivir en paz.

En la última década se han dado a conocer, por medio de plataformas de *streaming*, producciones fílmicas que en otros tiempos sólo se podían mirar en festivales. Me refiero específicamente a trabajos del cine documental que abordan temas sobre corrupción, abuso y negligencia en asuntos tales como feminicidios, desaparición forzada y homicidios, que en el actual contexto son lugares de enunciación de la violencia estructural.

En este punto es preciso indicar qué entendemos como cine documental, pues a decir de C. Plantinga no es posible proporcionar un concepto tradicional, porque “las prácticas documentales se encuentran en constante cambio” (Plantinga, 2014: 15). No obstante, hay esfuerzos que lo describen y lo han clasificado como cine no argumental, “[...] porque evita la ficción en favor del material no manipulado” (Kracauer, 1986: 246). Por otro lado se considera como un subgénero de cine de no ficción, en cuyo caso “[...] los realizadores afirman que el estado de cosas que representan sucede en el mundo real, y el público de forma implícita comprende que como la película es identificada como documental, sus afirmaciones e implicaciones deben ser tomadas como aseveraciones y no como ficciones” (Plantinga, 2014: 15).

Sin embargo, aunque para la estructuración de un documental se parta, en gran parte, de hechos fotografiados, no debemos obviar que la fotografía es una representación icónica de la realidad y que puede ser usada, como lo advierte Plantinga para diversos objetivos, incluso contradictorios entre sí, pues “[...] la imagen nunca agota los usos connotativos y simbólicos para los cuales puede ser utilizada” (2014: 121). También la elección de un tema para filmar emana de una acción subjetiva, misma que se atraviesa entre la lente del director o directora y la *realidad objetiva*¹. Esto es, la implicación y la lectura personal de quien filme la llamada realidad, procesos de los que nos advierte Kracauer (1996:257).

De este modo aceptamos que el documental adopta una perspectiva del mundo (Nichols, 2013: p.17) y en su confección la línea delgada de la subjetividad muchas veces puede ser pisada. Incluso intencionalmente con motivaciones perversas de grupos fáticos de poder, ocultas para el espectador. Pongamos como ejemplo *La noche de Iguala* (2015), que catalogado por Jorge Fernández Menéndez, su productor, como “documental periodístico con una parte de recreación actoral” (EFE, 2015), pretendió instalar en la sociedad una versión que respaldara los dichos de la entonces Procuraduría General de la República (hoy Fiscalía), en voz de su titular Jesús Murillo Karam en 2015, sobre la cuestionada actuación del gobierno de Enrique Peña Nieto en la indagatoria de la desaparición de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa.

Para no caer en la trampa del engaño nos atenemos al concepto de *mundo proyectado* (Plantinga, 2014:125) para deducir que lo que se proyecta en un documental no es una realidad traslapada a la pantalla, sino una reconstrucción, mediante variadas formas retóricas, con diversas finalidades, pero en la que podemos encontrar indicios² de una realidad tangible de algún modo. Como es el caso de los documentales sociales de denuncia, confeccionados a partir de una investigación con metodología rigurosa, siguiendo el código deontológico del periodismo y que propongo pueden funcionar como un dispositivo coadyuvante en el proceso de construcción de una cultura de paz, mediante la exposición y reconocimiento de prácticas de agentes de poder de Estado y de agentes de poder privados (como los medios de comunicación) que provocan y permiten los actos de violencia física visible; con la intención de que las audiencias deslegitimen esas formas y circunstancias y mediante la denuncia ciudadana, evitar que se reproduzcan.

1. Pongo en cursiva la palabra, pues entiendo la objetividad desde la sociología del conocimiento, en específico con el constructivismo social (Berger y Luckman, 1966). De este modo la realidad objetiva es el resultado de un proceso de construcción que la persona hace, a partir de las múltiples interacciones comunicativas que ha tenido a lo largo de su vida. Entonces, la objetividad es una representación de lo material existente en el mudo concreto y cuya comprensión depende del lugar social desde donde se mire. Así una realidad objetiva puede ser diferente para cada uno.

2. Me refiero a que lo representado en los documentales pueden considerarse como una parte del todo, lo que Charles S. Peirce (1973: 30) define como un signo índice que son signos con cualidades que los ligan con el Objeto representado.

En concreto, recorro a los documentales *A plena luz: el caso Narvarte* (2022), *Las tres muertes de Maricela Escobedo* (2020), *Hasta los dientes* (2018) y *Ayotzinapa, el paso de la tortuga* (2018), ejemplos que considero cumplen con las características de un trabajo de amplia indagación periodística, con exposición equilibrada de distintos actores de enunciación y que centran su discurso en la voz de las víctimas directas e indirectas (muchas veces silenciadas mediante la omisión). Estos documentales basan su narrativa en la exposición de hechos violatorios a los derechos humanos, durante el gobierno de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) y de Enrique Peña Nieto (2012-2018).

Desde *la voz* (Plantinga, 2014, p. 141) de los documentales observamos un conjunto de prácticas de violencia no visible que provocan violencias físicas visibles, emanadas de la praxis de servidores públicos, en distintos niveles del Estado, y de medios de comunicación, en su contenido noticioso y mediante comentarios de sus líderes de opinión. Se resalta la negligencia y corrupción en la procuración y administración de justicia, por su dilación en la apertura de carpetas de investigación e indagación de los delitos, faltas al debido proceso y fabricación de culpables; uso de tortura, empleo de policías reprobados en las pruebas de confianza. Abuso de poder, corrupción y contubernio de elementos de Fuerzas castrenses con el crimen organizado y cárteles de droga, declaraciones falsas de nivel de gobierno federal; estigmatización, condena y anulación de la dignidad e identidad desde las esferas de los medios de comunicación en todos los casos denunciados.

Mediante narrativas en primera persona, en voz de las víctimas directas y secundarias, se describen las acciones y omisiones de representantes de gobierno, las que constituyen prácticas de violencia estructural. En *Hasta los dientes* observamos el actuar faccioso de las Fuerzas castrenses:

“...el armamento que estaba [n] ahí en una de las [...] banquetas [...] obviamente ellos nos comentaban que eran parte de, pues de las personas que, que habían fallecido que eran delincuentes, ellos nos los confirman como delincuentes en ese momento. No en una entrevista, pero sí extraoficialmente. Nos presentaban todo lo que había ahí, para presentarlo como que ellos habían cumplido con su trabajo [...]” (Hasta los dientes, 1:12:30).

“los militares tomaron la zona horas, y la verdad [...] es

porque estuvieron manipulando los cuerpos” (*Hasta los dientes*, 1:15:39).

“...el mando te dice, no hay pedo, mátenlos, que no quede nadie vivo [...] ustedes mátenlos, son malandros [...] que no queden vivos. ¡Los muertos no hablan! Esa es la norma número uno [...] los muertos no declaran. ¡Ah!, pero cuando ya todo sale mal [...] ¡que se chingue la tropa!, el mando se lava las manos...” (*Hasta los dientes*, 1:20:37 a 1:21: 06).

También desde su lugar de poder entes gubernamentales justifican las acciones de las Fuerzas castrenses, aunque no hayan confirmado con pruebas su dicho “...estos jóvenes estaban en la línea de fuego...nuestras Fuerzas armadas actuaron con toda institucionalidad...con todo profesionalismo” (*Hasta los dientes*: 44,55 a 45,14). Lo cierto es que en este hecho se comprobó que los miembros del Ejército involucrados en el asesinato mintieron en la versión que hicieron pública y que se replicó por representantes de gobierno y vocería del Tecnológico de Monterrey:

“...como resultado del enfrentamiento, dos de estas personas que fueron heridas por el ejército, alcanzaron a llegar de lado de una de las puertas de acceso [...] Afortunadamente ninguno de nuestros integrantes de la comunidad, tanto de estudiantes, profesores, empleados resultó afectado en el incidente. Ninguna persona, al menos que tenemos de la parte civil que no sea relacionada [...] con la delincuencia resultó afectada...” (*Hasta los dientes*, 28:01 a 28:40)

Y por los medios de comunicación: “eran sicarios y estaban armados hasta los dientes”, que en la inmediatez por ser el primer medio en dar la nota reproducen versiones no confirmadas: “...el saldo fue de dos sicarios muertos, cuyos cuerpos fueron encontrados en el interior del campus del Tec de Monterrey”, “...la balacera entre sicarios y militares deja como saldo dos personas muertas...” (*Hasta los dientes*, 18:40).

Una vez hecha la difamación, sin posibilidad de réplica, quedará implantada en la opinión pública, anulando la identidad y dignidad de la víctima, lo que constituye una forma de violencia estructural.

En *Ayotzinapa, el paso de la tortuga*, con fragmentos de programas informativos se muestra la estigmatización y condena que hicieron líderes de opinión, que instalados en su cómodo sillón de privilegio y con el micrófono que les confiere el aura de iluminados, revictimizaron a los estudiantes desaparecidos, en un franco ejercicio faccioso de su poder:

“No se puede explicar lo que ocurrió en Iguala la noche del 26 al 27 de septiembre, sin explicar que es una confrontación por droga...”

“No estás hablando de una escuela común y corriente...[los] la vinculación de Ayotzinapa con EPR, con guerrilla, con narcotráfico, está ahí presente desde hace mucho tiempo...” (*Ayotzinapa, el paso de la tortuga*, 46:46 a 47:04).

Quien no haya hecho seguimiento del tema o esté poco informado quedará convencido con la ignorante, negligente o mal intencionada opinión de comunicadores miopes, con efectos nocivos para las víctimas.

En *A plena luz: el caso Narvarte* se denuncia el actuar desaseado, o doloso de la policía de investigación y en extensión del sistema judicial, al *filtrar* a medios de comunicación la supuesta confesión de uno de los involucrados. En su narración (en voz de un locutor del programa radiofónico *Ciro, por la mañana*), desacreditaba a las víctimas mujeres, relacionando el asesinato con motivos de comercio sexual y asunto de drogas, anulando la línea de investigación que relacionara el ejercicio periodístico de Rubén Espinosa (desplazado político de Veracruz en el gobierno de Duarte): “Lo hecho no tiene nada qué ver con la actividad periodística. No era un hecho en contra de Rubén” (37:36).

En los cuatro documentales vemos una constante: la burocratización en la procuración de justicia: “[...] se les ocurre dividir el expediente y mandarlo a diferentes estados y eso implica que nos cueste un poco más [...]” (*Ayotzinapa, el paso de la tortuga*, 53). Además de prácticas negligentes y omisiones que obstaculizan el derecho a la justicia.

“Al siguiente día cuando empezaron a tomar declaraciones solamente pedían de tres camiones y se olvidaban de los otros dos, que es de donde desaparecieron a los otros compañeros y donde íbamos nosotros también ...sólo se enfocaban en

esos tres camiones [...] Desde un principio, nos estaban, o estaban ocultando a los otros dos” (*Ayotzinapa, el paso de la tortuga* 25,29’’-26,0’’).

“[...] primero se equivoca en unos dígitos cuando se los piden [...] a Nextel. Luego le piden a Telcel [...] y además le cambiaron los números [...] fallaron tres veces con el número [telefónico] que es central para entender cómo se orquestaron los hechos” (*A plena luz: el caso Narvarte*, 1:30:58’’)

En *Las tres muertes de Maricela Escobedo*, nos enteramos que hasta pasado un mes, las autoridades accedieron a levantar el acta de desaparición de la adolescente Rubí Marisol Fraire Escobedo.

Las cuatro piezas documentales recurren a entrevistas de sobrevivientes, familiares, amigos y abogados de las víctimas directas, especialistas y agentes gubernamentales, notas de periódico y fragmentos de material de medios informativos, entre otros recursos, como una forma de ofrecer datos de primera mano y equilibrar las fuentes informativas; videograbaciones de fiestas y reuniones familiares de las víctimas, tomas abiertas de los lugares de los hechos y animación, como elementos retóricos para confección del discurso fílmico.

En *A plena luz: el caso Narvarte*, el recurso metonímico de la maqueta (del departamento), a la que poco a poco se le van colocando los elementos indiciales de la escena del crimen real, al mismo tiempo que las víctimas son representadas por actores simulando ser muñecos de trapo, sirve para diluir la violencia del hecho y devolver dignidad a las víctimas.

Al ser piezas equilibradas en sus propuestas retóricas y por transmitirse en streaming, los cuatro documentales han llegado a públicos no asiduos a los documentales sociales de denuncia, lo cual puede ayudar al ejercicio de acceso a la información y para preservar la memoria colectiva sobre asuntos de violencia estructural materializada en feminicidio y desaparición forzada contra personas vulneradas por su condición económica o de género.

Al mismo tiempo y siguiendo las consideraciones de Stone (2018) con respecto a los documentales sociales o políticos, no sólo puede cambiar la forma de pensar, sino más allá de eso, las personas “[...] *can purposefully*

cultivate certain ethically and politically committed sense on themselves, both and individuals and collectivities" (Stone, 2018, p. 10) y como propuse, los documentales sociales de denuncia equilibrados en la exposición de información presentada, desde un sentido ético y comprometido con las colectividades, dando voz a las víctimas invisibilizadas por los poderes fácticos, son dispositivos coadyuvantes en la deconstrucción de la violencia estructural legitimada y de este modo elementos útiles en la construcción de una cultura de paz, pero la responsabilidad de este proceso no puede situarse sólo en la propuesta documentalista, por más empática que ésta sea, si la sociedad civil no toma las riendas de su capacidad de agencia, informándose, conociendo sus derechos y ejerciéndolos. Ello incluye la transformación en el consumo cultural que lleve a evitar al cine-mercancía apologista de la narcocultura que ha encontrado en la explotación de la simbólica violenta su veta monetaria.

REFERENCIAS

Arnaut, A (2018). *Hasta los dientes* [documental], recuperado el 5 de febrero de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=QoPS9RkP4BU>

A plena luz: el caso Narvarte [documental]. Netflix, 2022.

Una película sobre Ayotzinapa crea polémica en México al reflejar la versión oficial, EFE, 2015, recuperado el 5 de febrero de 2024 de: <https://www.sandiegouniontribune.com/en-espanol/sdhoy-una-pelicula-sobre-ayotzinapa-crea-polemica-en-2015oct17-story.html>

Galtung, J. *Tras la violencia*, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Euskadi: Gernika Gogoratzu, 1998.

García, E., *Ayotzinapa. El paso de la tortuga*. [documental], 2018, recuperado el 5 de febrero de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=z6UL74vh5UA>

Guerrero Casasola, J., *Nota roja: la narrativa del crimen en el cine mexicano* (Tesis doctoral). España: Universidad de Salamanca, Departamento de lengua española, Facultad de Filología. PDF., 2017, recuperado el 5 de febrero de 2024 de: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/136889/DLE_GuerreroCasasolayGomezJ._NotaR.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Kracauer, S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

Nichols, B., *Introducción al documental*. México: UNAM (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), 2013.

Plantinga, Carl R., *Retórica y representación del cine de no ficción*. México: UNAM, 2014.

Pérez, C., *Las tres muertes de Marisela Escobedo*. [documental]. Netflix, 2020.

Peirce, CH. S., *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión, 1973.

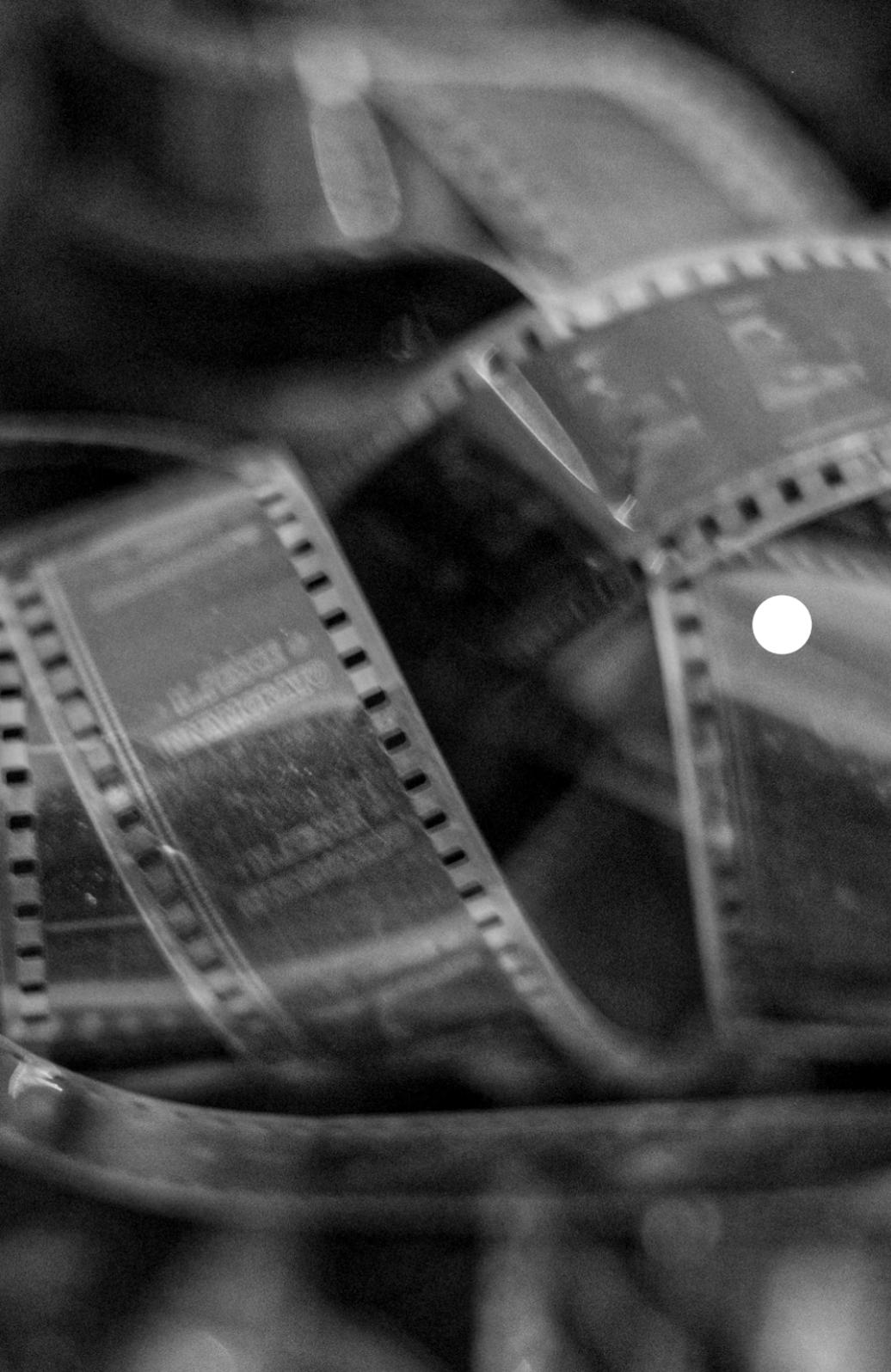
Stone, Livia K., *Atenco Lives; Filmmaking an popular struggle* in Mexico. USA: Vanderbilt University Press, 2018.

