

tomo 5

# CINE: DISCURSO Y ESTÉTICA

Reflexiones desde la multidisciplina

**PR CINE**  
Ciudad de México

**UACM**  
Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México  
NADA HUMANO LE ES AJENO





# **CINE: DISCURSO Y ESTÉTICA**

*Reflexiones desde la multidisciplina*

## **GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

**Dra. Claudia Sheinbaum Pardo**

Jefa 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**

*Reflexiones desde la multidisciplina*

tomo 5

## **Coordinadores:**

Cristián Calónico Lucio  
Rodrigo Gerardo Martínez Vargas

## **Ensayos escritos por:**

Francisco Santos Burgoa Mendoza  
Armando López Muñoz  
Bianca Salles Pires  
Gabriel Herrera Torres  
Graciela Gayón Domínguez  
Martha Isabel Urbina González  
Axayácatl Tavera Rosales  
Adrián Jorge Rosales  
Ricardo Rodríguez Godínez  
Christian Flores Aldama  
Rocío Esther Trujillo Trujillo  
Germán Daniel Chacón Orozco  
Araceli Pérez Mendoza

**PRO CINE**  
Ciudad de México

**UACM**  
Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México  
NADA HUMANO LE ES AJENO



GOBIERNO DE LA  
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA  
DE CULTURA

PRO CINE  
Ciudad de México

UACM  
Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México  
NADA HUMANO LE ES AJENO

CHYCS



## CINE: DISCURSO Y ESTÉTICA. Reflexiones desde la multidisciplina

Primera edición, agosto de 2023.

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. Reflexiones desde la multidisciplina

ISBN Volumen: 978-607-98843-7-6

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

### Corrección de estilo:

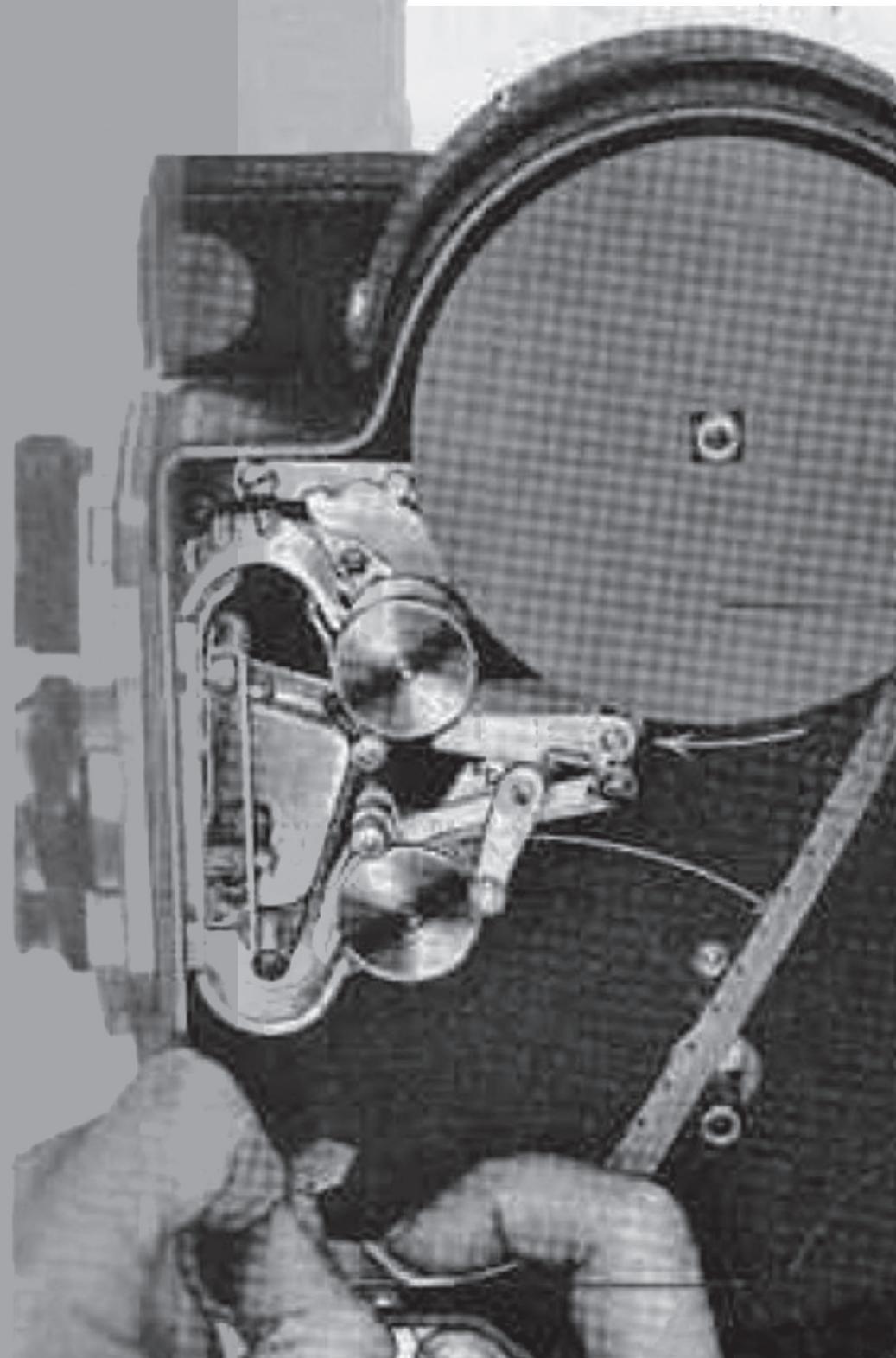
Ligia M. Oliver Manrique de Lara

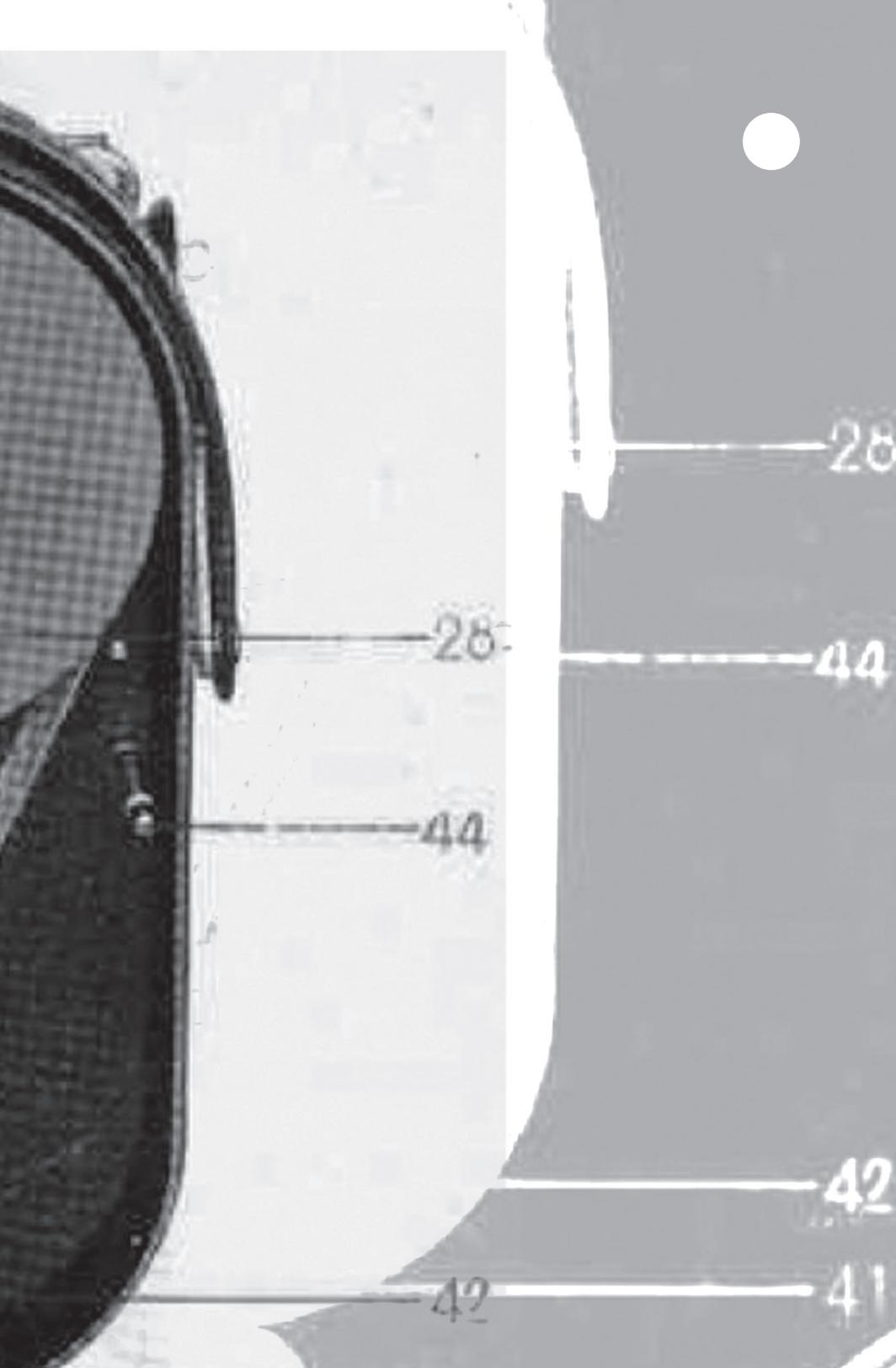
Publicación gratuita, prohibida su comercialización.