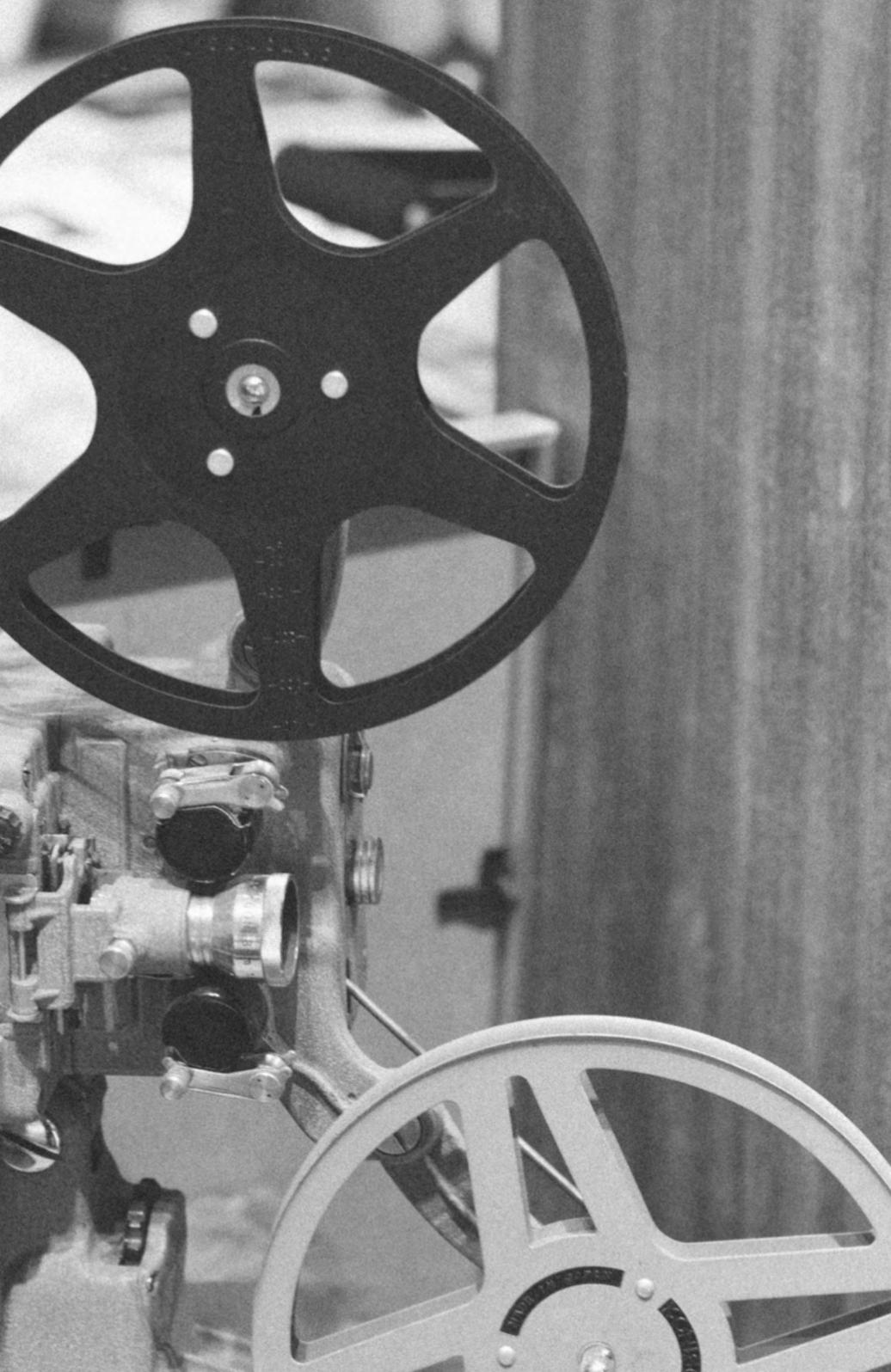


E EL CORTO VERANO **DEL CINE LIBERTARIO**

LOS ANARQUISTAS DE LA
REPÚBLICA ESPAÑOLA DEL 36

Mario Alfredo Viveros Barragán







EL CORTO VERANO DEL CINE LIBERTARIO

LOS ANARQUISTAS DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA DEL 36

Mario Alfredo Viveros Barragán

LA ANÉCDOTA INSÓLITA

"El cine padece un mal, está en manos de una sola clase social. A lo largo y a lo redondo del globo, está en manos de la clase media alta. Aun con el abaratamiento de la tecnología sigue siendo una deficiencia, y eso deviene en una homogeneidad bastante evidente. Tenemos muy buenos sentimientos y una sensibilidad muy grande. Esa mezcla nos lleva a preocuparnos por conflictos sociales que no conocemos realmente, como si fueran objetos a los que es fácil acercarse; entonces, hay una serie de males que se repiten en los guiones y películas.

Hay una deficiencia para la autocrítica y una cantidad de reiteraciones de representación de las clases sociales, sobre todo populares, desde un lugar muy enajenado, desde la culpabilidad o la redención. Y después, cuando representamos a la propia clase, con mucha indulgencia, se recurre a "el artista", como si éste hecho salvara a los personajes de las maldades propias del humano" (Martel, 2015¹).

1. Martel, Lucrecia, entrevistada por Pinto Veas, Ivan. Recuperado el 17 de marzo de 2024 de: <https://lafuga.cl/lucrecia-martel/735>

Dedico humildemente esta historia a Buenaventura Durruti, a Mateo Santos y a Armand Guerra, cuyas trayectorias me han conmovido profundamente desde hace años.

¿Quiénes escriben la historia? Se dice comúnmente que la redactan los que vencen o, por lo menos, los que la plasman; y los que nos la enseñan la marcan con el sesgo de sus propias interpretaciones.

El siglo XX inició convulso en términos sociales, políticos y económicos. El cine, también naciente, sería testigo de la primera revolución social en el año 1910 con el estallamiento de la Revolución Mexicana, que dejó tras de sí las primeras imágenes de guerra (varias de estas puestas en escena) en el mundo; son famosas las imágenes de Emiliano Zapata entrando a la Ciudad de México junto a Pancho Villa y la historia de este, de sus contratos con productoras norteamericanas y los rollos jamás encontrados; también la imagen de la decena trágica en 1913, que fue filmada cuando se desarrollaba y que causó la caída del gobierno de Francisco I. Madero.

Aún sin que se terminara la Revolución Mexicana, el sueño comunista se instauró en la sociedad del imperio zarista de Rusia en medio de la Gran Guerra (también conocida como Primera Guerra Mundial) que duró de julio de 1914 a noviembre de 1918. El cine también estuvo presente para plasmar algunas de esas imágenes, hace algunos pocos años se encontró un largometraje realizado por Dziga Vértov que conmemoraba el primer aniversario de la revolución bolchevique: *El aniversario de la revolución*² de 1918, uno de los primeros filmes que construyen la memoria de los movimientos sociales y que perfilan al cine como un arma ideológica fundamental para informar y convencer a los ciudadanos del mundo.

Ahora bien, con el surgimiento en 1922 de la enorme y desigual Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS, se inició el proceso para la construcción del “anhelado hombre comunista”. Se llamó a intelectuales, artistas y profesionales de distintas áreas a participar en este proceso por lo que, en este sentido, el cine tomó un papel preponderante, es Vladimir

2. Aniversario de la revolución, video digital, Documental, 1918, recuperado el 17 de marzo de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=7NmohlBCmMU>

Ilich Uliánov, Lenin, quien 2 años después del triunfo bolchevique en 1917 indica: “de todas las artes, el cine es la más importante para nosotros. Debe ser y será el principal instrumento cultural del proletariado”³.

Este momento es un parteaguas que resulta fundamental para la teoría cinematográfica dado que se desarrollan las obras y las propuestas de grandes cineastas que aportarán al mundo contribuciones a la teoría del montaje, obras fundamentales para el cine mundial, como *El acorazado Potemkin*, *El hombre de la cámara*, *Turksib* o *La madre*, entre muchas otras, y todo lo que después conformarán las obras del formalismo soviético.

Además de que se desarrolla una estética comunista, unos filmes de propaganda y una visión del mundo alejada de la hegemónica occidental, que pugnaba por un cine que reflejara la realidad del pueblo y para el pueblo, lo cual aportó una visión refrescante a la cinematografía del mundo el desarrollo de la llamada escuela soviética de estos primeros años, reflexionó como en ningún otro lugar hasta ese momento, sobre el significado y significativo de las imágenes, el montaje, el ritmo y la estética, es decir, al desarrollo del lenguaje audiovisual.

Por otro lado, a lo largo de la biografía del cine, que por cierto ya no es corta, la producción, exhibición y distribución de los filmes no han estado al alcance de la gente común y corriente. El cine como industria tuvo en Hollywood, el de las llamadas *majors*: los estudios fílmicos hegemónicos, un modelo que fue replicado por muchas de las cinematografías nacionales.

Y aunque la producción ha sido en algunas ocasiones responsabilidad de un autor o autora que con toda libertad pudo producir su filme, los otros procesos: la distribución y la exhibición masivas en las salas dependió siempre de terceros, generalmente privados o de corporaciones multinacionales con intereses propios: Warner Bros., Paramount, Universal, Columbia, Walt Disney Studios, entre otras.

En ese tenor, ni México ni España fueron excepción y para la década

3. Márquez Carlos Ricardo, El cine soviético (Organización Comunista Revolucionaria, 2022), recuperado el 17 de marzo de 2022 de: <https://marxismo.mx/el-cine-sovietico/>

de los treinta, ambas industrias incipientes, reproducían en sus salas las producciones de Hollywood o las creaciones locales hechas a imagen y semejanza de la llamada *dream factory* californiana.

La insólita anécdota del cine libertario de la guerra civil española desde 1936 y hasta 1939 ha sido negada y anulada por muchos años. De hecho, como consigna, la investigadora Pau Martínez Muñoz en su tesis doctoral⁴, explica que varias de las llamadas “historias del cine español” negaron el período filmico de la guerra y muchos más el que fue producido por la segunda República.

Revivirla es un asunto del que varios (no demasiados investigadores e investigadoras del cine) se han ocupado. Esto después de la debacle franquista y con la decisión de alumbrar un poco la memoria de ese pueblo que por tantos años vivió en el oscurantismo, y la ignorancia de ese momento tan importante como inédito de su historia filmica y que tantas lecciones le puede dejar al mundo.

A lo largo del tiempo se ha desarrollado un profundo prejuicio en contra de la propaganda y del cine militante que defiende claramente una postura política e ideológica comprometida, en especial si esta es de izquierda, comunista, socialista o anarquista. Todo esto, dejado pasar que el cine de Hollywood, mundialmente consumido por todos nosotros, es fundamentalmente propagandista del llamando *American way of life* y que a través de sus superhéroes, heroínas y sus historias épicas nos traslapan su universo ideológico de manera bastante obvia.

Este texto es, entonces, una pequeña y sencilla contribución a repensar y revalorar la importante función del cine anarquista español, sobre todo el catalán, en ese corto verano que fue el conteo total del proceso filmico: desde la preproducción hasta la distribución y exhibición de sus filmes, sin la mediación de los dueños capitalistas de las productoras, distribuidoras y exhibidoras comunes de la industria cinematográfica. Es por tanto una

4. Martínez Muñoz Pau, *La Cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil 1936-1936*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2008.

historia como ya dije, insólita e irrepetible.

Construir este artículo, dado las importantes contribuciones que ya están escritas y disponibles, está en función de esta mirada que recompone esta importante estrategia del cine anarquista para la historia del cine mundial, es también una lección de cómo esos filmes no solo hicieron propaganda sino que fueron mucho más allá para, por un lado, acercar el acto fílmico a la gente de a pie y, por otro, utilizar el poder cinematográfico para ayudar a educar a los nuevos niños y niñas que conformarían a mediano y largo plazo los nuevos ciudadanos de la España que esos realizadores imaginaron posible. Finalmente, se trata también de resaltar un hecho inédito y desde mi perspectiva irrepetible, es decir, la única vez en que todo el proceso fílmico, desde la concepción de la idea, su preproducción, producción hasta su exhibición y distribución quedaron en manos de los propios trabajadores de a pie quienes tomaban todas las decisiones.

LA ESTÉTICA ANARQUISTA

A finales del siglo XIX, la discusión intelectual europea desde la izquierda estaba permeada por diferentes posturas enfrentadas entre sí, hasta su escisión tras la celebración de la Primera Internacional Obrera en el año de 1872. Por un lado, los marxistas comunistas y en otro extremo los anarquistas colectivistas. Esta diferencia, con aristas, se mantuvo a lo largo del tiempo, de tal forma que no es sorprendente encontrarla enquistada en la segunda república española.

Para el anarquismo no existe “el gran artista” sino que se considera que todas y todos los seres humanos tenemos la capacidad de crear y que bajo ese impulso, los seres humanos somos capaces de construir obras artísticas en cualquiera de las disciplinas creativas, obviamente el cine no es excepción.

El teórico del anarquismo considera el arte como una experiencia. Oponer, pues, al arte que uno recibe, el arte que uno crea. Tiende a ver en cada individuo un artista creador (y en el artista que hace de su arte un oficio y un medio de vida, el símbolo de una época liquidada). De este modo afirma, una vez más, la soberanía de la persona o, mejor, el derecho inalienable del

hombre a la creación⁵.

En ese sentido es importante entender que, desde su concepción, el anarquismo y por ende la CNT-FAI fueron consecuentes con esta misma idea.

Lo que importa es el acto creador, más que la obra, en sí. Transponiendo del dominio de la acción social a la esfera del arte, el concepto de acción directa invita al artista a comprometerse. Es significativo que quiera destruir todo lo que separa el arte de la vida⁶.

El arte anarquista tiene un dejo del viejo romanticismo decimonónico y vincula su creación estética al compromiso político social y los valores propios que los identifican: la solidaridad, la bondad producto del espíritu comunitario, la comunión entre los que menos tienen y la denuncia de la hipocresía sistémica de la burguesía.

Finalmente, el filósofo anarquista se apropia de las teorías románticas de síntesis de las artes para darles una dimensión política y social a la vez que estética, donde el arte será no solamente el arte del pueblo y para el pueblo sino también por el pueblo⁷.

El objetivo central del planteamiento creativo por parte del pensamiento anarquista es propiciar la posibilidad de un arte nuevo, necesario, espontáneo e imaginativo que rompa con los esquemas enquistados del viejo régimen del arte industrial, y con un llamado a los artistas a unirse al movimiento no como maestros sino como camaradas de lucha⁸.

5. André Rezsler, *La estética anarquista*, México DF: Fondo de Cultura Económica, p. 5, 1974.

6. Rezsler, p. 5.

7. Rezsler, p. 5.

8. Rezsler, p. 7.

EL ESTALLAMIENTO Y LA SOCIALIZACIÓN DEL CINE

Mientras, el pensamiento anarquista domina una buena parte del sindicalismo español a través de la Confederación Nacional de Trabajadores CNT; la industria del cine no es la excepción, menos en una ciudad de la importancia de Barcelona.

Dejando claro que después de varias experiencias en torno a agruparse y de diversas actividades cinematográficas, los cineastas de Barcelona, prácticamente todos ellos, son miembros de la CNT y tienen una concepción de “Cine Social” que valora a diversos directores por su independencia artística e ideológica⁹. Aunque añade que los libertarios son permeables a las influencias más heterodoxas y no se circunscriben a un parámetro ético o estético rígido¹⁰.

“De modo que cuando el Sindicato anarquista establezca la socialización del cine al estallar la Guerra Civil se abrirán nuevas expectativas para programar y producir películas siguiendo estos modelos. Sin embargo, ni la capacidad de producción del Sindicato proporcionará suficientes cintas como para cubrir la demanda de la cartelera, ni la organización de todo el aparato cinematográfico podrá prescindir de las exitosas películas norteamericanas que garantizan la supervivencia de la plantilla de trabajadores del Sindicato único de Espectáculos públicos de Barcelona”¹¹.

En su tesis de doctorado *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la guerra civil (1936-1939)*, la investigadora Pau Martínez Muñoz resume que una vez estallado el levantamiento militar en julio de 1936, hay un

9. Martínez Muñoz, *La Cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil 1936-1936*, p. 53.

10. *Ibidem*

11. MartIN ZOTERO_I p. 46.

intento claro por parte de los dos grandes sindicatos que agrupaban a los trabajadores españoles (y a los catalanes también) la CNT (Confederación Nacional de Trabajadores de ideología anarquista y mayoritario en Cataluña) y la UGT (Unión General de Trabajadores de tendencia marxista con predominancia en Madrid) de socializar el cine, es decir, el proceso entero desde la generación de la idea hasta la exhibición del mismo en las salas cinematográficas que se mantuvieron abiertas durante el enfrentamiento de los alzados nacionalistas y los milicianos de la segunda república.

Varios elementos destacan en este intento, queda claro que justo cuando estalla el levantamiento nacionalista, el cine y sus actividades se detienen momentáneamente y pasarán unos días en lo que se reconfigura la nueva organización liderada por los sindicatos que toman varias determinaciones muy interesantes y seguramente irrepetibles, por ejemplo: en agosto de 1936 se estableció un nuevo reglamento que reestructuró el sistema de organización de los espectáculos públicos catalanes y, de esta manera, los empresarios pasaron a ser considerados “un trabajador más en la plantilla del local” y quedaron “sin autoridad sobre el personal”¹².

Ya con la guerra declarada es importante consignar lo que apunta. El cine se convirtió en un arma de lucha utilizada por las diferentes organizaciones políticas del bando republicano como un medio propagandístico en defensa de la legitimidad frente a los militares golpistas, y como un viento a favor de los diferentes idearios políticos que constituyeron el Frente Popular entre republicanos y anarquistas¹³.

Diversos filmes destacaron sobre todo por el bando republicano, siendo uno de los primeros y más destacado el *Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936)¹⁴ cuyas imágenes consignan los primeros días del levantamiento, la enorme respuesta de los milicianos y milicianas que con muy pocas armas y pertrechos se lanzaron al frente sobre todo para recuperar Zaragoza, pero por otro lado muestra los restos de los

12. *Ibidem* p. 51.

13. *Ibidem* p. 49.

14. *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936), video digital, Documental (CNT-FAI, 1936), recuperado el 17 de marzo de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=yOt7pqlyxIU>

enfrentamientos que se dieron en la misma ciudad Condal en julio del 36.

El *Reportaje* de Santos sirvió para dar a conocer al mundo diversas imágenes de la resistencia republicana y también para transmitir la idea y el sentimiento de que el fascismo sería derrotado y que los ánimos de los combatientes milicianos estaban a tope con la idea de establecer un nuevo orden más justo y digno para los y las trabajadores. No obstante, varias de sus escenas fueron reutilizadas en los noticieros fascistas con una lectura contraria que “denunciaba” los excesos de los rojos o presentaba “las condiciones de Madrid durante el marxismo”, más allá que las tomas fueran de Barcelona.

Posteriormente, Mateo Santos dirigirá otro documental más: *Barcelona trabaja para el frente* (1936)¹⁵ que muestra, con un tono más sosegado, las labores y actividades de aquellxs que continúan con su vida más o menos normal, generando la posibilidad de que los milicianxs sigan bien pertrechados en los diferentes frentes. En dicha película destaca la escena dentro del hotel Ritz, símbolo de la opulencia y la exclusividad de clase en la Ciudad Condal catalana, convertido en comedor popular y tomado por hombres, niñxs y mujeres de la clase trabajadora que saludan a la cámara mientras esta se pasea en un lento travelling; el filme no fue tan exhibido como se esperaba. Posteriormente dirigió en 1937 *Forjando la victoria*, filme que marcó el fin de la producción fílmica de Santos, que posteriormente desaparecería de la historia hasta que en 2015, Pau Martínez Muñoz publicara el libro *Mateo Santos, Cine y anarquía*¹⁶, que nos permite seguirle el rastro por su exilio mexicano, en donde su labor fue periodística y en donde murió en el año 1964.

Según diversos textos actuales se conocen alrededor de 44 películas libertarias producidas por la CNT/FAI a través de su organización obrera, sin embargo, hay que destacar que hay una producción febril de todo tipo de filmes que cumplen diversos objetivos necesarios en un momento tan dramático como el de la conflagración interna española: cine de propaganda, reportajes y

15. *Barcelona trabaja para el frente* (1936), video digital, Documental (CNT-FAI, 1936), recuperado el 17 de marzo de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=RNTfMd0z7M0>

16. Martínez Pau, Mateo Santos, Cine y anarquismo, República, guerra y exilio mexicano, España: Pau Martínez, 2015.

noticiarios para el frente y el extranjero y cine de retaguardia para los civiles que necesitan condiciones para sobrevivir a los acontecimientos que viven día a día, incluyendo los bombardeos a población civil, cortesía de la Legión Cóndor, aliada del bando sublevado.

El volumen de películas realizadas en un período tan corto, trescientas sesenta películas en apenas dos años y medio, resulta totalmente inaudito para la industria cinematográfica española de mediados de los años treinta, y pone de manifiesto que existía una conciencia precisa de que se estaba construyendo una crónica audiovisual irrepetible, del valor del cine como testigo de la historia y de su influencia propagandística¹⁷.

Dadas las urgentes necesidades de mantener el trabajo de las personas en un contexto de guerra y con sus consecuencias evidentes, muchos de los planteamientos de los anarquistas entraron en contradicción no solo con los comunistas sino con la realidad misma. Espectáculos que no eran bien vistos tuvieron que mantenerse dada la extrema urgencia de no generar desempleo, y por ende pobreza, entre los camaradas que se dedicaban a tal o cual actividad. Otro asunto era mantener la sensación de normalidad en una vida de retaguardia marcada por los peligros inminentes de morir producto de un bombardeo o de una bala perdida en medio de la calle casi en cualquier momento.

En realidad, durante la guerra todos los espectáculos funcionaron regularmente. Tal vez porque el dinero iba perdiendo valor, tal vez porque la atmósfera que se crea en una guerra, cuando una parte importante de la población no sabe si estará viva el día siguiente, o por lo que fuere, pero lo cierto es que nunca había habido tanto público en los canódromos, a pesar de que, con los bombardeos, podría ser peligroso estar en un lugar donde hubiera cientos o miles de personas¹⁸.

Por ello no es casualidad que varias producciones, sobre todo de ficción, fueran un fenómeno de taquilla y que causaran interés entre los espectadores españoles. La más famosa fue la comedia *Nuestro culpable* (1938) de

17. Martínez Muñoz, *La Cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil 1936-1936*, p. 50.

18. *Ibidem* p. 57.

Fernando Mignoni¹⁹, que narra la historia “robinhoodiana” de un ladrón de poca monta de nombre el Randa, que es descubierto por la amante de un banquero, a cuya casa ha entrado a robar.

La película, una de las que menos pretensiones tenía, es un musical ligero que ironiza sobre la justicia y los reales intereses de la sociedad burguesa, en especial su amor desmedido por el dinero.

El filme, que ahora se puede encontrar libre en internet, conquistó al público español de la República y supero en taquilla a otros filmes como *Aurora de Esperanza o Barrios Bajos*.

Un antecedente directo del maravilloso neorrealismo italiano se producirá en medio de la guerra civil española: era una película de la cual se esperaba mucho, el guion se llama *Aurora de Esperanza* y la película la dirigirá Antonio Sau²⁰, la producción corre a cargo de SIE Films y es la apuesta de la CNT por hacer una película comprometida y digna.

La anécdota es sencilla, un hombre trabajador que queda desempleado y no tiene para alimentar a su familia, y cuyo camino lo lleva a la desesperación... después, al cobrar conciencia de su situación compartida por miles de iguales a él, decide iniciar la marcha multitudinaria hacia la capital para exigir una vida digna como es derecho de todas las personas.

Es una película que claramente anticipa los temas y los personajes del neorrealismo italiano, pero con un dejo optimista que nos permite entrever que hay un amanecer, como su nombre lo indica.

Por otro lado la espectacular *Barrios Bajos*, del cineasta Pedro Puche²¹, también producción de los SIE films, aborda la historia de El Valencia, un fuerte estibador del puerto que por un lado protege a Don Ricardo, un joven

19. *Nuestro Culpable* (1937), video digital, Ficción (comedia) (Centro Films F.R.I.E.P., 1937), recuperado el 17 de marzo de 2024 de: https://www.youtube.com/watch?v=de_lNuk8YpY

20. *Aurora de Esperanza*, video digital, Ficción (SIE Films, 1937), recuperado el 17 de marzo de 2022 de: <https://www.youtube.com/watch?v=GVIzlr6X0M>

21. *Barrios Bajos* (1937), video digital, Ficción (SIE Films, 1937), recuperado el 17 de marzo de 2022 de: <https://www.youtube.com/watch?v=AI21jn6tgnQ>

pequeño-burgués caído en desgracia, ya que ha asesinado a su mujer que lo engañaba y a una joven a la que adopta para protegerla de una banda de tratantes de personas y vendedores de droga.

Es una película con tintes de expresionismo alemán que trata temas inéditos en el cine de esos tiempos, el consumo de la cocaína, la prostitución como un oficio mas que aparte entraña enormes riesgos y la trata de personas, en específico de mujeres jóvenes y pobres que son traficadas por bandas de delincuentes.

*Nosotros somos así*²² es un ejercicio de comedia musical protagonizado por los hijos de varios trabajadores de la industria catalana del espectáculo y que cuenta una anécdota sencilla a saber, un niño rico, Ricardo, que humilla pero se junta con los demás, niños y niñas proletarias que cantan, juegan y son felices, se transforma y se vuelve solidario luego de que los niños pidan a sus padres salvar al padre rico que los ha traicionado para así evitar que su amigo quede huérfano.

Una vez más historias de parias sociales, solidaridad obrera y esperanza en la humanidad y el amor.

Del lado del documental sobresalen *Los Aguiluchos de las FAI por tierras de Aragón, estampas de la revolución antifascista*²³, serie de reportajes sobre los andares de la columna anarquista sindicalista catalana, integrada por jóvenes en plena formación que se lanzaron a la lucha, y cuenta los avatares en su camino hacia el frente. Es una película donde Adrien Porchet se encargará de la cámara junto con Pablo Willy, el sonido es de J. Bosch Ferrán.

Esta serie de reportajes dedicó cuatro números a la actividad victoriosa de la llamada, más tarde, Columna Durruti en Aragón y posteriormente cinco números más con el nombre de Madrid, tumba del Fascio²⁴, a la defensa de

22. *Nosotros somos así* (1937), video digital, Musical (SIE Films, 1937), recuperado el 17 de marzo de 2022 de: <https://www.youtube.com/watch?v=ncs0hPvw4pU>

23. *Los aguiluchos de las FAI por tierras de Aragón (estampas de la revolución fascista)*, video digital, Noticiero cinematográfico (SUEP (Sindicato único de Espectáculos Públicos), 1936), recuperado el 17 de marzo de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=BEJ6lZi5dz8>

24. *Madrid Tumba del Fascio (1a jornada, documental 5)*, video digital, Noticiero cinematográfico

Madrid. No todos los capítulos han sido rescatados.

Otro material muy destacable es la secuencia que trata sobre el *Entierro de Buenaventura Durruti*²⁵, en donde al paso del gigantesco cortejo fúnebre, la embajada norteamericana decide poner su bandera a media asta. Extraño homenaje a un luchador antisistémico tan potente como Durruti.

Del lado de los comunistas madrileños solo se conserva el número 5 del *noticiario Momentos de España no 5 (1937)*²⁶.

*España, 1936*²⁷, producida por Buñuel, fue encargada por el gobierno republicano al artista nacido en Calandas y fue producida por la Alianza de Artistas Antifascistas. El documental intenta levantar la moral de los soldados y también informar a la comunidad internacional para enterarlos sobre el estado de la guerra en esa época. (Hubo una versión posterior en 1937).

Otros títulos destacables se pueden encontrar en los canales de YouTube de Cine anarquista español, una mirada al infinito y el ministerio de cultura (español).

Cabe destacar que poco a poco aparecen desde los archivos particulares copias de filmes que se creían perdidos.

(SUEP (Sindicato único de Espectáculos Públicos), 1936), recuperado el 17 de marzo de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=LNz-1ylQOPM>

25. *El entierro de Durruti (1936)*, video digital, Documental (CNT-FAI, s.f.), *Los aguiluchos de las FAI por tierras de Aragón (estampas de la revolución fascista)*, video digital, Noticiero cinematográfico (SUEP (Sindicato único de Espectáculos Públicos), 1936), recuperado el 17 de marzo de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=TVfeLTZN2NA>

26. *Momentos de España No 5 (1937)*, video digital, Noticiero cinematográfico (Spartacus films, 1936), *Los aguiluchos de las FAI por tierras de Aragón (estampas de la revolución fascista)*, video digital, Noticiero cinematográfico (SUEP (Sindicato único de Espectáculos Públicos), 1936), recuperado el 17 de marzo de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=7ZebkeXS8rg>

27. *España (1936)- España Leal en armas*, video digital, Documental (Subsecretaría de Propaganda del Gobierno de la República, 1936), *Los aguiluchos de las FAI por tierras de Aragón (estampas de la revolución fascista)*, video digital, Noticiero cinematográfico (SUEP (Sindicato único de Espectáculos Públicos), 1936), recuperado el 17 de marzo de 2024 de: <https://www.youtube.com/watch?v=MeiSXXFbAgs>

ARMAND GUERRA

Cuando la guerra estalló, Armand Guerra (José Estivalis Calvo, Valencia) filmaba su película *Carne de fieras*²⁸ (ahora libre desde el canal de YouTube de la CNT). Esa película que narraba desde el melodrama la historia de cómo se conforma una familia no sanguínea sino solidaria entre un boxeador, una bailarina desnudista y un niño del arroyo (paria entre los parias) pero la noche del sábado 18 de julio de 1936 cambió todo:

“Poco después de cenar, y cuando ya me disponía a acostarme, la radio de un vecino confirmaba el hecho. El Gobierno hacía un llamamiento al pueblo, ¡al Pueblo!, con mayúscula, al Pueblo de Madrid, para que acudiera a los centros que se indicaba para aprovisionarse de armamento y municiones, para hacer frente al levantamiento militar faccioso. Luego, era verdad. Y el Pueblo madrileño no vaciló un segundo, respondiendo en masa a la llamada del Gobierno”²⁹.

Una vez interrumpida la filmación, Armand se presenta a la oficina del sindicato (CNT) dispuesto a irse al frente, pero la instrucción que recibe es la de terminar de filmar la película y demostrar que aunque el estallamiento de los fascistas era una realidad, la situación estaba bajo control y la vida transitaba en la normalidad.

El rodaje de *Carne de fieras* es retomado e incluso consigna en alguna de sus imágenes la guerra en las calles de Madrid, un par de secuencias muestran a los milicianos ataviados con sus uniformes bajando de los tranvías o tomando un café en alguna plaza pública. En sus memorias, Guerra cuenta la historia de las dificultades que tuvo para terminar el rodaje como, por ejemplo, la falta de carne para alimentar a los leones con los que se encerraba en una jaula la actriz francesa Marlène Grey y que gracias a una acción solidaria

28. *Carne de fieras*, video digital, Ficción (CNT-FAI, 1936), recuperado el 17 de marzo de 2024 de: https://www.youtube.com/watch?v=WS-qDh_1v6Q

29. Armand Guerra, *A través de la metralla: Escenas Vividas en Los Frentes y en La Retaguardia*, Edición Kindle (España: Escenas Vivi, 2014, p. 3.

de unos compañeros del sindicato que donaron algunos kilos de alimento, lograron terminar las escenas circenses de la película, no sin correr el riesgo de que tanto el domador como la actriz fueran casi devorados por las fieras.

“En tales condiciones trabajaba yo aquellos días, cuando una tarde recibí la visita de un compañero proponiéndome, apenas terminase mi película, organizar un equipo y marchar a los frentes de lucha para impresionar nuestras gestas. Cotiello, que así se llamaba este compañero, empezó él mismo los trabajos de organización para la expedición, ayudado por el compañero Jerez, de nuestro Sindicato. Mientras tanto, yo aceleraba mi trabajo para la rápida terminación de mi película”³⁰.

Carne de fieras fue terminada a toda velocidad, Guerra no la editó. Fue enlatada y después proscrita por los vencedores. El filme tuvo que esperar hasta 1992 para ser estrenado.

“No soy sectario, ni mucho menos. Pero el lector convendrá en que, habiendo convivido la mayor parte del tiempo en el «ambiente» de mi organización, es de ella, de sus hombres y de sus hechos, que puedo hablar sin apartarme un ápice de la verdad. Todo el Pueblo, en aquellos días, sin distinción de ideología, era antifascista, combatiente. Comunistas, anarquistas, socialistas, republicanos, todos perseguían un fin común: el aniquilamiento del fascismo, el aplastamiento del criminal movimiento subversivo”³¹.

Mientras Armand se apresura para ir hacia el frente con un equipo de filmación de la CNT para captar las imágenes de esa guerra que estaba seguro que iban a ganar, consigna lo que fueron esas jornadas épicas que poco a poco les fueron dando indicios de que las cosas no serían como se las habían imaginado y que la guerra es un monstruo en el que todas las partes pierden.

30. *Ibidem.* p. 8.

31. *Op. Cit.* p. 9.

“Los preparativos para nuestra salida a los frentes avanzan. Pero hay un punto importantísimo que tiene que ser solucionado. ¿Qué vamos a rodar? Yo propongo la realización de una gran película, que marque la epopeya revolucionaria de nuestro movimiento, con el amplio título de «Gestas proletarias», idea que es muy bien acogida por nuestro Comité Nacional y por la Federación Regional del Centro. Sin perder minuto, empiezo la elaboración del guion técnico de rodaje. Mis compañeros de equipo están entusiasmados”³²...

Todavía resuenan en mis oídos las palabras e historias sencillas que comparte Armand Guerra en sus memorias, esa imposibilidad de filmar más o de contribuir cinematográficamente con el movimiento y esa moral inquebrantable de que en esos momentos terribles está dispuesto a morir por una causa en la que cree vitalmente. *Estampas de Guerra* (1937) sería el resultado de los cientos y cientos de metros filmados por él y su equipo, jugándose la vida en el frente de batalla.

Curiosamente hay un reportaje de los fascistas que producirán el No-Do (Noticiero del franquismo con un nombre similar (*Estampas de la Guerra civil...*) y que se encuentra en la página de YouTube).

Armand Guerra no pudo concluir su plan de montar tres reportajes, su experiencia en el frente lo hizo ver todo el horror de la guerra. La decisión de otros hizo que no pudiera seguir filmando y, como todo anarquista y hombre de congruencia, decidió seguir participando en lo que su organización le mandatara.

“En cuanto a mí, estoy al servicio de nuestro Comité Nacional para la propaganda oral y escrita. Y si es cierto que añoro el ambiente de cámara y celuloide, que tantísimos años he respirado, no es menos cierto que también la propaganda de nuestra lucha y de nuestro ideal tiene sus atractivos. Hay, por último, una razón muy poderosa para el cambio en mis actividades: nuestra gloriosa Confederación Nacional del

32. Op. Cit. P 10.

"Trabajo necesita, hoy más que nunca, del esfuerzo y de las aportaciones de todos sus afiliados, y yo, simple soldado al servicio de nuestra Causa, me debo, ante todo y por encima de todo, a nuestra Organización, que sabrá abrir de par en par las puertas de la Libertad, de la Justicia y del Bienestar de todos los oprimidos"³³.

Armand permanecerá firme hasta la derrota final, se exiliará en París, pero morirá (10 de marzo de 1939) pocos días antes de la declaratoria franquista del día de la victoria (1 de abril de 1939).

Me quedo con una frase de cuando contaba cómo su pequeña hija de dos años le pedía irse con él al frente, por temor a los aviones que los bombardeaban en Madrid:

“¡Es la guerra! ¡¡Maldita sea la guerra!!”³⁴.

A MANERA DE HOMENAJE

En diversos momentos me han preguntado por qué es importante pensar, recorrer y recordar en las aulas (y ahora en estas líneas) este tema que parecería intrascendente para la historia del cine en general.

Más allá de lo obvio que implica la importancia de la memoria y el papel clave que tiene el desarrollo del cine como arma ideológica, y la aportación de la guerra civil española al respecto, asunto que Hollywood siempre entendió pero que Leni Riefenstahl perfeccionó de la mano del ministro de propaganda nazi Joseph Goebbels y del mismo Adolf Hitler.

Esta etapa tan especial del cine es un cuento de enorme valor para aquellos que seguimos pensando en que es factible producir cine y exhibirlo más allá de la dependencia de un aparato casi inasible que controla distribuciones,

33. Op. Cit. p. 99.

34. Op. Cit. p. 44

salas de cine y venta de publicidad para que el espectador acuda a verlo.

El cine sigue siendo un lenguaje que fundamentalmente sirve para expresar y para comunicarse, es un lenguaje con sus propias leyes y convenciones, pero con la posibilidad (como todo lenguaje) de jugar y experimentar con él. Pienso que, como afirmaban los anarquistas, no importa el artista superdotado, el maestro del cine privilegiado que vendrá a transformar el mundo, sino fundamentalmente la posibilidad de que cualquier ciudadano en un momento de inspiración y voluntad puede producir una obra o varias que contribuyan a hacernos mejores personas en este mundo dominado salvajemente por el capital.

Y que esos momentos históricos, aunque hayan acabado en grandes derrotas y en cortos momentos, valen la pena porque nos enseñan que hacer una película desde abajo por y para los de a pie, aún es posible.

REFERENCIAS

Aniversario de la revolución. Video digital, Documental, 1918. <https://www.youtube.com/watch?v=7NmohlBCmMU>.

Aurora de Esperanza. Video digital, Ficción. SIE Films, 1937. <https://www.youtube.com/watch?v=GVIzlr6X0M>.

Barcelona trabaja para el frente (1936). Video digital, Documental. CNT-FAI, 1936. <https://www.youtube.com/watch?v=RNTfMd0z7M0>.

Barrios Bajos (1937). Video digital, Ficción. SIE Films, 1937. <https://www.youtube.com/watch?v=AI21jn6tgnQ>.

Carne de fieras. Video digital, Ficción. CNT-FAI, 1936. https://www.youtube.com/watch?v=WS-qDh_1v6Q.

El entierro de Durruti (1936). Video digital, Documental. CNT-FAI, s. f. <https://www.youtube.com/watch?v=TVfeLTZN2NA>.

España (1936)- España Leal en armas. Video digital, Documental. Subsecretaría de Propaganda del Gobierno de la República, 1936. <https://www.youtube.com/watch?v=MeiSXXFbAgs>.

Guerra, Armand. *A través de la metralla: Escenas Vividas en Los Frentes y en La Retaguardia.* Edición Kindle. España: ChristieBooks, 2014.

Los aguiluchos de las FAI por tierras de Aragón (estampas de la revolución fascista). Video digital, Noticiero cinematográfico. SUEP (Sindicato único de Espectáculos Públicos), 1936. <https://www.youtube.com/watch?v=BEJ6lZi5dz8>.

Madrid Tumba del Fascio (1a jornada, documental 5). Video digital, Noticiero cinematográfico. SUEP (Sindicato único de Espectáculos Públicos), 1936. <https://www.youtube.com/watch?v=LNz-1ylQOPM>.

Márquez Carlos Ricardo. *El cine soviético.* Organización Comunista Revolucionaria, 2022. <https://marxismo.mx/el-cine-sovietico/>.

Martel, Lucrecia. *Lucrecia Martel*. Entrevistada por Pinto Veas, Ivan. Internet, 2015. <https://lafuga.cl/lucrecia-martel/735>.

Martínez Muñoz, Pau. *La Cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil 1936-1936*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2008.

Martínez Pau. Mateo Santos, *Cine y anarquismo, República, guerra y exilio mexicano*. España: Pau Martínez, 2015.

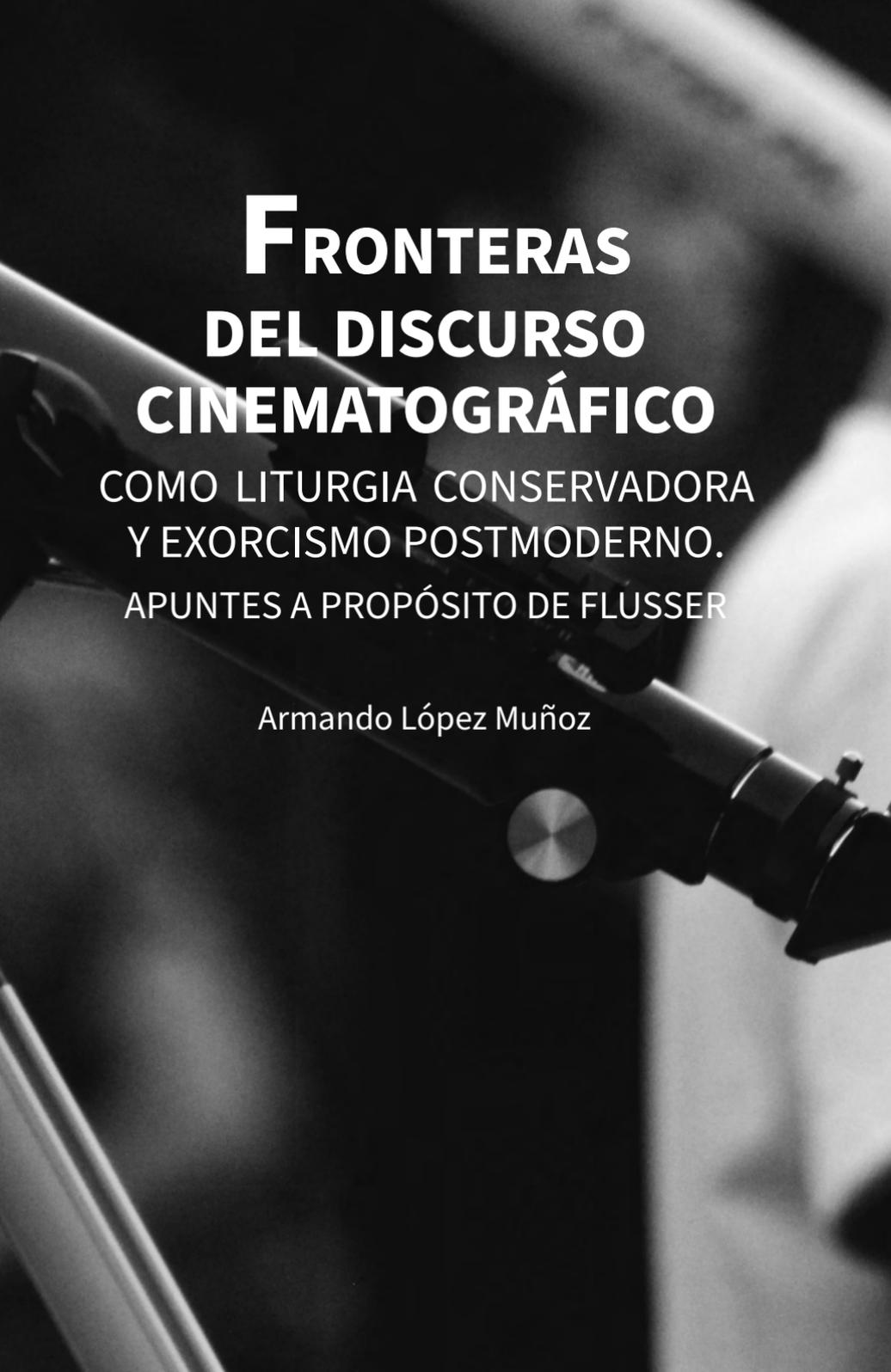
Momentos de España No 5 (1937). Video digital, Noticiero cinematográfico. Spartacus films, 1936. <https://www.youtube.com/watch?v=7ZebkeXS8rg>.

Nosotros somos así (1937). Video digital, Musical. SIE Films, 1937. <https://www.youtube.com/watch?v=ncs0hPvw4pU>.

Nuestro Culpable (1937). Video digital, Ficción (comedia). Centro Films F.R.I.E.P., 1937. https://www.youtube.com/watch?v=de_lNuk8YpY.

Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona (1936). Video digital, Documental. CNT-FAI, 1936. <https://www.youtube.com/watch?v=yOt7pqlxlU>.

Rezsler, André. *La estética anarquista*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1974.