Hecho e impreso en México.

# ÍNDICE

<b>Presentación</b>	11
<b>Prólogo</b>	16
<b>Cine hecho por mujeres durante el México posrevolucionario</b> Por Martha I. Urbina González	22
<b>Maya Deren y la vanguardia (el cine más puro)</b> Por Ricardo Rodríguez Godínez	34
<b>Cine... ¿para qué? <i>Noche de fuego</i> y el <i>feminismo</i> de los márgenes</b> Por Araceli Pérez Mendoza	38
<b>Viendo en femenino</b> Por Rocío E. Trujillo Trujillo	44
<b>Ese materialismo místico del cine: Un lenguaje para cosas específicas</b> Por Gabriel Herrera Torres	50
<b>Experimentar el movimiento de los espejos</b> Por Axayácatl Tavera Rosales	62
<b>Teo Hernández: las posibilidades de un cine biológico</b> Por Graciela Gayón Domínguez	72
<b>Sobre la materia y substancia del cine en tres filmes</b> Por Christian Flores Aldama	88
<b>Aspectos del origen histórico y el impacto de la teoría de Bazin</b> Por Francisco Santos Burgoa Mendoza	94
<b>Otro cine es posible</b> Por Adrián Jorge González	106
<b>El cine como voluntad y representación. A propósito del peluquero romántico</b> Por Germán D. Chacón Orozco	114
<b>Cine y representación: Apuntes sobre la construcción científica de la realidad</b> Por Armando López Muñoz	120
<b>Contra el Silencio Todas las Voces</b> <b>Una mirada al primer festival de cine y video documental en México</b> Por Bianca S. Pires	130