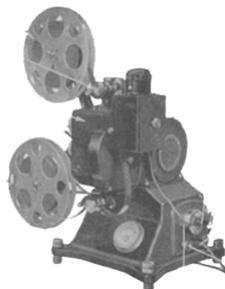
FRONTERAS
DEL DISCURSO
CINEMATOGRAFICO

COMO LITURGIA CONSERVADORA
Y EXORCISMO POSTMODERNO.
APUNTES A PROPÓSITO DE FLUSSER

Armando López Muñoz







FRONTERAS DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

COMO LITURGIA CONSERVADORA Y EXORCISMO POSTMODERNO. APUNTES A PROPÓSITO DE FLUSSER

Armando López Muñoz

NOTA: En el siguiente texto se utiliza el término “imagen técnica” como lo propone Vilém Flusser: imagen producida por un aparato, específicamente una cámara fotográfica.

“El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en éstas. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación”¹
Vilém Flusser

1. Flusser Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 13.

1

Durante el siglo XIX, una serie de innovaciones tecnológicas que van desde el diorama de Daguerre (como sostiene Philippe Dubois, 2013) hasta la más obvia cronofotografía de Marey, se convirtieron en máquinas antecedente del cinematógrafo. Pocas décadas después, otras técnicas de registro y edición de radio añadirían al cine, hasta ese momento silente, el recurso del sonido, transformando la dirección en la que se consolidaba como medio y a su vez, necesariamente, transformando el código-lenguaje cinematográfico.

Hoy, en la segunda década del siglo XXI, el cine-sonoro es lo que entendemos propiamente como cine, y a partir de este entendimiento formulamos lo cinematográfico como canal, contexto, código y mensaje, inspirados en el modelo de Jakobson. En la primera década de este siglo, se dio un gran cambio con el paso del cine análogo o fotoquímico, al cine digital. Pero no por grande que sea este cambio debemos de confundir el cine digital con un medio o sistema distinto al cinematógrafo o al cine sonoro del siglo XX. Las promesas ya incluidas en el cinematógrafo de los Lumière, se cumplen con el logro tecnológico del cine digital, por lo que no hay por qué considerarlo un nuevo aparato o sistema, sino más bien una etapa de desarrollo "natural" del cinematógrafo que lo convierte en un medio pleno que cumple su propia vocación material. En otras palabras, el cine digital es el cine propiamente dicho, mientras que el cinematógrafo es un "protocine". El cine digital parece liberar al cinematógrafo de la torpeza (¿mecánica?) de la imagen técnica y otorgarle los poderes digitales de un sistema contemporáneo al medio audiovisual. Desde las imágenes de alto rango dinámico, hasta la edición no lineal, pasando por cámaras compactas y livianas, el cine digital es el sueño hecho realidad de la mayoría de operadores y realizadores del siglo XX y XIX.

2

El cine es un aparato-sistema que genera un producto audiovisual, es decir, una "texto-imagen técnica". Parecería que su vocación "ontológica" es la de resolver la tensión dialéctica, u obedecer la inercia dialéctica, entre imagen-texto, o entre lo que Flusser llama idolatría y textolatría. Es decir, en el caso de la idolatría, la incapacidad de descifrar las ideas significadas por los elementos de la imagen, por tanto, adoración de las imágenes; o textolatría, incapacidad de descifrar los conceptos significativos por los caracteres, por tanto, adoración de los textos.

La resolución dialéctica que parece aportar el cine es la de responder a la posibilidad de poder otorgar magia a cualquier texto, es decir, generar relaciones mágicas, no-lineales, propias de la imagen, paradójicamente, a pesar de la linealidad de lectura en el tiempo de la reproducción de imagen cinematográfica. De igual forma, pero en dirección contraria, el cine otorga linealidad a la imagen, gracias a su ineludible linealidad temporal de lectura sin que ésta pierda la relación mágica de sus elementos, es decir, la relación no-lineal de los elementos que conforman la imagen. En resumen, en el mensaje cinematográfico, se conjuntan la linealidad de la lectura de la imagen que es condición obligada de la reproducción-visión del mensaje, y las relaciones mágicas de los elementos que conforman la imagen, que es cada cuadro o plano que el cine nos presente en el movimiento lineal del tiempo.

3

El cine es un sistema complejo, o en otras palabras un sistema compuesto de sistemas (¿un metasistema?). No por eso deja de obedecer, en su forma de conformar discurso, a los procesos de conformación de texto de otras máquinas como la máquina de escribir, o de conformación de imagen técnica, como la cámara fotográfica. Por lo tanto, la creación audiovisual no es libre más que en apariencia y el contenido en esos productos audiovisuales o cinematográficos ya están contenidos en su programa; es decir, los mensajes producidos gracias a cualquier aparato, ya están incluido en ellos mismos como un resultado posible de su propio ser, y no un resultado de la creación humana emancipada y emancipadora abandonada a la libertad creativa.

El cine, como conjunto de filmes y tecnología, es producto de un paradigma específico, resultado a su vez de textos e imágenes que en un devenir sólo son resultado posible de sí mismos y de sus antecesores. En este proceso el ser humano juega como operador, funcionario o facilitador, de algún tipo, sin el cual el aparato o sistema no podría generar un “texto” o “imagen”. El juego puede parecer libre, pero el juguete (la cámara, por ejemplo) sólo puede producir lo que está en su programa, y el juego que practica el humano es actualizar las reglas y los objetivos del juego.

En eso radica el valor paradigmático y/o epistemológico de los aparatos, que surgen, (1) de una imagen producida por el ser humano para mediar ante el mundo, (2) a partir de la cual se genera un texto que explica esta

imagen y convierta sus relaciones mágicas en relaciones lineales, (3) y a partir de este texto se transforma el entorno para producir nuevas imágenes que generen nuevos textos, que a su vez generen nueva tecnología. Por extensión, resulta claro que, de la misma forma que el ser humano crea las imágenes para la cual la cámara está programada, también crea los discursos, saberes, narrativas o metarrelatos, que ya están incluidos en un aparato o tecnología creadora de textos generalísimos que van desde el positivismo y la teología hasta la poesía y la ética.

4

El cine es una invención simultánea a la consolidación del positivismo, el liberalismo, el cientificismo, la consolidación de los estados modernos², y por lo tanto es imperialista, eurocentrista, falocentrista, etc. ¿Puede eludir, esa huella, ese origen-destino, esa epistemología, esa técnica?

Sin duda, se puede decir que los grandes miedos del cine, como sistema, industria y suma diegética, son los grandes miedos de la ideología en la que nace y del proceso histórico en el que se ha consolidado. Por lo mismo, también está en su repertorio de miedos los que están de acuerdo a las narrativas de los aparatos ideológicos que son sus coetáneos, es decir, miedos como enfermedades físicas y mentales, desastres climáticos, o desastres políticos, geográficos, o económicos.

5

"En el filme, como en la imagen tradicional, no se representa un fenómeno, sino una teoría, una ideología, una tesis, que significan unos fenómenos. Por eso el filme no cuenta el suceso, sino que presenta ese acontecer y lo hace representable: hace historia"³

El cine como cualquier arte también busca la catarsis, exorcizar de alguna forma esos miedos que son el lado "b" de los metarrelatos o de las narrativas hegemónicas. El cine parece llevar un mensaje envenenado, no sólo por

2. Stam Robert, *Teorías del cine*, p.p. 33- 34

3. Flusser Vilém, *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, p. 122

su contenido sino por su forma. Es decir, si consideramos junto con el “modelo de Jakobson”, al contexto, canal y código, como parte del mensaje, tenemos que aceptar que el mensaje, sin importar que sea emancipador o revolucionario, quedará “envenenado” o, mejor dicho, se conformará reaccionario y coherente con las características del cine como medio, contexto y código. El resultado es un mensaje, medio, contacto y contexto eurocolonizador, falocéntrico, positivista etc.

Pero no hay que confundir el logro de la catarsis cinematográfica, o incluso su ausencia, con el alcance posiblemente emancipador del cine como podría pensarse desde un punto de vista brechtiano desde el que se pensaría la catarsis como una liberación de la tensión o el filo, que relaja el pensamiento y/o la emoción verdaderamente revolucionaria en el espectador.

Tampoco bastaría con pensar el cine como un mensajero o redactor que envenena todo lo que toca de la misma forma que Susan Sontag denuncia el seudo conocimiento o el “simulacro de conocimiento” que conlleva la fotografía⁴. Ya que si bien es cierto que la fotografía describe minuciosamente aunque no da información sobre el contexto, la “corrupción” del mensaje cinematográfico, a partir del punto de vista flusseriano, más bien, señalaría que al aceptar al cine como aparato que produce productos audiovisuales derivados de la imagen técnica estamos obligados a aceptar que la forma in-forma el fondo de manera radical y que por lo tanto el fondo nunca escapa a la forma que lo con-forma, aunque este fondo tenga apariencia antihegemónica. Incluso los documentales o el cine de denuncia no son capaces de lograr un verdadero mensaje o ni siquiera una in-formación liberadora de los aparatos ideológicos o paradigmas coherentes con la ideología que vio nacer y provocó nacer al cine.

6

La guerra nuclear para los vencidos ha provocado monstruos como Godzilla; para los vencedores provoca superhéroes como Spider-Man. Los superhéroes ayudan a la justicia incluso en contra de un sistema injusto o inepto, incluso el fascista Batman ¿paradójicamente? lucha contra el crimen.

4. Sontag, Susan, *En la caverna platónica en: Sobre la fotografía*, p. 33

Los monstruos son derrotados por fuerzas, o inspiraciones, civilizatorias y como recurso altamente eficiente, el ejército. La propaganda es obvia, aunque no es tan obvio el matrimonio indisoluble entre cine y su ideología. Es decir, el cine no es un medio que contiene una u otra narrativa, al estilo que una taza sería un medio para contener y beber agua o cualquier otro líquido. Para que la analogía pueda funcionar tenemos que entender a la taza como parte del líquido y al líquido como parte de la taza. ¿Se puede no beber veneno cuando el contenedor mismo determina el veneno de su contenido?

También se ha escrito mucho sobre la relación de Marte, el planeta “rojo”, como catalizador-exorcizador de miedos durante la guerra fría y nos quedan grandes filmes como las dos películas de La invasión de los Body Snatchers (Kaufman, 1978 y Siegel, 1956) y La cosa, tanto en su original (Nyby, 1951) como su remake (Carpenter, 1982). Estos cuatro filmes muestran claramente el miedo a una oleada ideológica contraria a la de la “democracia occidental” pero lejos de promover la curiosidad ante un paradigma anticapitalista, muestra “la tragedia” de una sociedad conquistada por el comunismo que hace perder la “individualidad”. Una vez más la propaganda es obvia. ¿Podría el cine (como cinematógrafo, y los estudios, *star system*, etc., derivados de él) traicionarse ontológicamente y generar una “texto-imagen técnica” contraria a la ideología y el metarrelato que le dio vida como máquina-sistema?

De igual forma sucedió con el tema de la liberación sexual en el contexto del naciente síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA) y películas exitosas como 9 ½ semanas (Lyne, 1986), Betty Blue (Beineix, 1986), Atracción fatal (Lyne, 1987) o Bajos instintos (Verhoeven, 1992), por citar algunas. Retratando un supuesto empoderamiento de la sexualidad de algún personaje femenino, se termina por utilizar la figura de la *femme fatale* popularizada gracias al cine negro, o los homenajes a este estilo, acentuando su carácter sexual pero encuadrándola una vez más en una narrativa misógina. En estos años, del 85 al 95 aproximadamente, las historias conllevan una moraleja conservadora y simplona: los hombres o mujeres que se entregan a una sexualidad libre corren el riesgo de toparse con un psicópata asesino que ponga en peligro sus vidas o incluso perder la razón como consecuencia de entregarse a su propio erotismo.

7

Las siguientes preguntas cobran relevancia: ¿Se puede decir algo que vaya más allá del programa del sistema? (En este caso el cine como sistema) ¿Sólo somos funcionarios del sistema? (es decir, funcionarios que ejecutan las posibilidades o programas incluidos en el cine como sistema) ¿Existe la posibilidad de eludir la forma del mensaje cinematográfico o el contenido de este mensaje como realizador-funcionario? En este sentido, de la misma forma que no podemos confundir el control que tiene un fotógrafo sobre una cámara con libertad creativa, no debemos confundir la “agencia” que tiene un realizador dentro de un sistema cinematográfico o sobre una cámara de cine, o software de edición, con libertad creativa. Flusser lo expresa con claridad en las siguientes palabras:

“Ciertamente, el aparato hace lo que el fotógrafo quiere, pero el fotógrafo no puede querer más que lo que el aparato puede hacer”⁵.

De igual forma, no podemos considerar que la sensación de libertad mientras manipulamos “creativamente” o “jugamos” con el aparato o el sistema son sinónimos de una libertad que nos eleve por encima del aparato, o sistema, o de nuestra propia labor de funcionarios “aunque experimentamos nuestro gesto de juego o manipulación como un gesto libre.”⁶ Cuando elaboramos imágenes técnicas y por extensión productos audiovisuales dentro de un esquema cinematográfico, no las elaboramos desde la libertad creativa restringida por condiciones materiales, sino las conformamos desde la determinación técnica que le es implícita. Podemos concluir que, si bien Flusser propuso que el juego con el aparato podría llevarse a un extremo tal que se pudiese conseguir un mensaje libre, queda claro que en la casi totalidad de circunstancias “creativas” las imágenes técnicas y las “texto-imágenes técnicas” (como lo son los filmes) se generan desde “el interior del aparato”⁷ y por lo tanto no escapan a éste, sus inercias y su conformación: el veneno.

5. Flusser Vilém, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, p 25

6. *Ibíd.*, p. 31

7. *Ibíd.*, p. 38

REFERENCIAS

Dubois, Philippe. *Fotografía y Cine*. México: Fundación Televisa, Serie Ve, 2013.

Flusser, Vilém. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, España: Herder, 1994.

Flusser, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, México: UNAM. Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011.

Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas, 2000.

Sontag, Susan. *En la caverna platónica en: Sobre la fotografía*, España: Edhasa, 1996.

Stam, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*, España: Paidós, 2001.



HACIA LA PÉRDIDA DE SENTIDO EN EL CINE EXPERIMENTAL

Axayácatl Tavera Rosales







HACIA LA PÉRDIDA DEL SENTIDO EN EL CINE EXPERIMENTAL

Axayácatl Tavera Rosales

El punto es la montaña
a escalar sin acción.
Maestro Eckhart

Antes de hablar del tema central del presente ensayo e ir cruzando caminos sin recorrerlos, quizás sea necesario hacer un par de apuntes sobre la experiencia estética, especialmente en el cine, y así colocar un punto de partida para luego perdernos y alejarnos de cualquier pretensión de “aprehendizaje”.

Supongamos que estamos todos de acuerdo en que nuestra condición humana nos sitúa en el mundo y éste es percibido de forma sensible a través de nuestros órganos, luego ordenado gracias a nuestras facultades intelectuales, siendo éste determinado por cuestiones formales, aquellas propias de los fenómenos, e informales, las derivadas de un contexto socio-cultural¹, para luego ser expresado, representado, a través del lenguaje, que

1. Cfr. Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, México, FCE-UAM-UNAM, 2011.

a su vez lleva en sí una concepción de ese mismo mundo². Objeciones más, objeciones menos, pero convengamos que esta es una aproximación a nuestro estar en, lo que hemos denominado, la realidad.

Así que cuando decimos que el mundo se percibe sensiblemente, estamos diciendo que los fenómenos son estéticos (*αισθητικός*) en el sentido más literal del término, por ende, el primer momento en el que nuestros sentidos chocan con la realidad es una experiencia estética. En todo momento estamos percibiendo y significando nuestro entorno, lo que deja en claro que la experiencia estética, antes que tratarse de un estudio en torno al arte, se trata de un asunto epistemológico, pues es el punto de partida desde el cual vamos nombrando todo aquello que entendemos.

Tras aquella impresión sensible y después de procesar esa información por las facultades intelectuales llegamos a la expresión humana, la cual lleva en sí un sentido, nombrar es dar significado a aquello que se nombra, y esa expresión es una representación de nuestro mundo, de cómo le hemos dado un orden. La concepción de mundo es influenciada por distintos factores, como son los aspectos formales e informales que se señalaron con anterioridad, lo que da lugar a aquello que en términos wittgensteinianos designamos como *juegos del lenguaje*, que, de manera simplificada, podemos decir que son distintos modos de establecer valor y decodificación a los signos que empleamos para comunicarnos, siendo un signo cualquier cosa, (sonido, grafía, seña, etc.) a la que hemos asignado un significado.

Ahora bien, si consideramos que el “[...] *arte es la actividad productiva creativa de formas sensibles realizadas con habilidad y excelencia y que consiste en idear e imaginar formas sensibles nuevas y expresarlas con habilidad y excelencia.*”³ entonces podemos entender que el arte es un *juego del lenguaje* más, o dicho de otro modo, la creación de un signo expresado a través de un proceso técnico complejo. Llegado a este punto podemos considerar que aquello a lo que coloquialmente llamamos *experiencia estética*, es decir la confrontación sensible de los espectadores ante una obra de arte, en el

2. Cfr. Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid, Ed. Alianza, 2016.

3. García Olvera, José Francisco. *La estética como disciplina filosófica de conocimiento*, México, UNAM-FES Acatlán, 2011, p. 82.

fondo es un proceso de percepción e interpretación, o decodificación, de elementos lingüísticos y, desde luego, eso también está presente al momento de crear y apreciar una obra cinematográfica.

Parte del proceso de creación artística es establecer un límite del mundo, un enmarcado, que restringe el espacio y el tiempo con propósito de darle una finalidad. En el cine, lo que los espectadores vemos en la pantalla es una re-presentación del mundo, se nos vuelve a hacer presente el mundo pero en esta ocasión convertido en un signo a través del artificio de un desarrollo técnico, de modo que aquello que se nos muestra lleva en sí un sentido:

“El cine es el único arte donde el autor puede verse a sí mismo como creador de una realidad incondicionada; literalmente, como creador de su propio mundo. La necesidad de autoafirmación innata al hombre, encuentra el medio más directo y completo de realización en el cine. Una película constituye una realidad emotiva, y es así como la recibe el público: como una segunda realidad”⁴.

Cuando los espectadores vemos una película nos enfrentamos a un mundo distinto al que habitamos, una realidad con sus propias reglas y parámetros de existencia. Una película, como todo arte, es una expresión humana, por ende, una creación subordinada a un orden lingüístico propio. A lo largo de los años y la experimentación, el cine ha desarrollado una sintaxis propia a partir de la mezcla entre sus elementos técnicos y estructuras narrativas. Abrir esa ventana que nos deja mirar hacia una nueva realidad es a lo que Nathaniel Dorski llama un proceso alquímico, es decir “[...] un proceso simbólico, en el que se busca la producción de oro [o cualquier elemento], como símbolo de la iluminación y de la salvación”⁵ a partir de la combinación de diferentes componentes; así que en el caso del cine, “Para que tenga lugar la alquimia de una película, la forma debe incluir la expresión de su propia materialidad, y esa materialidad debe estar en comunión con la cuestión de su tema”⁶.

-
4. Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo*, México, UNAM-CUEC, 3er. Ed., 2009, p. 193.
 5. Cirlot Laporta, Juan Eduardo; *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ed. Siruela, 2008. p. 78.
 6. Dorski, Nathaniel; *Cine devocional*, México, Archivo 48, 3er. Ed., 2018, p. 22.

El proceso alquímico del cine depende de un equilibrio entre sus partes, sin que una se sobreponga a la otra. La composición de la fotografía, como ejemplo de un factor técnico, debe reforzar la narración de la historia que nos cuenta la película y no ser simplemente una serie de beauty shots que resten peso a la trama, de lo contrario:

"Si esta unión no está presente, si la literalidad de la película es tan abrumadora, tan ilustrativa, como para borrar el medio del que está compuesta, entonces uno se ve atraído hacia un estado de absorción o ensueño crédulo que, aunque sea efectivo en ese ámbito, carece de los ingredientes necesarios para la transmutación. Una película así niega su totalidad. Niega aquello de lo que realmente está hecha"⁷.

Si la intención del autor es que forma y fondo, técnica y narrativa, logren un justo medio en la expresión fílmica, su representación no puede ser una calca de la realidad, de lo contrario, si existe un mayor peso en los esfuerzos por "capturar" el mundo en lugar de una recreación tenemos que se *"asume que el mundo está ahí y va a ser fotografiado [...] no hay visión de ningún tipo; parece que, de algún modo, la materia del tema simplemente existe"*⁸. Quizás podríamos pensar que una "buena película" es aquella que plasma de manera fiel el mundo que nos rodea, pero en estos casos no podemos decir que una película con dichas características sea una creación artística, ya que no es una re-creación y por lo tanto no es capaz de transmitir un sentido distinto fuera de la literalidad de la imagen en pantalla, siendo que *"un equilibrio en el que ni se trata de nuestra visión ni se trata de la creencia en una objetividad exterior; no le pertenece a nadie y, extrañamente, no existe en ningún sitio"*⁹.

Para que el cine, o cualquier expresión artística, adquiera un sentido distinto de la imagen es necesario que vaya más allá de las formas sensibles que busca representar, el resultado alquímico de la mezcla entre técnica e historia *"es transferencia del nombre de una cosa a otra"*¹⁰, es decir, que los signos sean una metáfora que signifique una cosa diferente a su representación y así existan

7. *Ibidem*

8. *Ibidem*, p. 25

9. *Ibidem*.

10. Aristóteles. *Poética*, México, UNAM, 2da. Ed, 2011. p. 33, 1457b.

bajo sus propios paradigmas y fines, lo que a su vez implica que en las obras que logran el equilibrio entre sus elementos “*renunciamos al control, [y] de repente vemos en un mundo oculto, que ha existido todo el tiempo justo frente a nosotros. En [...] este mundo poético y vibrante [...] Todo se expresa tal y como es. Todo está vivo y nos habla*”¹¹.

No obstante, lo más probable sea que en el visionado de una película lo primero en capturar nuestra atención sea su historia, en ese sentido, comprender la narrativa resulta más sencillo que distinguir los elementos técnicos necesarios para su producción, sin embargo leer una película es más que simplemente dejarnos llevar por la narración de sucesos dentro de una trama (en caso de haber una), aun cuando no seamos capaces de distinguir los componentes técnicos que hay en la pantalla estos están presentes, solamente no contamos con las bases para decodificar el significado de lo que se nos muestra, pero en cuando tenemos conciencia del proceso de producción y las técnicas empleadas para la creación de un filme, cambia nuestra percepción de la misma.

Uno de estos factores a considerar es que, al igual que la danza o el teatro, debido a los requerimientos necesarios para realizar una película, el cine es un arte colaborativo. No quisiera ahondar en los diferentes departamentos de producción, pero no está de más señalar algunos; de manera muy resumida una pieza filmica requiere de responsables del audio, fotografía, dirección, diseño de arte, edición, guion, producción, iluminación, actores y más. Una película es el resultado de la intervención de muchas manos, desde las que cargan cables hasta las que gritan “acción”. Aun así, a quien normalmente se le adjudica el estigma de autor en el cine es al director.

Si bien desde la misma industria cinematográfica se le da peso a la figura de un autor, ésta se desdibuja entre más se ahonde en el proceso de producción filmica, pero lejos de tener una connotación negativa, como lo diría Benjamin, aseverando que las películas no poseen un aura de creación artística en tanto que es el resultado de muchos expertos interviniendo en distintas áreas hasta el perfeccionamiento de sus tareas¹², este desprendimiento de la figura

11. Dorsky, Nathaniel. *Cine devocional*, México, Archivo 48, 3er. Ed., 2018, p. 35.

12. Cfr. Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México, Ed. Itaca, 2003.

del creador da paso a algo más, a una experiencia distinta, tanto de quien consume cine, como para el que lo crea. El cineasta no posee la película en la que participó, es más, ningún artista es dueño de su obra, en tanto su acción es la creación.

"Ésa es la etapa final, el punto de llegada de la mística [una creación más allá de la forma], mientras que el punto de partida era la ruptura con el demiurgo, el rechazo a confraternizar todavía con él y aplaudir su obra. Nadie se arrodilla ante él; nadie lo venera. Las únicas palabras que se le dirigen son súplicas invertidas; el único modo de comunicación entre una criatura y un creador igualmente caídos"¹³.

Si una película logra el *equilibrio alquímico* no sólo la figura de sus autores se desaparece, sino que la obra se vuelve un fin en sí mismo, convirtiéndose en objeto de devoción y trascendiendo cualquier sentido que le hayan dado sus creadores, provocando la aniquilación de un autor para dar lugar a una película que existe bajo sus propios términos, es efectivamente, una representación de un mundo que halla su sentido en la expresión.

Ahora que hablamos propiamente de las obras cinematográficas cabe hacer la distinción entre dos grandes grupos de piezas fílmicas; una división con la que muchos autores coinciden, entre ellos Siegfried Kracauer, quien hace la distinción entre "[...] *dos tipos de films [...] con argumento y los films sin argumento, estos últimos comprenden la mayor parte de los films experimentales [...]*"¹⁴. Es justamente en el cine experimental donde más se ha explorado el aspecto metafórico del cine, quizás por su misma naturaleza, que presenta un montaje más próximo a una estructura poética como "[...] *forma final de expresión lingüística en la cual el ritmo o la música es condición esencial*"¹⁵, algo que aunque no necesariamente implica una separación de las narrativas clásicas, al no estar atada a un argumento o historia, se vuelve un medio donde pueden proliferar gramáticas cinematográficas que escapan de aquello que asociamos comúnmente a lo que es "el cine", tanto para su proceso de producción, como para la obra resultante.

13. Cioran, Emil M. *El malvado demiurgo*, Buenos Aires, Terramar Ediciones, 2012, p. 11.

14. Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine*, Barcelona, Ed. Paidós, 1996, p. 225.

15. Abbagnano, Nicola, [et.al.]. *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 2012, p. 821.

El cine experimental, *“Al despojar a los acontecimientos de su excesivo sentido común, se libera al espectador de la necesidad de juzgar, acercándolo a la emoción poética”*¹⁶ y, por lo tanto, como una expresión poética, los involucrados en su producción y la obra misma *“[...] renuncian a un vínculo representativo de la palabra y la cosa. [...] La palabra poética no dice cómo “sean” las cosas [...]”*¹⁷. Uno podría pensar que una película en la que se ha logrado el balance entre narrativa y técnica, que nos presenta signos metafóricos a través de los cuales se re-crea un mundo nuevo, es una obra que lleva en sí *un decir*, que hay un “contenido” detrás que le da un sustento a lo que vemos y de ahí su trascendencia, sin embargo, el cine experimental se trata de lo contrario. Si hallamos algo “profundo” en algunas las películas es porque se han deshecho del mundo real y nos presentan algo que es, en esencia, vacío, justo como lo son sus metáforas.

“Si la vacuidad es la contingencia natural de todo fenómeno, cosa o pensamiento, todo deseo, anhelo o conocimiento, esas figuras metafóricas son la mejor forma de expresarla, Estas *ilusiones* (ópticas, oníricas) comparten la condición misma de toda metáfora (y quizá de todo lenguaje). Señalan un lugar de encuentro. Toda palabra y toda afirmación, al ser originadas en dependencia, carecen de naturaleza propia, incluso la afirmación de que “todas las cosas son vacías”¹⁸.

El punto al que tiende toda obra artística que representa el mundo es hacia el desprendimiento, tanto de su creador como de su contenido, su representación de la realidad es libre de la realidad misma, es una renuncia al control en dos sentidos, por un lado, en su técnica, o sea en la forma de producción, y por otro en su decir. El cine no tiene nada que decir, sino que se nos presenta como el vacío que nos devuelve su mirada¹⁹.

16. Maurois, André, [et.al.]. *La poésie du cinéma, L'art cinématographique*, Vol. III, París, Librairie Félix Alcan, 1927, p.p. 34-35. (Trad. de Kracauer, Siegfried; Teoría del cine, Barcelona, Ed. Paidós, 1996.)

17. Espinosa Proa, Sergio. *Bataille. De un sol sombrío*, México, UG-Colofón, 2017, p. 40

18. Arnau Navarro, Juan. *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*, México, FCE, 2005, p. 74.

19. Cfr. Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y el mal*, Madrid, Ed. Alianza, 2009.

En este momento volvamos a lo dicho en un principio, recordemos que toda experiencia estética es una experiencia de conocimiento, de ordenamiento del mundo. Una creación artística es una representación del mundo a través de un desarrollo técnico, delimitando e imprimiendo un sentido, y como toda expresión, se encuentra subordinada al lenguaje, a través de la experimentación halla su propia forma sintáctica; en caso del cine, se logra en la unión equilibrada de forma y fondo, técnica y narrativa, para que el resultado final nos muestre una metáfora de eso que nos representa, el mundo, siendo los esfuerzos del cine experimental los que más se adentran a una estructura poética en su forma de representación; sin embargo, en el punto inicial de todo, en el mundo en sí, no existe un sentido, es el ordenamiento humano quien le da un propósito, de modo que toda representación, toda metáfora, en su origen, es una representación del vacío.

La idea del vacío en el cine experimental permea incluso en su misma categorización, porque ¿qué es el cine experimental? La mayoría de las veces usamos esa etiqueta para clasificar a toda expresión fílmica que escapa de las formas de narración convencionales, de modo que el término experimental va más hacia el juego con las técnicas de producción, la búsqueda de distintas vías para generar una representación del mundo, *“los pequeños actos invisibles del espíritu humano, tan sutiles, tan pequeños que mueren apenas se los expone a los reflectores [...] las pequeñas formas del cine, las formas líricas, el poema [...]”*²⁰

El cine experimental permite no sólo el desprendimiento del significado en las piezas fílmicas sino que también del autor al contraponerse a quienes *“[...] anhelan el éxito y quieren vender [...]”*²¹ y se convierte en una vía para *“[...] aquellos que aceptan el fracaso social cotidiano para buscar lo invisible: lo personal: las cosas que no dan ni dinero ni pan y que no hacen la historia contemporánea: ni la historia del cine: ni ningún tipo de historia”*²².

20. Mekas, Jonas. *Manifiesto anti-centenario del cine*, recuperado el 5 de febrero de 2024 de: <https://www.ochoymedio.net/manifiesto-anti-100-anos-del-cine>

21. *Ibidem*

22. *Ibidem*

Al igual que toda expresión artística que alcanza el nivel de creación las piezas del cine experimental viven por sí solas aniquilan a su creador al volverse una representación del mundo que va *más allá de su forma* y cuando uno se enfrenta a una película como éstas se enfrenta a la realidad en su fin es decir a la existencia ante el vacío; es la humanidad encarando a la nada.

REFERENCIAS

- Abbagano, Nicola, [et.al.]. *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 2012.
- Aristóteles. *Poética*, México, UNAM, 2da. Ed, 2011.
- Arnau Navarro, Juan. *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*, México, FCE, 2005.
- Cioran, Emil M. *El malvado demiurgo*, Buenos Aires, Terramar Ediciones, 2012.
- Cirlot Laporta, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ed. Siruela, 2008.
- Dorsky, Nathaniel. *Cine devocional*, México, Archivo 48, 3er. Ed., 2018.
- García Olvera, José Francisco. *La estética como disciplina filosófica de conocimiento*, México, UNAM-FES Acatlán, 2011.
- Espinosa Proa, Sergio. *Bataille. De un sol sombrío*, México, UG-Colofón, 2017.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine*, Barcelona, Ed. Paidós, 1996.
- Maurois, André, [et.al.]. *L'art cinémathèque*, Vol. III, París, Librairie Félix Alcan, 1927.
- Mekas, Jonas. *Manifiesto anti-centenario del cine*, recuperado el 5 de febrero de 2024 de: <https://www.ochoymedio.net/manifiesto-anti-100-anos-del-cine>
- Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo*, México, UNAM-CUEC, 3er. Ed., 2009.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Kant, Immanuel. *Critica de la razón pura*, México, FCE-UAM-UNAM, 2011.

Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y el mal*, Madrid, Ed. Alianza, 2009.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México, Ed. Ítaca, 2003.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid, Ed. Alianza, 2016.

LA INTERVENCIÓN A PARTIR DEL ARTE

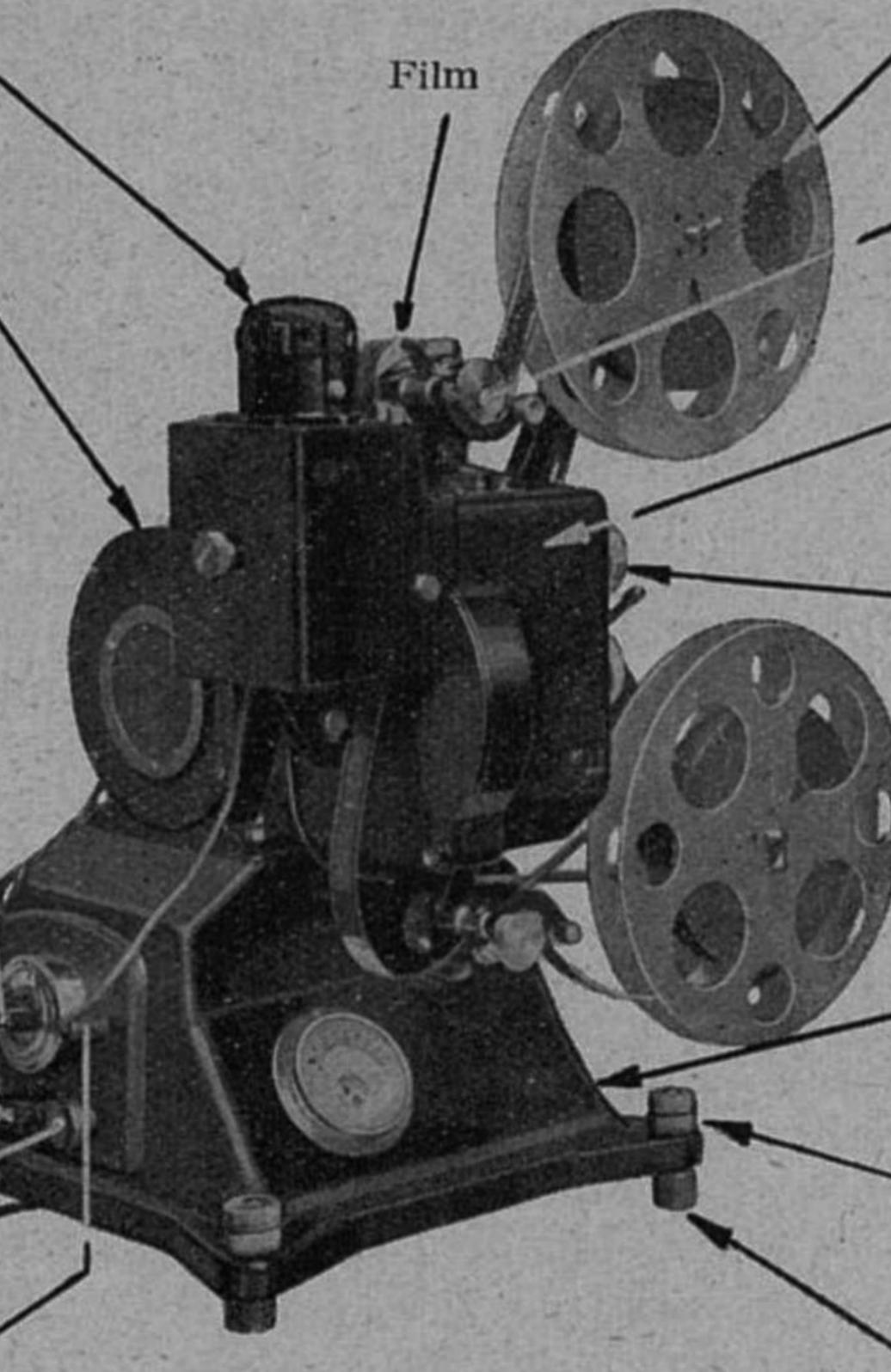
EN LA CIUDAD.
LOS MUNDOS VIRTUALES,
ARQUITECTÓNICOS, EL CINE
Y LA HISTORIETA

Martín Hernández González





Film





LA INTERVENCIÓN A PARTIR DEL ARTE EN LA CIUDAD. LOS MUNDOS VIRTUALES, ARQUITECTÓNICOS, EL CINE Y LA HISTORIETA

Martín Hernández González

En mi mundo imaginario influyeron ante todo las figuras de El Correo de los Niños [...] Vivía con esta revistilla [...] Me pasaba las horas recorriendo las imágenes de cada serie de un número a otro, me contaba mentalmente las historias interpretando las escenas de diversas maneras, fabricaba variantes, fundía cada episodio en una historia más vasta, descubría, aislaba y relacionaba ciertas constantes en cada serie, contaminaba una serie con otra, imaginaba nuevas series en las que los personajes secundarios se convertían en protagonistas [...] Esta costumbre retrasó sin duda mi capacidad para concentrarme en la palabra escrita [...] pero la lectura de las figuras [...] fue para mí una escuela de fabulación, de estilización, de composición de la imagen [...]

Ítalo Calvino

El presente artículo pretende hablar de las nuevas formas de intervención en la ciudad, a partir de cuatro disciplinas:

La arquitectura que a lo largo de su historia siempre ha manipulado los espacios en sus diseños y en sus teorías.

El arte: que ha encontrado en todas sus manifestaciones formas de intervenir a la ciudad, desde la concepción plástica, hasta llegar a las nuevas formas de creación, que surgen con el mundo digital.

La historieta y el cine: sus creadores se han apropiado de la ciudad para crear, y es tal la forma en que utilizan a la ciudad que se puede llamar intervención.

I

La ciudad por si misma siempre se transforma, se modifica, se convierte en un botín multidisciplinario, desde su concepción, hasta las más simples decoraciones, la ciudad se ve intervenida de forma permanente por los urbanistas, arquitectos, ingenieros, sociólogos, ecologistas, deportistas, políticos, artistas, escritores, cineastas y el inacabable etcétera, y vemos que cada una de estas disciplinas la transforman, roban o mutilan.

La intervención artística de la ciudad parte o se remite a una apropiación del espacio público urbano y por esta definición es que partimos en este artículo que busca redefinir la intervención de la Ciudad a partir de la utilización de la ciudad misma como excusa para crear en el arte plástico, en el diseño de proyectos, en los planos, en los mundos virtuales, en las historietas.

Si bien es cierto que el arte tangible que vemos en las calles, ya sea *grafiti*, murales, esculturas, tienen la virtud de que están de forma física en el espacio, no deja de ser sumamente importante la manipulación que se da en el espacio y que hace que se presente de otras formas. La toma de un espacio y transformarlo de manera virtual, ya en si es una intervención¹, el proyecto

1. Las intervenciones virtuales locativas constituyen un nuevo campo de creación artística a partir del uso de tecnología de realidad aumentada para dispositivos electrónicos móviles. Dentro de este campo se considera la posibilidad de trascender los límites físicos y territoriales

de un arquitecto que manipula en el papel o en su computadora los espacios que pretende construir o modificar, son arquitectura pura y se convierten en documentos del tiempo, en memoria del lugar y por ende del espacio, Kevin Lynch nos plantea que la ciudad además de estar expuesta a las transformaciones en función del tiempo, las urbes son también cambiantes en espacio. La ciudad es una construcción espacial, pero teniendo en cuenta su escala, esta característica de la ciudad sólo se puede percibir en el curso de largos lapsos de tiempo. Lynch nos menciona que el diseño urbano es un arte temporal que se capta a través de las secuencias de impulsos acústicos, visuales e incluso olfativos, que llegan al paseante. Todos ellos construyen la particularidad de la identidad de cada ciudad, haciéndonos llegar una imagen bien diferente y, de esta manera, se crean las relaciones: lugares – personas y, en consecuencia, las inter-influencias. La urbe, vista de esta manera, no es sólo un objeto que perciben millones de personas de clases y caracteres muy distintos, sino también “el producto de muchos constructores que constantemente modifican su estructura porque tienen sus motivos para ello”².

En la historia de la arquitectura, casi todo lo que conocemos antes del siglo XVIII, pertenece al proyecto, se han encontrado un gran número de trabajos de teoría que hablan de posibles grandes edificios, monumentos para ser construidos en importantes ciudades, pero se han quedado en las páginas, en los bocetos, en los planos, son solamente parte de la teoría de la arquitectura y del diseño y, sin embargo, de alguna manera han logrado influir en la conformación de las ciudades.

de un espacio real como ejes de un nuevo tipo de obra artística que re-significa espacios urbanos, rurales, públicos y privados en función de los contenidos virtuales y viceversa. Esta nueva configuración de un espacio híbrido (real/virtual) permite, además, el cuestionamiento de espacios de legitimación del arte, espacios de poder, su historia y acceso. Para dar cuenta de estas nuevas posibilidades se describirán experiencias anteriores de realidad virtual, realidad aumentada fija, y el comienzo de la realidad aumentada móvil para contrastarlas con la situación actual de dispositivos móviles masivos y con servicios ubicuos. Teniendo en cuenta obras de artistas internacionales y experiencias

2. Lynch, Kevin. *City Sense and City Design*, MIT PRESS, 2011.

II

"La ciudad es la extensión de los individuos que viven en ella y es la viva manifestación de la consciencia de las personas que conforman cada sector. Una ciudad en donde sus ciudadanos sean personas con valores positivos, será una ciudad sana, con el flujo de vida que sostenga su devenir sin interrupción. Una ciudad enferma tendrá en cada ciudadano la enfermedad de la que adolece. ¿Pero, cómo actuar para que la ciudad pueda sanarse? Grandes intervenciones sociales, urbanas y arquitectónicas están y han sido destinadas al fracaso, por cuanto han ido en forma inversa a la manifestación del problema. Si se quiere cambiar la ciudad, hay que cambiar al individuo que la habita, en primer lugar. El arte lo puede lograr".

Alma Sánchez

Y EL ARTE INTERVIENE EN LA CIUDAD

Con la llegada de la contracultura en los Estados Unidos en la década de los sesenta, las formas de hacer arte se fueron modificando, el lograr que los espacios convencionales no fueran los únicos espacios abrió posibilidades insospechadas a los artistas, el *happening*, la manipulación del espacio público, permitió que los artistas vieran de otro modo sus formas de crear y por supuesto a su público, de manera casi natural la ciudad cobro otra dimensión, se le comenzó a utilizar como un enorme lienzo capaz de albergar las más diversas técnicas de creación, los artistas comenzaron a apropiarse de los espacios públicos para crear, para manipular, para hacer arte.