28

28

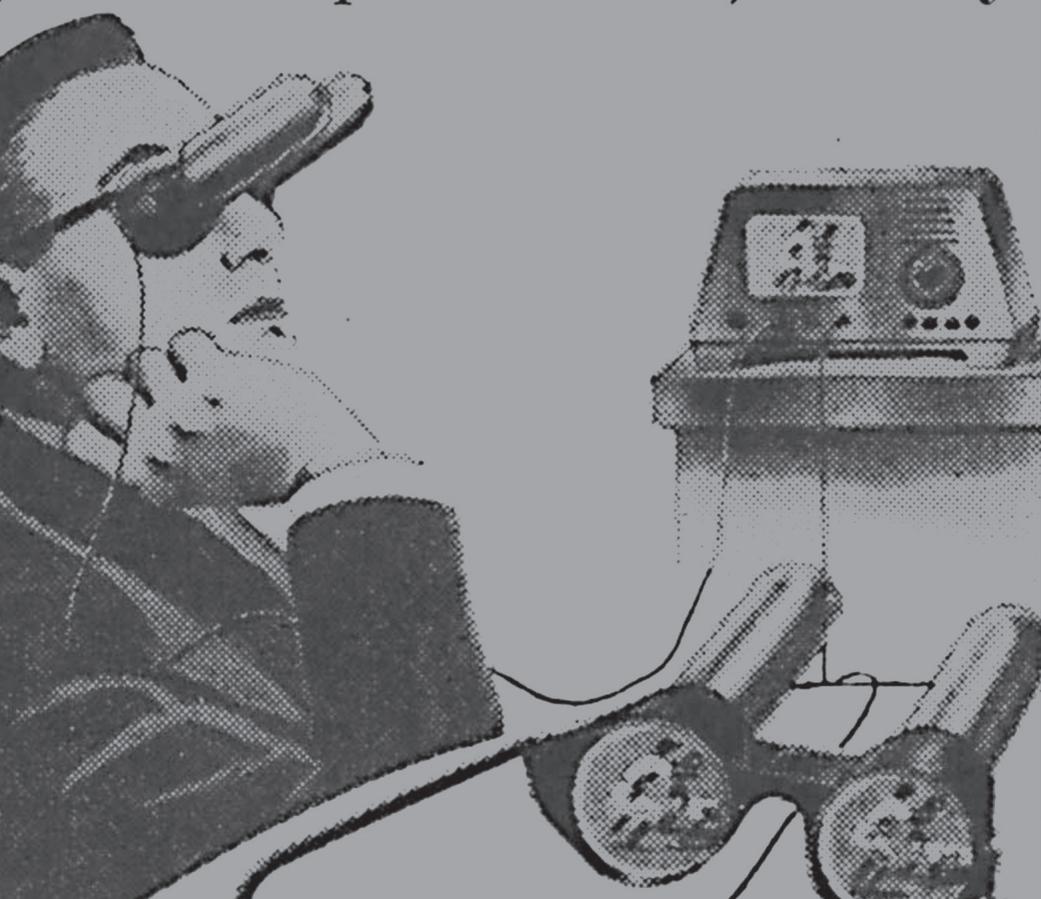
44

44

42

42

41



# PRESENTACIÓN

Existe la idea generalizada de que el cine es una forma de representar la realidad, arte en movimiento cuya función, según el modelo de representación institucional, es entretener; de igual manera, se le ha conceptualizado, en términos de Louis Althusser, como uno de los aparatos ideológicos del estado. Analizarlo desde estas perspectivas ya es harto complicado, pero, como fenómeno socio cultural complejo, resulta indispensable mantener y crear espacios de reflexión y discusión sobre el hacer y el quehacer de la cinematografía.

Victor J. Krebs<sup>1</sup> nos habla de la cuestión cinematográfica como un modo de reflexión sobre la propia experiencia humana. En su texto “Filosofía y Cine: fobias platónicas. Ventana indiscreta” y, a partir del análisis de las obras del crítico André Bazin, el cineasta Andréi Tarkovsky y el filósofo Giller Deleuze, propone al cine como una extensión del ser humano, que le permite “virtualizar” la realidad de una manera diferente, modulando el mundo de los sujetos a partir de la reflexión que surge de la observación de las imágenes cinematográficas.