La Ciudad de México no fue la excepción, a partir de la década de los 60's comienza a vivir completas transformaciones de orden social, democrático y con ello culturales; los movimientos que se gestaban en el mundo es ese momento contagiaban a los jóvenes que buscaban un lugar dentro de una

sociedad conservadora, abrirse un espacio de expresión en todos los sentidos y el movimiento estudiantil de 1968, que si bien termina de forma trágica, se convierte en un momento de quiebre social y político, y fue ahí donde las expresiones artísticas encontraron un punto de partida único e impensable, con el movimiento y las movilizaciones masivas en las calles de la Ciudad, se logra que el espacio público se redefina, lo que antes pertenecía solamente al gobierno ahora se volvía parte del pueblo. Los jóvenes artistas encontraron en la lucha social el elemento ideal para darle impulso a sus expresiones, lo que se veía en otras partes del mundo ya podía ser representado en la ciudad, por lo que a la muy mexicana se comenzaron a hacer *graffitis*, expresiones gráficas, muralismo, fotografía, mantas, *performances*, instalaciones, *Body Art*, espectaculares y mucho más³. Siempre en torno al movimiento, la utilización de estas expresiones artísticas cumplía una función más informativa que creativa, eran expresiones de denuncia y queja ante las acciones del gobierno.

Todo esto redefine el espacio público de forma definitiva y para siempre, sobre ello Carlos Monsiváis dice que el movimiento estudiantil logra en su disputa no sólo apropiarse de los espacios tradicionales para el gobierno (el Zócalo, la avenida Reforma, etc.) sino que también los estudiantes, los artistas, se apropian de una forma popular de los héroes patrios para otorgarles otro valor simbólico, contrario al oficial, así las figuras de Emiliano Zapata, Francisco Villa, la bandera misma, se entremezclaban con El Che Guevara para hacerlos partícipes de la lucha ante la opresión⁴.

El arte que se creaba en ese momento siempre estuvo impregnado de una fuerza política sin igual y esta tendencia nunca más se abandonaría, ni las acciones brutales por parte del gobierno para eliminar a los espacios estudiantiles, ni las políticas de represión dirigidas a la sociedad en general impedirían que la ola creciera, y dentro del movimiento, las manifestaciones artísticas se mantuvieron y crecieron, dándole vida a grupos y colectivos que buscaban intervenir la Ciudad a través del arte.

Con esta carga ideológica el artista nunca más abandonaría la calle, para ello la misma tenía un nuevo valor simbólico permanente, ya fuera en la clandestinidad nocturna, o en el cartel o la manta de la manifestación, el arte

3. Sánchez, Alma. *La intervención artística en la Ciudad de México*, CONACULTA, 2003.

4. *Ibíd.*

estaba ahí para ser parte de los cambios que se presentaban en la sociedad.

En la historieta aparecen varios fanzines de poco tiraje y manufactura primitiva, que daban testimonios de lo que ocurría en ese momento, pero ninguno llegaba a la calidad de sus versiones contraculturales que se creaban en los Estados Unidos o Francia⁵; no fue sino hasta la década de los setenta que una historieta comercial de nombre Torbellino lograría narrar los acontecimientos de la época y los llevaría a una historia de ficción con una guerrilla urbana que busca la justicia social que logra representar a la ciudad de otra manera, la trastoca y ubica sus aventuras en el centro de una ciudad inexistente derruida por las acciones brutales del gobierno, nos muestra una ciudad distópica, por llamarle de alguna forma.

III

“Antes que temerla, condenarla o de dedicarse a ella en cuerpo y alma, pido que se haga el esfuerzo de aprehender, de pensar, de comprender la virtualización en toda su amplitud”.

Pierre Levy

La aparición del video a finales de la década de los setenta, llevó a los artistas a buscar la forma de apropiarse de ese instrumento tecnológico para, más allá de la realización de una película artística, hacer un cine poema o una propuesta que buscara mostrar tendencias de vanguardia; el reto era el transgredir no sólo al espectador, sino al entorno⁶. Así, la utilización

5. El Comix *underground* es una de las manifestaciones artísticas que surgen a finales de la década de los 60's en Estados Unidos, como parte de toda la ola llamada la Contracultura, que buscaba enfrentarse al sistema establecido a partir de todas las manifestaciones artísticas, su principal exponente fue Robert Crumb, quien inicia toda la locura del cómic de protesta con su revista Zap. Horn, Maurice. *The World Encyclopedia of Comics*. Estados Unidos. Publisher. Of bard, Camelot and Discus Book, 1977.

6. Los *inicios* de la historia del videoarte tienen lugar a mediados de los años sesenta: en el año 1965, precisamente cuando Nam June Paik graba con una cámara portátil Sony al Papa durante su visita a Nueva York y lo muestre esa misma tarde a otros artistas en el Café Á Go Go, hecho que será considerado el nacimiento del videoarte, sin embargo en México fue Pola Weiss quien inició el uso del video en el arte, incluso antes del mencionado Nam June. llevando las propuestas artísticas a niveles aun hoy en día insuperable. Rosseti Laura. *El origen del video arte. Del cine experimental al arte total*.

de los artistas, siguiendo los trabajos de *The Factory* y de *Andy Warhol*⁷ entre muchos otros, del video en sus performances o los *happening*, fue constante. En ese contexto ciudades como Los Ángeles o Nueva York en Estados Unidos, Berlín, Londres o París en Europa, por mencionar sólo algunas, se contagiaban de la euforia de las video-cámaras para retratar sus intervenciones y con ello sus propuestas artísticas dejaban de ser efímeras y se volvían memoria permanente del hecho.

La invasión de los mundos digitales, el auge del internet en las últimas décadas, han llevado por un horizonte inesperado el mundo del arte y de sus creadores, la influencia del mundo virtual en la sociedad ha sido fulminante⁸, no es descabellado afirmar que hoy en día el internet es parte vital no sólo de una generación de jóvenes usuarios, sino de toda la sociedad. El poder de penetración en todos los ámbitos de la sociedad, sean políticos y culturales, está totalmente contaminado por esos mundo virtuales, que si bien han llevado a lo que llaman una democratización de la información, también se puede decir que ha generado un alejamiento de los lugares, de los espacios físicos y por ende del espacio público⁹.

Hoy en día los avances tecnológicos nos han llevado a tener una nueva forma de vida y de relación, no sólo con las demás personas, sino con el entorno; en la ciudad este fenómeno se incrementa, con un número, casi de ciencia ficción, de un celular por persona¹⁰. Estamos más atentos a

7. Andy Warhol es uno de los artistas norteamericanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, su irreverencia narrativa lo llevo a romper la forma tradicional de entender el arte, su obra juega un papel vital dentro de la Contracultura Norteamericana, además de incluir en sus trabajos nuevos elementos como el cine, el performance, instalaciones y mucho más, fue un precursor de todo lo que vivimos hoy en día, es uno de los iniciadores del Pop Art. Honnef, Klaus. Warhol. Taschen, 2007.

8. Hay muchos ejemplos de éstos fenómenos, sin embargo, la series inglesa *Black Mirror*, nos lleva a varios niveles de crítica sobre las repercusiones que ha comenzado a tomar el mundo digital en la sociedad, con seis capítulos, nos narra aventuras ambientadas en Inglaterra que si bien son de ficción, se acercan muy rápidamente a lo que ocurre en la actualidad, el futuro nos alcanzó de forma vertiginosa y pareciera que nos damos cuenta. Emisión 2011. Inglaterra.

9. Schianchi, Alejandro. Intervenciones virtuales locativas. *Transgresiones del espacio mediante realidad aumentada móvil como campo para la creación artística*.

10. Hasta 2016 existían casi 7000 mil millones de celulares, sin embargo, los datos de celular por persona se reducían a 4500 mil millones. Dato de la página oficial de la Unión Internacional de Telecomunicaciones. 30 de mayo de 2016. Página oficial de la ONU. Mayo 2016.

lo que ocurre con el otro (que no está físicamente) pero que interactúa virtualmente en ese momento, a una posible interacción física del lugar. Los nuevos aparatos de comunicación han permitido a los artistas tener una nueva posibilidad de creación y han logrado hacer que los mundos que antes parecían tan distantes uno del otro (el virtual y el real) logren “fusionarse” como uno solo. Con diferentes aplicaciones para los celulares, los artistas fusionan la realidad virtual con el mundo físico y hacen que las ciudades se transformen, que sean intervenidas, lo que Schianchi dice que son un nuevo campo estético que se denomina *intervenciones virtuales locativas*.

La obra de arte, la intervención artística sólo está presente al momento en el cual el celular entra en complicidad con el usuario y decide ver a través de ella el espacio, a partir de ahí el entorno está completamente transformado y sin embargo no es real.

Alejandro Schianchi nos muestra a través de su propuesta artística, cómo es posible que mundos que están totalmente separados de alguna forma se logren reunir, se fusionen, en una nueva realidad, lo que él llama una cartografía separada, paralela, sin puntos de contacto con el mundo real, puede comenzar a vincularse directamente con el espacio físico y material mediante la tecnología de realidad aumentada en los teléfonos celulares¹¹.

Estas experimentaciones han permitido llevar al arte mismo a niveles nunca antes esperados ni mucho menos teorizados, son territorio virgen, son fusiones inesperadas, desde la utilización de propuestas visuales totalmente separadas de la realidad, hasta las nuevas creaciones virtuales, que han logrado de alguna manera verse relacionadas con los espacios. Las muestras

11. Schianchi, Alejandro. *Intervenciones virtuales locativas. Transgresiones del espacio mediante realidad aumentada móvil como campo para la creación artística*. Hacer que una obra de arte digital esté presente y se vea en cualquier lugar que se desee es uno de las nuevas formas de hacer por parte de Alejandro Schianchi, A partir de esta situación y desde Buenos Aires, Argentina, el plantea una nueva forma de profundizar el carácter político de las intervenciones virtuales locativas. Y de allí surge el germen de la obra “Sin Título (*site-specific ubicuity*)” (2011) que consiste en un objeto tridimensional abstracto generado por código *open source*, el cual se puede acceder para descargar y modificar. Ubicado en distintos espacios del mundo como galerías, museos, y centros culturales en Buenos Aires además de ciertos sitios de legitimación en el exterior como el Centro Pompidou (París), Guggenheim Museum (N.Y.), y ZKM (Karlsruhe).

de nuevas propuesta vanguardistas han permitido ver el crecimiento de esta forma de hacer arte, los escenarios tradicionales han permitido las nuevas formas de expresión y ante esto no hay límites, ni creativos ni tecnológicos.

A partir de las posibilidades técnicas de los nuevos dispositivos electrónicos de los aparatos celulares y el uso de aplicaciones de realidad aumentada, estos dos mundos pueden conectarse, y ser accedidos de forma masiva y descentralizada.

Este nuevo campo denominado por Lev Manovich en su libro *El lenguaje de los Nuevos medios de comunicación*, nos habla de la evolución de la tecnología en pos del arte, o mejor dicho cómo el arte ha utilizado los artefactos tecnológicos y de comunicación para crear y rehacer el arte mismo, esto desde la aparición del cine, a finales del siglo XIX, hasta la fecha; y de cómo esto ha condicionado a la creación de “espacios aumentados electrónicamente”, por lo que el espacio físico real se transforma en un espacio de datos: se extrae información de ellos por los mecanismos de control y vigilancia, y se los aumenta con datos e información, generalmente mediante pantallas. A partir de la tensión entre estos dos elementos y mediante la superposición de información virtual a la vista real del espacio físico (según la ubicación del espectador/usuario), es posible crear lo que él denomina “producción poética de espacios aumentados”.

Y es a partir de ahí que surgen nuevas formas de intervención, con la fusión de los mundos virtuales y las aplicaciones de la tecnología, con fines más allá de la experimentación, en los últimos años con el perfeccionamiento de las impresoras en 3D se han comenzado a crear modelos no esperados de edificios e incluso ciudades, como los trabajos del grupo de arquitectos Laboratorio de Fotogrametría Arquitectónica, ETS de Arquitectura que ha comenzado a recrear lugares históricos a partir de datos duros: ubicación geográfica, cartografías, medición de ruinas (si las hay), contexto histórico, etc, logrando grandes resultados, uno de ellos la réplica del Teatro Romano de Clunia Suspicia. Para ellos el modelado en 3D puede ir orientado hacia tareas de documentación o de visualización.

La relación entre lo real o lo virtual está en proceso continuo de estudio, sin llegar a definirlo de forma concreta, algunos teóricos han comenzado a tratar de esbozar una posible definición, sin embargo se puede decir que lo virtual

en un precedente de la imaginación¹², pero que se ve materializada por medio de elementos digitales, un ejemplo de ello son los diferentes experimentos que se han realizado con programas de creación de espacios a partir de los reales. En la Ciudad de México *Minecraft* hizo que los usuarios recrearan la Ciudad de México a partir de su cotidianidad, logrando representaciones de la ciudad en una especie de intervención virtual de lugares emblemáticos como lo son el Zócalo, Bellas Artes, La Basílica de Guadalupe, La Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco y muchos más. La ciudad se ve modificada en el juego, y se vuelve en una réplica real de la Ciudad actual¹³.

Bajo este planteamiento de la ciudad virtual, que se vuelve un reflejo, una réplica de la ciudad real, es que partimos para decir que la ciudad misma está viviendo nuevas formas de intervención.

En el caso de la historieta, podemos pensar en la forma en la que busca representar a la ciudad como una herramienta no tanto proyectual (entendida en un sentido clásico) sino como narrativa. Se busca crear una realidad que no será construida físicamente y que sólo busca ser representada; que logra entender a partir de la representación de las calles en sus páginas y que son líneas blancas (que sería el cuadro) que separa las viñetas, es donde el lector interpreta estas ciudades para darle vida, y si bien están en forma estática, cuando el lector le da la vuelta a la página las viñetas cobran movimiento.

Bajo las nuevas formas de intervención del arte digital o virtual, se puede afirmar que la historieta cuando utiliza a la ciudad para contar sus historias, lo ha hecho a lo largo de su historia.

La ciudad para la historieta ha sido parte fundamental en la historia de los comics. Desde su nacimiento en 1896, sus personajes se han visto

12. En este sentido hay una importante investigación por parte del investigador Brasileño Gustavo Lins Ribeiro, quien nos replante diversas definiciones de lo virtual, el espacio y el espacio público virtual en su trabajo *El espacio- Público-virtual*. Sus reflexiones en esa época de suposición son una realidad hoy en día, e incluso ha sido rebasado por el vértigo de la tecnología digital y sus múltiples aplicaciones.

13. *Minecraft* proporciona las herramientas tecnológicas para crear (recrear) las ciudades, en específico lo que se ha hecho sobre la Ciudad de México, nos lleva a reflexionar sobre si esa ciudad es una representación o es una versión de la Ciudad de hoy, por lo que puede ser que en algún momento esa ciudad se vuelva un referente de la Ciudad y por lo tanto en algunas partes del mundo en donde vean esa ciudad, va a ser su único referente sobre la ciudad de México.

relacionados con las grandes urbes, sería muy difícil desligarla de ellas, no sólo por el contexto urbano que tiene el comic por sí mismo y su origen como relación directa con el periodismo moderno, sino por todo lo que implica la ciudad: poder y modernidad.

Desde los chistes gráficos hasta las historias de súper-héroes, la ciudad se encargó de cobijar a los personajes en su entorno, con esto los artistas hicieron que la ciudad se volviera un personaje más dentro de las historias. El cómic reutiliza el diseño, la arquitectura, el urbanismo, la cartografía, para recrear, representar, intervenir a las ciudades y crear las suyas, y hace que la misma adquiera un significado socio-cultural único. Por ejemplo: la arquitectura de los cómics de aventuras sirven de escenario ideal para poder entender la acción, sin esas grandes urbes sería prácticamente imposible que viviera un súper-héroe, pero esto no es fortuito, la figura heroica de Aquiles se ve incrementada cuando tiene que luchar en la gran ciudad de Troya, la mítica urbe se ve gratificada con la presencia del semidios y él encuentra el escenario adecuado para trascender en la historia. La arquitectura en el cómic, la ciudad en el cómic, se encarga de resaltar valores, o aspectos del personaje que de otra forma carecerían de fuerza o incluso podrían pasar desapercibidos.

En México, la historieta encontró en los barrios, colonias y calles de la Ciudad de México, historias que contar, con sus personajes populares, con sus propios héroes.

La Ciudad de México por momentos se ve intervenida, manipulada, con las historias que llevan como escenario a las callejuelas del centro, en donde Regino Burrón camina para llegar a su trabajo: la mítica tijera de oro, vemos cómo Borola Tacuche transita a través de la avenida de los Insurgentes en los tranvías hacinados de gente hasta llegar al Pedregal para visitar a su ricachona y voluptuosa Tía Cristina Tacuche, o se acerca a las mansiones afuera de la ciudad para ver a Don Quirino y pedirle un sablazo. Los personajes de Gabriel Vargas nos llevan de norte a sur, de polo a polo en la ciudad, del centro a las periferias, a las ciudades perdidas, a los lugares emblemáticos de esa época de la ciudad, a las cantinas, los cines, los parques, con un paso a través de las décadas, la ciudad se transforma dentro de sus páginas a la par de las aventuras de los personajes.

Como **La familia Burrón**, los personajes y los cómics que tienen a la ciudad

como parte central de la historia, la viven a lo largo de sus páginas; los personajes viven por sí mismos la ciudad, Los Súper Sabios de Germán Butze, el **Memín Pingüín** de Yolanda Vargas y Sixto Valencia, y su pandilla jugueteando en los parques; a los héroes a la mexicana (como el **Pantera**, **Súper Chizz**, **Torbellino**, etc.) peleando más por la injusticia de los gobiernos corruptos que contra monstruos de ultratumba o seres del espacio. Esta ciudad ha generado sus historias, sus representaciones que sin duda alguna hay que estudiar más para darles el lugar que se merecen en la historia popular mexicana.

La utilización de la ciudad en los cómics es una representación de la realidad, los autores hacen una intervención y transforman la ciudad, tal y como se realiza de forma virtual en las nuevas forma de expresión artística o en la tradición teórica de la arquitectura, sean estas inventadas o reales, los autores se adentran en sus calles para darle vida, eso es indiscutible y queramos o no, son un reflejo temporal del momento en el cual se crearon, pertenecen a un momento histórico irrepitible y por la concepción misma del cómic en una forma de ver a la ciudad y a sus habitantes representados de forma irrepitible.

El estudio de las ciudades hace ya mucho tiempo que trascendió los límites de la realidad, los mapas, las imágenes nos ayudan a crear nuevas formas de ver a la ciudad, más allá de la ubicación geográfica los mapas de las ciudades reflejan situaciones diversas, desde lugares de diversión, de comida, de importancia histórica, hasta lugares de peligro, son otras formas de ver, de entender a la ciudad, por eso es importante voltrear a ver a las ciudades desde muchos puntos de vista y por qué no decirlo, abrir el estudio a disciplinas que de forma tradicional han estado alejados de ella, hoy hemos comentado algunas de ellas. Sin lugar a dudas, las transformaciones que se hagan de la ciudad a través de los mundos virtuales, de esa realidad alternativa, es un comienzo, lo que todo parecía solamente una intervención artística efímera se convierte en una excusa para transformar a la ciudad; la tecnología se desborda día a día y poco a poco, las urbes incluyen avances tecnológicos en ellas: carros inteligentes que son guiados por asfalto inteligente, sensores de día y noche, cámara en toda la urbe, por citar sólo algunas cuestiones que hasta hace poco parecían de ciencia ficción y que hoy son ya una realidad, los bocetos de los proyectos arquitectónicos, cobran vida en esa unión con lo digital y parece que van de la teoría a la práctica con más facilidad y no sólo a partir de la obra construida y por último la revaloración de la

historieta que a través de expresiones artísticas de sus creadores manipulan a la ciudad, la transforman, las historias se vuelven parte de ella y queramos o no, en ese momento, por ese instante, la ciudad se ve intervenida de forma permanente, la ciudad que se ve reflejada es otra, y deja de ser aquella en la que el autor se va para iniciar su proceso de creación.

FORMA DE REPRESENTACIÓN LAS REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD EN EL CINE LA CIUDAD IMAGINARIA

El tema de la ciudad o la ciudad misma se convierte en una excusa para crear, en diversas disciplinas, y cada una de estas relaciones se han estudiado de forma particular destacando la relación letras-ciudad y cine-ciudad.

A lo largo de la literatura mexicana, la ciudad de manera constante aparecía como parte de un todo, pero fue hasta el siglo XX con la aparición de **La Región más transparente** de Carlos Fuentes que la ciudad por sí misma cobra repercusión y se vuelve no sólo un lugar, sino un personaje. Este posicionamiento no se ha vuelto a repetir por completo y sólo en fragmentos de algunas novelas, lo han logrado, escritores como José Emilio Pacheco, Fernando del Paso, Gonzalo Celorio y en muchos de sus cuentos, Parménides García Saldaña, o José Agustín, por mencionar de manera injusta a algunos de ellos, en sus páginas le dan vida a calles o colonias, pero en ninguna la ciudad se ve reflejada en su totalidad¹⁴.