El Laboratorio de Medios Audiovisuales (LaMA), del Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales (CHyCS) de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), tiene como una de sus líneas de trabajo el análisis y reflexión de la imagen, por lo que recibimos con mucho entusiasmo la propuesta de abrir el Seminario: Epistemologías, Poéticas y Estéticas del Cine.

---

1 Krebs, V. J. (2013). Filosofía y cine: fobias platónicas. Ventana Indiscreta, (10), 75-77. Recuperado de [http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ventana\\_indiscreta/article/view/310/297](http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ventana_indiscreta/article/view/310/297)

Comprendiendo la complejidad del fenómeno cinematográfico, el LaMA en colaboración con Armando López Muñoz, presentó esta iniciativa al Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México (PROCINECDMX), a la que Cristián Calónico, su Director General, respondió con entusiasmo. Se extendió la invitación a un grupo de excelentes profesores; a saber, Graciela Gayón, Francisco Santos, Iván Ávila, Bianca Pires, Gabriel Herrera y Mario Viveros, quienes desde el cine, la filosofía, la sociología, la antropología y la comunicación, crearon un amplio programa que incluyó sesiones de estudio sobre realizadores, teóricos, corrientes y momentos específicos del desarrollo cinematográfico.

A partir de todo esto, se lanzó la convocatoria del seminario, a la que respondieron un grupo de entusiastas amantes del cine, alumnos brillantes con quienes a lo largo de cuatro meses, analizamos y discutimos sobre estos temas, siempre teniendo al cine como eje rector.

Además de las sesiones ordinarias, el Seminario contó con presentaciones especiales; análisis del Cine Jaguar de Teo Hernández; visionados y conversatorios con los realizadores: *El Peluquero Romántico* de Iván Ávila Dueñas, *Mi Vida como un capricornio* de Nicolás Baksht, *Cortos de cine experimental* de Gabriel Herrera, el estreno en México de *El otro* del cineasta chileno Francisco Bermejo; así como con la clase magistral de *Cine Científico* del cineasta y biólogo Iván Trujillo.

Todo este trabajo se logró realizar gracias a la colaboración de los profesores y realizadores invitados; los integrantes del LaMA; del grupo de universitarios que, desde distintas áreas, siempre apoyan nuestros proyectos; la Coordinadora del CHyCS, Hilda Margarita Sánchez Santoyo; Cristián Calónico Lucio, Director General de PROCINECDMX, quienes nos brindaron el apoyo institucional necesario para poder llevar a buen término este proyecto; asimismo y, de manera muy especial, agradecemos a los estudiantes que con entusiasmo y compromiso se sumaron en esta aventura.