En el cine, la ciudad luchó poco a poco contra el género de rancheros hasta ganar también un lugar único e irrepetible, tal vez siendo la primera gran cinta de la ciudad: *Salón México* (1948) de Emilio “El Indio” Fernández,

14. En los últimos 30 años surgen nuevos escritores que se apropiaron de la herencia de la literatura de la onda, destacando Juan Villoro, Sergio Gonzales Rodríguez, Jorge Serna entre otros, que le han dado vida a la ciudad de fin del siglo XX y principio del XXI. Nota del Autor.

para de ahí ganar paso con historias realizadas por directores como Luis Buñuel, Juan Orol, Juan Bustillo Oro, Ismael Rodríguez y muchos más, en la llamada Época de Oro del cine mexicano, además de ser una constante en el cine de la etapa de Luis Echeverría, conocido como el nuevo cine mexicano, temáticas que ha permanecido a lo largo de las décadas con resultados inestables artísticamente hablando, pero que por momento se han logrado películas de gran valía como *La leyenda de una máscara* (1991) de José Buil, *Perfume de Violetas* (2000) de Marisa Sistach o la premiada *Amores Perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, por citar algunas de las diversas películas que han logrado representar a la ciudad en sus historias.

Y es bajo esta premisa que el cine logra representar a una ciudad sucia, apocalíptica, nunca preciosa, no alcanza a ser retratada con la belleza de sus edificios, parques y calles, tal vez se logra en *La Sombra del Caudillo* (1960) de Julio Bracho, logra estupendas secuencias de algunas calles del centro, pero se ve opacada por el tema y los años de censura, el cine mexicano no ha mostrado la ciudad que vivimos, sólo ha retratado la pobreza y la injusticia de la misma y sólo algunas propuestas hollywoodenses le han otorgado momentos de su grandeza, destacando *Total Recall* (1990) de Paul Verhoven, aunque en un mundo futurista, pero que retrata la ciudad a partir de su infraestructura y los grandes edificios del sur de la ciudad.

La ciudad al evolucionar es capaz de crear actividades paralelas a las primarias, aquellas en las que la creación es parte fundamental, así autores como Víctor Urrutia plantea que la ciudad es capaz de hacer que “algunos de sus habitantes dediquen su mayor esfuerzo a las más refinadas actividades del cerebro que, al dotar a los objetos materiales de una forma placentera en armonía con el espíritu colectivo, representa la esencia general del arte”¹⁵.

La ciudad es capaz de crear, o mejor dicho, de hacer que algunos de sus habitantes sean capaces de generar arte, esto no sería posible si no estuvieran resueltas las actividades primarias: comida, habitación, etc.

Por ello se puede decir que la ciudad genera por sí misma arte, en una primera época, se enfocaba al arte religioso y mesiánico, pero los cambios

15. Urrutia, Víctor. Para comprender Qué es la Ciudad. Teorías Sociales. EVD. España, p. 80, 1999.

sociales y culturales, han llevado que el arte se diversifique con expresiones de toda índole, haciendo que la ciudad genere sus propias formas artísticas, sean pictóricas, plásticas, arquitectónicas, musicales, cinematográficas y muchas otras más.

En esta búsqueda de un concepto más complejo de imaginario, Abilio Vergara nos indica una acertada definición de Castoriadis (Filósofo Griego), en donde señala que el imaginario “no es la imagen de”, sino es “la creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras formas/imágenes, a partir de las cuales solamente pueden referirse a algo” y termina señalando que el imaginario no tiene un objeto a reflejar, sino deseos a proyectar¹⁶.

La Ciudad por sí misma es capaz de generar más allá de lo que se ve, es capaz en su diseño y trazado, sobrepasar la utilidad de la supervivencia cotidiana. En este sentido el urbanista y Arquitecto Kevin Lynch, nos presenta una visión única en la historia de la arquitectura moderna, en donde la forma de proyectar a la ciudad depende de la forma en la cual nos relacionamos con el entorno, para Lynch, la ciudad no se puede concebir de forma arbitraria, la ciudad está “contaminada” por así decirlo de sus recuerdos y significados, por lo que los habitantes, y por ende las creaciones que emanan de ella (la ciudad) sean teóricas o prácticas, tienen esta particularidad, no son sólo espectadores sino actores que comparten un espacio.

LA CIUDAD DE FICCIÓN

A lo largo de la historia de la literatura de todo tipo, pero en específico dentro de la literatura de Ciencia Ficción y desde la llegada del cine en 1895, la ciudad ha sido recreada e inventada, lo que leemos y vemos no es la ciudad que dice ser, es una fragmentación, una interpretación de la ciudad y en ocasiones esa es la ciudad que conocemos, se vuelven una referencia, pero

16. Vergara, Figueroa. Abilio. Los Horizontes teóricos de lo imaginario. Mentalidades, representaciones sociales, imaginarios, simbolismos, ideología y estética. ENAH-INAH, p. 47, 2015.

difícilmente esta ciudad no nos remite a lo conocido, es decir las ciudades inventadas nos remiten más fácilmente al pasado que al futuro, pese a que veamos una ciudad utópica o apocalíptica.

Bajo esta premisa podemos decir que la ciudad del mundo de ficción no existe sin la referencia directa de la ciudad tangible, real, sólo se modifica y se adapta según la historia, como diría la investigadora Minni Sahwney de la Universidad de Delhi en su ponencia que llevó por nombre: *La ciudad como protagonista: México D.F. y la literatura mexicana*. “Los barrios no sólo tienen características sino que son agentes que ejercen una voluntad sobre los habitantes”, con esto nos recuerda que la ciudad, con sus calles barrios, colonias y edificios, es parte fundamental para el desarrollo de sus historias dentro de la literatura, y como extensión señalo que, de cualquier creación que tome de base a la ciudad.

En ese sentido Juan Carlos Reyes en su artículo *La ciudad automática: imaginario urbano en el cine de ciencia ficción*, se plantea que la ciudad imaginada por el cine de ciencia ficción es más que una mera representación visual, ya que también funciona como un posicionamiento discursivo respecto a lo que al habitante actual de la ciudad le preocupa.

La Ciudad que se representa o se imagina no es muy distante de la que vivimos, depende directamente de ella para existir, sus entornos, paisajes y personajes son parte de la ciudad.

REFERENCIAS

Honnef, Klaus. *Warhol*. Taschen, 2007.

Horn, Maurice. *The World Encyclopedia of Comics*, Estados Unidos. Publisher. Of bard, Camelot and Discus Book, 1977.

Lins, Ribeiro Gustavo. *El espacio –Público–Virtual*. Recuperado el 7 de febrero de 2024 de: www.repositorio.unb.br

Lynch, Kevin. *City Sense and City Design*, MIT PRESS, 2013.

Sánchez B. Alma. *La intervención artística de la Ciudad de México*, CONACULTA, 2003.

Schianchi, Alejandro. *Intervenciones virtuales locativas. Transgresiones del espacio mediante realidad aumentada móvil como campo para la creación artística*.



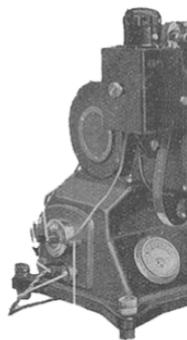
REFLEXIONES
EN TORNO AL
DOCUMENTAL Y LA
MEMORIA SOCIAL

Rosa Claudia Lora Krstulovic





REFLEXIONES EN TORNO AL DOCUMENTAL Y LA MEMORIA SOCIAL



Rosa Claudia Lora Krstulovic

Resumen

Este ensayo propone profundizar en el tema del documental y su enorme capacidad de influir en la construcción de memorias e imaginarios colectivos. Así mismo invita a las y los realizadores de documental a tomar en cuenta y problematizar este aspecto al momento de crear narrativas sobre los otros.

Resumo

Este ensaio tem a intenção de aprofundar sobre o tema do documentário e sua enorme capacidade de influenciar na construção de memórias e imaginários coletivos. Da mesma forma, convida os documentaristas a levar em conta e problematizar esse aspecto ao criar narrativas sobre os outros.

¿Filmar para conservar?

Podemos ver, en los primeros filmes producidos por el cine europeo, las bases de lo que posteriormente se convertiría en el género documental; esas primeras imágenes denotan esa búsqueda por reproducir la vida social de la época, como la famosa salida de los obreros de la fábrica Lumière (1895).

Una de las primeras ciencias en incorporar la imagen fija y la imagen en movimiento fue la antropología. Los investigadores/as creían que su registro aportaba elementos de análisis que enriquecían el método comparativo, uno de los pilares de la antropología clásica, que consiste básicamente en comparar elementos culturales de dos o más sociedades.

La preocupación de los documentalistas (etnográficos o no), fue por un tiempo conservar imágenes, lenguajes y sonidos de culturas que, desde su punto de vista, se encontraban en proceso de extinción. Este pensamiento está anclado en experiencias del proceso de colonización europea que trajo consigo la desaparición de prácticas no occidentales; de esta manera, el acto de filmarlas con la idea de que estaban condenadas a la extinción fue naturalizada y poco cuestionada.

La teoría del evolucionismo cultural, expandida en el siglo XIX, se sustentaba bajo la hipótesis que sostenían que las culturas occidentales eran las más “civilizadas” y hacia dónde tendría que dirigirse el destino de las sociedades no occidentales, denominadas “salvajes” o “bárbaras”. Siguiendo esta lógica, diversas manifestaciones o performances, fueron caracterizadas como efímeras e impermanentes, pues eran consideradas prácticas con tendencia a “evolucionar” y convertirse en lenguajes más avanzados. En la lógica occidental, la escritura es la más avanzada forma de expresar la razón, misma que según el pensamiento aristotélico, está separada del cuerpo. Las dualidades mente/cuerpo y civilización/barbarie han influenciado las maneras de concebir las sociedades no occidentales y esta ideología se ha visto reflejada en la mirada y la manera de hacer documental de algunos/as realizadores/as, que, al representar al otro africano o indígena, no ha estado exento de este pensamiento.

Históricamente el cine documental se ha encargado de registrar culturas ajenas a la de los realizadores. La película *Nanook* (Flaherty, Robert 1922), considerada por muchos el primer documental de la historia, es un buen ejemplo de esto; más allá de la manera en que hayan sido realizadas las imágenes o cómo haya sido narrada la historia, el principal interés de Flaherty fue mostrar la forma de vida de una familia inuit en la región ártica de Canadá, en un inicio desconocida totalmente por el director y por la cultura estadounidense donde nació y se educó. Este tipo de películas han servido para educar y conocer diferentes formas de vivir en las tan variadas geografías del mundo. Cuando son proyectadas, la audiencia sabe que los

personajes no son actores que representan, sino que existen y hacen parte de un lugar y tiempo específicos, también confían en que las prácticas que están viendo y escuchando son fidedignas y de esta manera se van creando una imagen, e inclusive estereotipos de ciertas culturas, grupos sociales y manifestaciones socioculturales. Como afirma el teórico Carl R. Plantinga:

"Cuando una película es catalogada como documental, se establece un convenio implícito entre el público y el realizador. El documentalista implícitamente arma una representación verídica o fidedigna: el público espera que la película ofrezca representaciones verídicas. De este convenio implícito entre el documentalista y el público surgen algunos de los requisitos éticos de los documentalistas —honestidad y mostrar la verdad" (Plantinga, Carl, 2014:16).

Por lo que, realizar documentales implica una responsabilidad importante que mucho tiene que ver con la ideología y la ética del realizador/a. Esto se complejiza si tomamos en cuenta que las normas relacionadas a la justicia y honestidad pueden variar de cultura a cultura, e inclusive de persona a persona. Por ejemplo, si los directores africanos Mahama Trahoréen y Bassori Timité le reclamaron a Jean Rouch que los primeros documentales sobre sus pueblos y sus culturas, presentados ante la sociedad europea, descontextualizaban, generalizaban y eran poco objetivos, esto fue justamente porque, para su forma de ver, los documentales carecían de algunos valores que para la sociedad a la que ellos pertenecen, eran importantes, y tenían que ver, en palabras de ellos, con el respeto: "Para nosotros los africanos, no se trata de atravesar un muro de vergüenza, sino de sobrepasar los límites del respeto por las personas" (Traoré Mahama, 1971).

Más recientemente y en un contexto mundial muy diferente al de los años en que Rouch filmó, el teórico de cine documental Bill Nicholls sintetiza su ponencia titulada Cuando los cineastas filman personas de verdad: algunas consideraciones éticas, con la siguiente frase: "Respetar a tus protagonistas y ganar la confianza de tu audiencia. Estos son los puntos de partida para ir por buen camino." (Nicholls Bill, 2011). Para lograr esto, dice, se debe dedicar tiempo para ver de qué manera "los sujetos" pueden verse afectados y beneficiados. En el libro *Honest truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in their work*, Nicholls, junto con otros realizadores, profundizan en algunas cuestiones relativas a principios éticos que se usan para tomar

decisiones en las producciones y distribuciones. A partir de entrevistas largas a 45 documentalistas, los resultados advierten una frustración general por no tener estándares para una práctica ética que muchas veces son imposibilitadas por las presiones laborales: *"Finally, filmmakers generally expressed frustration in two areas. They daily felt the lack of clarity and standards in ethical practice. They also lacked support for ethical deliberation under typical work pressures"*. (2009:2).

Como decía anteriormente, llegar a un estándar ético es de una complejidad muy grande, pues esto depende de innumerable factores, varios de ellos mencionados en el libro citado. No es interés de este ensayo analizar cada una de las cuestiones mencionadas en el escrito, que ciertamente necesitan de más profundización y debate, lo que aquí se propone, es tomar en cuenta un factor que desde mi punto de vista resulta de gran importancia para los directores, espectadores y específicamente para la sociedad sobre la cual se están refiriendo las películas, este es el tema de la memoria cultural presente en el cine etnográfico; uno de los desafíos éticos del documentalista tendría que considerar que las películas que realizan, pasarán a integrar parte de la memoria individual y colectiva tanto de los espectadores, como de las personas que son filmadas, ya que una película, al ser una especie de archivo audiovisual, tiene el poder de construir imaginarios y trastocar la manera en que la sociedad actual y futura construye alrededor de una temática que siempre es relativa a una cultura.

DOCUMENTAL Y MEMORIA SOCIAL

La idea de registrar acontecimientos para que estos sean recordados ha sido un fenómeno que comparten todas las culturas del mundo independientemente de la época, desde la representación en pinturas rupestres, la escritura, la fotografía y el cine, hasta las nuevas formas de simbolizar y conservar, tanto en piezas de arte, como en espacios específicos como museos. Narrar de diferentes maneras hechos del pasado, ha sido la forma de recordarnos quiénes somos, de dónde venimos y qué nos diferencia de otros grupos humanos; también nos legitima como sujetos y sociedades en el espacio y el tiempo, es a partir de estas construcciones colectivas, que nos conformamos como grupo y establecemos relaciones con otras

culturas. Esta necesidad del ser humano de guardar de todas las maneras posibles objetos, imágenes, sonidos, gestos, construcciones, que nos remitan a momentos vividos individual y colectivamente, son estrategias para dar continuidad a nuestras memorias, a través de las cuales se van construyendo las identidades.

En su libro *La mémoire collective* (1950), el sociólogo Maurice Halbwachs resalta los procesos de rememoración colectiva que dotan de sentido a los hechos del pasado y al mismo tiempo son importantes para conformar la identidad y establecer continuidad entre el presente y el pasado. Para él, la diferencia fundamental entre historia y memoria es que esta última permite continuidad:

"La memoria colectiva se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene" (Halbwachs 1968: 213-214).

Tomando en cuenta que el documental es un "producto cultural" que forma parte de un proceso histórico social que intenta registrar, conservar, guardar momentos, imágenes y sonidos de grupos sociales particulares, lo podemos definir como un elemento más de conformación de memorias colectivas. El documental no sólo guarda memorias, sino que construye primero desde una mirada y estructura de pensamiento particular, determinada también por el grupo social y la historia cultural a la que pertenecen los participantes de este ensamblaje que es el cine. Por otro lado, cuando estos trabajos son vistos por individuos pertenecientes al grupo social donde fueron filmados, tienen un impacto en los recuerdos que se tenían de esos momentos vistos en la película, recuerdos que son trastocados por las imágenes que se presentan. Cuando los documentales son presentados a grupos de personas y son compartidos por un colectivo y recordados a partir de esas imágenes, la memoria colectiva en relación con ese hecho cultural inevitablemente se activa y puede llegar a transformarse. Como dice Assmann *"A relação de uma época com seu passado repousa em grande parte sobre a relação dela com as mídias da memória cultural"* (2011: 221). Ese fenómeno ha sido estudiado desde mi experiencia como antropóloga y documentalista de danzas afrodescendientes, en donde se destaca el papel de los medios audiovisuales

y las redes sociales en la consolidación de grupos de danza de los diablos, así como en la transmisión y activación de memorias colectivas el papel de los medios audiovisuales y las redes sociales en la consolidación de un grupo de danza tradicional, así como en la transmisión cultural y la activación de memorias colectivas (Lora, 2022).

El documental, además de contener rituales, danzas, música, problemáticas sociales, etcétera, también conserva recuerdos referentes a personas, familias, grupos sociales, culturas. Estos filmes representan fragmentos de la vida que hacen parte del entramado cultural al que los personajes y los espectadores locales pertenecen. Primos, tíos, abuelos, representantes políticos, etcétera, aparecen en dichas obras, y en el momento en que la gente que hace parte de la sociedad donde fue grabada la película, observa y escucha a sus familiares o personas cercanas, brotan sentimientos, afectividades relacionadas a ellas y ellos, así como al momento histórico que se vivía en esos instantes. La memoria está cargada de emotividades y afectos determinados, en el caso del cine, estas memorias son activadas al ver y oír las imágenes y sonidos que son proyectados y que son susceptibles de quedar grabados en la memoria individual y cultural de un grupo social.

A MODO DE CONCLUSIONES

Los medios visuales y audiovisuales funcionan como medios y como documentos de almacenamiento de la memoria, Jacques Le Goff ya consideraba el sonido y la imagen a la par que el documento escrito o ilustrado, como medios al servicio del recuerdo (Le Goff 1991: 232).

El cine en general, y el documental en particular, hacen parte de una cultura visual que “incluye las cosas que vemos, el modelo mental de visión que todos tenemos y lo que podemos hacer en consecuencia” (Mirzoeff Nicolás, 19). Esta cultura visual ha sido en gran medida creada en occidente y es la que se ha expandido con más fuerza por el mundo creando imaginarios sobre diferentes culturas, incluso la propia. Por otro lado, si bien el documental comenzó en Estados Unidos y Europa, con varias producciones racistas y “exotizantes” sobre las culturas no occidentales, existen desde hace muchas décadas, producciones con historias y narrativas que han resistido

a esta ideología colonial. Como hemos visto, estas variadas formas de representación tienen la capacidad de adherirse a las memorias culturales de los diferentes grupos sociales.

Así, tanto las representaciones visuales y audiovisuales que apoyan la versión hegemónica de la memoria, como la memoria de los vencidos, la memoria que se refiere a latencias e intransparencias de la historia puede incorporarse paulatinamente a la memoria cultural. (Utel, Seydel 2014: 210).

En este sentido me parece importante volver a puntualizar que el tema del cine documental como productor de memorias debe de tomarse en cuenta cuando se discuten cuestiones relativas a la ética del documentalista.

REFERENCIAS

Aufderheide Patricia, Peter Jaszi, Mridu Chandra (2009) *Honest Truths. Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in their work*. Center for social media. http://archive.cmsimpact.org/sites/default/files/Honest_Truths_--_Documentary_Filmmakers_on_Ethical_Challenges_in_Their_Work.pdf

Crowder Tarraborelli, Tomas (2012). *Verdades honestas, la ética en el cine documental*. Master Class de Bill Nichols en el foro de cine documental BorDocs. http://revista.cinedocumental.com.ar/5/teoria_02.html

Erl Astrid (2012). *Memoria colectiva y Culturas del recuerdo*. Universidad de los Andes, Colombia.

Halbwachs, Maurice, Les cadres sociaux de la mémoire [1925], versión electrónica elaborada por Jean-Marie Tremblay. http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire.html (2013).

La mémoire collective [1950], versión electrónica elaborada por Lorraine Andy y Jean-Marie Tremblay. http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html (2013).

Memoria colectiva y memoria histórica, Traducción de un fragmento del capítulo II de *La mémoire collective*, París, PUF, 1968. http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf

Le Goff, Jaques. 1991 (1977) *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Ediciones Paidós, Barcelona, España.

Lora, R. C. (2023). Transmisión de la memoria a través de la Danza de los Diablos: de la Costa Chica a la Ciudad de Mexico. *ARJ – Art Research Journal: Revista De Pesquisa Em Artes*, 9(2). <https://doi.org/10.36025/arj.v9i2.28897> (Original work published 29º de dezembro de 2022)

Mirzoeff Nicolás (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Editorial PAIDOS. México.

Nicholls, Bill (2011), *Cuando los cineastas filman personas de verdad: algunas consideraciones éticas*, Tijuana, http://revista.cinedocumental.com.ar/5/teoria_02.html

Plantiga, Carl R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. UNAM, México.

Rouch, Jean. Entrevista. <http://www.elumiere.net/especiales/rouch/HennebelleRouch.php>

Ute, Seydel, (2014). *La constitución de la memoria cultural*.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822014000200012&lng=es&nrm=iso&tlng=es

VER NO ES UNA ACCIÓN **SINO UNA COSA**

Gabriel Herrera Torres







VER NO ES UNA ACCIÓN SINO UNA COSA

Gabriel Herrera Torres

I. ...y sentadas en el sillón de la sala, a aquella altura de la conversación tan natural a las confidencias, Young-soon le pregunta a Gam-Hee por su esposo. *Siempre estamos juntos, Gam-Hee dice. Nunca hemos estado separados, dice. Esta es la primera vez en cinco años, dice. Dice que la gente enamorada siempre debería estar junta, dice...*

...y sentadas frente a frente en la pequeña mesa rectangular de un comedor, a esa altura del platillo en que uno se anima a decir cualquier cosa, Su-Young le pregunta a Gam-Hee por su esposo. *Siempre estamos juntos, Gam-Hee dice. Nunca hemos estado separados, dice. Esta es la primera vez en cinco años, dice. Dice que la gente enamorada siempre debería estar junta, dice...*

...y sentadas en una cafetería semi vacía, a medio camino entre el espacio público y privado, Woo-Jin le pregunta a Gam-Hee por su esposo. Siempre estamos juntos, Gam-Hee dice. *Nunca hemos estado separados, dice. Esta es la primera vez en cinco años, dice. Dice que la gente enamorada siempre debería estar junta, dice... (La mujer que corrió, H. Sang-Soo, 2020).*

II. ...y recorriendo una vez más esas "salas silenciosas donde los pasos del que avanza son amortiguados por las alfombras tan pesadas, tan espesas", X le dice a A. *¿Te acuerdas? el año pasado en Marienbad nos conocimos. Y Ella le dice que no, que no es cierto. Que no fue así. Que no fue el año pasado en Marienbad. Que nunca se han conocido. Que ni siquiera se conocen ahora mismo ...*

...y persiguiéndose entre los árboles piramidales del jardín de esculturas intercambiables, X le dice a A otra vez (o la misma) *¿Te acuerdas? el año pasado en Marienbad nos conocimos. Y Ella le dice que no, que no es cierto. Que no fue así. Que no fue el año pasado en Marienbad. Que nunca se han conocido. Que ni siquiera se conocen ahora mismo ...*

...y todavía otra vez, a mitad de un cuarto de abigarrada decoración barroca, X le insiste a A que *¿Te acuerdas? el año pasado en Marienbad nos conocimos. Y Ella le dice que no, que no es cierto. Que no fue así. Que no fue el año pasado en Marienbad. Que nunca se han conocido. Que ni siquiera se conocen ahora mismo... (El año pasado en Marienbad, A. Resnais, 1961).*

III. ...y tras botar la pelota un par de veces sobre el pasto sintético, la tenista avista el otro lado de la cancha. Prepara el saque. Lanza la bola al aire. A medio vuelo le ensarta con la raqueta un golpe que la lanza fuera de la imagen. Negros...

...y mientras la tenista bota la pelota una vez más, avista el otro lado de la cancha. Prepara el saque. Lanza la bola al aire. A medio vuelo le ensarta con la raqueta un golpe que la lanza fuera de la imagen. Negros...

...y todavía otra vez la tenista estudia el otro lado de la cancha, bota la pelota un par de veces más (o las mismas) preparando el saque. Lanza la bola al aire. A medio vuelo le ensarta con la raqueta un golpe que la lanza fuera de la imagen. Negros... *Ad infinitum (Paisaje Suicida, J. Benning, 1987).*

En el cine todo se repite.

Detrás de cada imagen, sonido, toma y secuencia, acecha siempre la promesa de su potencial rebobinado, amenazando con que cuando todo aquello "acabe", cuando yo salga de vuelta de la sala al establecimiento, del establecimiento a la calle, de la calle a la casa, de la casa al cuarto, realmente no se habrá acabado nada: mi único logro habrá sido moverme de lugar. "Acabar" es un verbo reservado para la productividad exitosa, propicio para procesos digestivos o encuentros sexuales, para juntas de congreso y periodos presidenciales. Acabar es un verbo para celebrar un trabajo bien hecho, una acción para que uno pueda, con la consciencia tranquila y el

sistema digestivo limpio, pasar a otra cosa, cocinar otro platillo, conocer a otra pareja.

Pero el filme no se acaba nunca. No tiene nada del otro lado. Seguirá hundido en su rebobinado interminable, suspendido entre sus dos puntas que eventualmente se le antojarán a uno más puntos que puntas, más sitios cualesquiera que separadores sobre el infinito punteado de la cinta (o el "*timeline*") en la que han quedado suspendidos en ámbar los eventos, atrapados en su insistencia interminable. El cine es, así, una especie de deporte de la redundancia, antes un equipo fisicoculturistas en un gimnasio que una cámara de senadores aprobando o pasando leyes y programas sociales.

Quisiera imaginar, entonces, que sea justamente la premonición de esa eterna redundancia lo que haya propulsado la bella tradición de cineastas holgazanes que, frente a la otra espectacular capacidad del cine para saltar a todos los tiempos imaginables, en su lugar han decidido quedarse en un solo sitio, mirar interminablemente respirar la misma cosa, suspendida en una palpitación inutilizable (y de dicha palpitación, tal vez también, la fértil relación entre el cine y el fisicoculturismo, como reza la hilarante *Aria* de Jean-Luc Godard de 1987). Frente a la maldición del eterno retorno de la imagen, pues, dichos cineastas han decidido que el gesto más cinematográfico posible consistía en no hacer nada (o hacer una sola cosa todo el tiempo), dando paso a esa heterodoxa tradición del *Tableau Vivant* fílmico que atraviesa a figuras tan dispares como Sergei Parajanov, Andy Warhol, Tsai-Ming Liang o Roy Andersson.

La tradición del *Tableau Vivant*, pues, se rehúsa a "indulgir" en aquellos poderes que el cine parecía tener de más suyos, de más evidentes (el salto indiscriminado en el tiempo, el montaje como operación semántica, la transición espectacular entre locaciones y cronologías), para celebrar a la inmovilidad y la ubicuidad por contraste: el no-pasar a otra cosa, la naturaleza nunca transitiva de la imagen, el montaje no como actividad semántica sino escultórica y, de forma paradójica (pues no hay nada menos ubicuo que una imagen fílmica) el culto a lo claramente localizado, el grávido ritual de pararse en una posición concreta. Este anti-cine pareciera entender sin darse cuenta que, como Godard en algún momento señalara, "si bien una película bien dirigida parece estirarse de punta a punta, una película bien montada parece haber perdido toda dirección" (Godard, 2006), dejándose

atrapar por la intransigencia de su propia redundancia.

Pero la invención del arte fílmico (más invención de Morel que de Lumière, Edison o Muybridge) depende menos del hartazgo de la repetición que del vértigo de lo repetido. Y así, mientras Gam-Hee le insiste todavía una vez más a otra persona que no ha pasado un sólo día sin su esposo; "X" sigue duro y dale con que se conocieron en Marienbad y en ningún otro lado; y la tenista lanza la bola al aire por vez quincuagésima (¿O primera?), el que observa las imágenes, ligeramente hastiado por aquel saque de tenis repetido hasta el hartazgo, ha comenzado a divagar y en pleno aburrimiento a preguntarse si aquello que observa "¿es realmente el mismo saque o no es el mismo el mismo saque?".

Y es entonces que a la imagen de la tenista repetida le responde el contraplano del otro lado de la cancha donde las 48 pelotas que ha bateado descansan como puntos en un mapa, diciéndonos que no, que ningún saque fue nunca el mismo saque y que nunca habría sido el mismo saque incluso si la toma hubiera sido una y otra vez la misma (que, por otro lado, no lo ha sido); y es entonces que Gam-Hee descubre que no es sino al doppelganger vanidoso de su esposo ausente a quien le está diciendo que no han estado separados nunca y que entiende que ella realmente no ha corrido; y es entonces que A y X no pueden haberse conocido en Marienbad puesto que Marienbad no está realmente en ningún lado. Es entonces, es decir, que aquel que observa cae en cuenta de que la sala de cine había sido más bien todo el tiempo un precipicio, y el vértigo de lo específicamente repetido ha substituido a la burocracia de su repetición. Y la repetición, entonces, no redundaba en nosotros sino que nos caemos en ella, hundiéndonos como un narciso ahogado en el estanque.

Así, la gran promesa del cine no es sólo el interminable rebobinado, sino también la promesa del rebobinado "desde el otro lado". Pero la operación no sucede en el tiempo (el tiempo aquí no avanza, no pasa a otra cosa, no se ve nunca resuelto), sino en el espacio. Aquel que creía estar recorriendo un camino de principio a fin ha tropezado (no hacia adelante sino hacia adentro) y ahora por fin sabe que no bastará con que salga de la sala al establecimiento, del establecimiento a la calle, de la calle a la casa, de la casa al cuarto, para regresar a ese tiempo que cura todas las heridas, porque en el establecimiento y en la calle y en la casa y en el cuarto todo son pelotas y saques y Marienbades y esposos repetidos, pero alrededor de los que una y

otra vez se ve reposicionado, que nunca suceden después, sino del otro lado, y todavía una vez más, del otro lado, y todavía una vez más, del otro lado...

Siguiendo aquella encantadora tradición futbolística de emparentar a cosas con esencias, entonces, el cine ha sido alternativamente esencializado como arte del movimiento (Deleuze), del montaje (Eisenstein), de la fotogenia (Epstein), de la ilusión (Méliès), de la realidad (Bazin o Krakauer), de los afectos (Sinnebrink), o hasta del síndrome de Tourette y de los gestos (Agamben); si bien más acá del "segundo" Deleuze (imagen-tiempo) o de Tarkovski tendemos a pensar en él en función de su naturaleza temporal. Pero el famoso título del libro de Andrei Tarkovski (*Esculpir el tiempo*, 1985) ofrece, sin embargo, una bella contradicción o alteración a nuestra definición del *tiempo*: la escultura. "Esculpir el tiempo", dice Tarkovski, y dejamos entonces que la deidad *temporal* (por inasible, poética, fantasmal, inaprehensible y sucedánea), nos embriague con su romántico lirismo. Poco reparamos, sin embargo (y tal vez el propio Tarkovski tampoco haya reparado mucho, embelesado como solía estar en su propio romanticismo) en el extraño materialismo que acota a ese tiempo como una especie de prefijo: *la escultura*. Ese "esculpir" funciona, pues, como prefijo negativo (des-, anti-, co-, sub-, vice-): el cine es un des-tiempo, anti-tiempo, co-tiempo o vice-tiempo... un tiempo puesto al servicio de otra cosa, destronado o asimilado en otra cosa: La deidad de la frase no está expuesta en el tiempo, sino oculta subrepticamente en la escultura.

¿Qué tipo de tiempo es, pues, el que pertenece a la escultura?

Que todo objeto me diga cómo ha de ser visto es algo que el cineasta M. Snow entendía a la perfección: "El objeto dice: *mira aquí, y mira allá* (...) pide ser visto al moverse a lo largo de él...", dice Snow (en entrevista sobre su exhibición "objetos de visión", 2012). Así, el objeto puntiagudo pide un recorrido longitudinal y que al final nos detengamos retrospectivamente en cada punta; el cilíndrico, por el contrario, pide un rodeo insistente y se ofende si nos detenemos; el cúbico-cóncavo solicita que nos paremos adentro suyo; etcétera. En virtud de su espacialidad, pues, toda escultura demanda ser recorrida, y ser recorrida de una forma específica, ofreciéndonos a cambio la ofrenda de su absoluta permanencia: que a lo largo del recorrido ella no cambiará abruptamente de posición, no deslizará un pie hacia el costado, u ocultará cuatro dedos que antes tenía expuestos. Nos avisa desde

el principio que todo está ya a plena vista, y que la propia noción de *final* o de *principio* no tendrá injerencia alguna en nuestro proceso: desde que nos encontramos con ella, la escultura está ya perfectamente terminada, y nos ofrece entonces la promesa de que nuestro recorrido no avanzará una cronología sino, por el contrario, estabilizará una topografía. Lo que sea que pase del otro lado ya había pasado desde el principio; lo que sea que entendamos al pararnos frente a otro de sus aspectos ya lo entendíamos antes, sencillamente no lo habíamos notado: la propia permanencia del objeto, pues, moldea y confirma nuestra propia permanencia. Así, el tiempo permite que sobreviva la movilidad al interior de lo suspendido, evitando que lo suspendido desaparezca o corra el peligro de achatarse en el proceso (ser reducido a una sola de sus caras).

En ese sentido, todo objeto contiene inscrita una traslación y, con ella, un cierto tipo de tiempo que está habitado antes por el cambio de lugar (un re-posicionarse) que por el cambio de momento. Un tiempo que articula distintos puntos de vista colapsados sobre un mismo objeto más que una sucesión de instantes inaprensibles.

Así, y sin que me conste que aquella haya sido la intención del gran cineasta ruso, no creo que sea fortuita la asociación del título de su libro: el cine tiene poco de arte longitudinal y mucho de arte tridimensional. El tiempo suspendido produce un vértigo que lo "espacializa", lo vuelve asible, lo desmitifica, o permite que su fantasmagoría se corporeice hasta el punto de volverlo inutilizable para su propio proyecto cronológico, puesto que entre más se materializa, menos es posible ya "pasar a lo siguiente". Ya no es elusivo y metafórico, sino violentamente concreto, y su elusivo misticismo ha sido reemplazado por la materialidad de un teléfono, una mesa, un archivero. En el cine, entonces, cualquier objeto tendrá las cualidades de ser *alto*, *ancho*, *tiempo* y *profundo*: viendo redimensionado el tiempo como coordenada o cualidad espacial. Esta "cosificación" o "espacialización" permitirá entonces, por ejemplo, proezas como aquel plano secuencia de *Kaili Blues* (Bi-Gan, 2015) donde el recorrido continuo y repetitivo por los diversos vericuetos de una población rural china altera la forma en que entendemos la velocidad, naturaleza y duración de los afectos, de forma que resulte completamente orgánico (puesto que sucedió en el espacio, no en el tiempo) que Chen Sheng y Shao lin se conozcan por completo el uno al otro en apenas unos 20 minutos de "tiempo natural": permite, es decir, la inmanencia de los afectos a las cosas, que se aparecen de pronto menos como un evento y más

como un lugar o un objeto: se substancializan (*lo que de veras fue, no se pierde, diría Borges*).

Sin embargo, y pese a lo mucho que se ha llegado a hablar del espacio en el cine (más no del cine como espacio), pensar al cine como arte espacial resulta extraño puesto que en el evento fílmico concreto el espacio brilla por su ausencia. El único espacio "real", presente, resulta ser, en todo caso, aquel del que menos se habla y que casi nunca se discute: la sala de cine y la propia superficie de la pantalla. En estricto sentido, lo único que hay en el cine es tiempo. El espacio es virtual, mientras que el tiempo es "real": *dura, sucede* ("sucede", empero, sin sucesión, sin sucederse). Ese rebobinado desde "el otro lado" que "espacializa" al tiempo dando ubicuidad al objeto filmado, nos lleva entonces a una sobre-localización que descompone al mismo objeto, lo descuartiza, puesto que entre más localizamos a una cosa más evidente se vuelve que la cosa no está realmente en ningún lado (de la misma forma en la que Marienbad no está tampoco en ninguna parte): la híper-localización de una misma cosa con infinitud de aspectos pero sin un punto real de anclaje (sin un espacio real que sea capaz de fijarlos y ensamblarlos), lo que finalmente hará, entonces, es recordarnos que lo que está siendo moldeado es nuestra propia percepción, que adquiere la forma del objeto y, gracias al tiempo, ella misma queda también "espacializada". Luego entonces, el tiempo se materializa mientras que el espacio (en su ausencia) se mistifica sólo para lograr re-materializarse (gracias al tiempo, a la duración, al recorrido) en la percepción, siguiendo una especie de glissando donde las propiedades de una cosa son una y otra vez transferidas a las de la cosa que la acompaña (del tiempo al espacio, del espacio a la percepción, de la percepción, de vuelta, al tiempo, etcétera)... Esto nos sucede gracias a que el objeto o el espacio filmados provienen de la infinita contingencia del mundo, mientras que en cada imagen (cada aspecto) lo que se presenta se presenta sólo parcialmente (indicándonos que para percibirlo debemos, todavía, movernos al otro lado). Se abre así una tensión constante entre lo que está presente en la imagen y lo que la excede, es decir, un espacio para la especulación que demanda que la percepción, a través del tiempo, produzca el espacio ausente en ella misma (y ese *producir* espacio es más bien un producir *in-situ* a la propia percepción). Es por esto que M. Snow dirá, tratando de describir *Wavelength* (Snow, 1975): "el espacio comienza en el ojo de la cámara (el del espectador), luego está en el aire, luego en la pantalla, luego adentro de la pantalla (en la mente)" (Snow 1978). El espacio fílmico somos nosotros mismos, y percibirlo es más bien

un caso extremo de propiocepción como acto-objeto, donde el ver se ha vuelto cuerpo, como una especie de verbo cosificado. Así, la percepción se vuelve asible, visible, manejable, elástica: queda enmarcada. Podemos ver el "ver" de la misma forma en la que vemos cualquier otra cosa y, al igual que con cualquier otra escultura, nos indica cómo habremos de recorrerla para poder percibirla en su totalidad, para que forme una Gestalt completa.

Esto funciona de dos formas interesantes que son relevantes más allá de ser una mera acrobacia conceptual: el objeto filmado (siempre de un sólo lado a la vez) nos indica que nos excede y que excede lo que podemos ver de él. Así, nos indica que existe más allá de lo que nosotros vemos (que existe en el mundo, más allá de la imagen, más allá de nosotros). Tratando de percibirlo por completo, entonces, nos movemos "al otro lado", pero dicho lado está también alternativamente incompleto, y entre más veces nos movamos "a su alrededor" tanto nuestra percepción como la existencia real del objeto se van distinguiendo y materializando en su, cada vez más violento, contraste. Al objeto no lo completamos nunca, pese a que éste nos informa constantemente de su propia "completud" ("tengo otro lado", nos insiste, "te falta todavía esta parte", nos reclama). La sensación de objeto o espacio íntegro que producimos eventualmente es en realidad nuestra propia percepción. Al final, tendremos claramente presentes a nuestra propia percepción por un lado y al objeto por el otro, éste último afirmándose a sí mismo más allá de su representación en las múltiples facetas de la imagen ("presente" gracias a su ausencia).

Siguiendo esta lógica, la percepción fílmica no ilustra, representa o contiene nada: es ella misma el contenedor y lo contenido, lo que representa y lo representado, lo que ilustra y lo ilustrado, recordándonos entonces aquello a lo que el propio M. Snow aspiraba con su obra: "un trabajo que simultáneamente *representa* y es algo, balanceando así mente y materia (...).

Finalmente, y a manera de recolección, diremos que en el cine: 1. El tiempo se repite; 2. En su repetirse produce vértigo, demandando (y ofreciendo) un cambio de lugar; 3. El cambio de lugar "espacializa" al tiempo; 4. Al "espacializarse", nuestra propia visión (la de la cámara) es "espacializada", porque requerimos de una posición concreta para poder dar coherencia a un objeto o espacio a través de un recorrido; 5. Al "espacializar" el punto de vista, el objeto filmado (el espacio, la persona, el "otro" del que la imagen es un testimonio) nos informa que excede a cada uno de sus aspectos (insiste

en sí mismo más allá de su representación en la imagen); 6. Frente a dicha insistencia que, sin espacio real de anclaje, termina por colapsar al objeto, lo que queda expuesto es nuestra propia percepción como objeto y como espacio: como *material* (después de todo, una película es literalmente percepción enmarcada, encuadrada o expuesta en tanto percepción). Y esta escalinata nos llevará, así, de regreso a uno de los más fundamentales y maravillosos talentos de la imagen fílmica: la fascinación frente a la existencia de lo otro y de los otros, gracias a que su "otredad" queda escenificada, teatralizada; aunado, a la vez, a la fascinación por nuestra propia existencia: en tanto que nuestra propia visión se cosifica o materializa más allá de nosotros: es también teatralizada, convertida en espectáculo.

De esta forma, el cine como espacio aterriza la volatilidad representativa del discurso (que tiene un origen y un fin, un hablante y un escucha, una intención y un sentido), para sustituirlo por la concreción del ser, de tal suerte que el discurso, cosificado, localizado, "espacializado", permitirá la existencia de todo lo que no es él mismo, en lugar de devorarlo a todo en la vanidad omnívora de sus intereses y de sus intenciones.

REFERENCIAS

Crittenden, Roger. *Fine Cuts, the art of European film editing*. Inglaterra: Elsevier, 2006.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir el tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.

Gidal, Peter. *Structural Film Anthology*. Inglaterra: British Film Institute, 1976.

Snow, Michael. *The collected writings of Michael Snow*. Canadá: Wilfrid Laurier University Press, 1994.

FILMOGRAFÍA

Sang-Soo, Hong (Director). (2020) *La mujer que corrió*. Película. Jeonwonsa Film.

Resnais, Alain (Director) (1961) *El año pasado en Marienbad*. Película. Argos Films.

Benning, James (Director). (1987) *Landscape suicide*. Película. James Benning.

Gan, Bi (2015). *Kaili Blues*. Película. Capricci.

Snow, Michael. (Director). (1967). *Wavelength*. Película. Michael Snow.

Esta obra se terminó de imprimir en los talleres de Litografía Pixel S.A de C.V.
Emiliano Carranza No. 229 Col. San Andrés Tetepilco, Alcaldía Iztapalapa, C.P. 09440, Ciudad
de México

El tiraje fue de 1000 ejemplares.