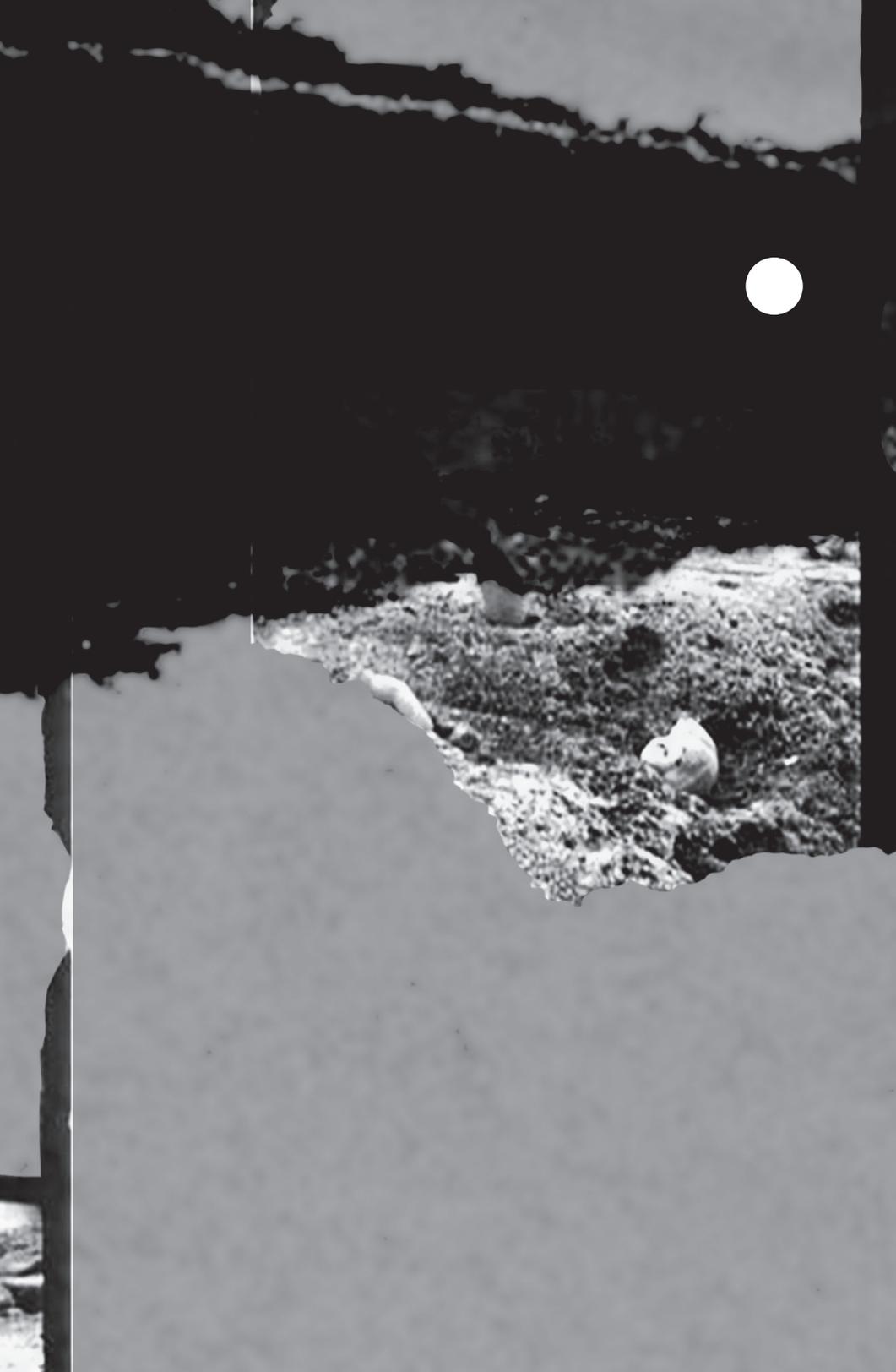
Es para el LaMA de la UACM y para el Fideicomiso PROCINECDMX un gran orgullo poder presentar este primer tomo CINE: DISCURSO Y ESTÉTICA. Reflexiones desde la multidisciplina. Los ensayos que

componen esta compilación abarcan distintos temas, autores, escuelas y corrientes y cada uno es reflejo del proceso de análisis individual de su autor, enriquecido por la discusión con el colectivo que se generó en el seminario.

Sabemos que la revisión de cada uno de los temas propuestos en este libro, aporta a la discusión y comprensión de la realidad y de la realidad cinematográfica.

Rodrigo Gerardo Martínez Vargas  
Laboratorio de Medios Audiovisuales (LaMA)





# PRÓLOGO

Para PROCINECDMX es un placer presentar este libro titulado *Cine: discurso y estética. Reflexiones desde la multidisciplina*, que cosecha el fruto del trabajo gnoseológico realizado por los participantes del Seminario: *Epistemologías, Estéticas y Poéticas del Cine*. Esta obra compila el resultado del análisis realizado desde diversas disciplinas, con el objetivo de explorar y comprender el efecto del cine y su relación con la sociedad, la cultura y el arte, aprovechando la capacidad única que el séptimo arte tiene de transmitir ideas, emociones y visiones del mundo.

A través de este ejemplar, que se nos presenta como una secuencia bien dirigida que revela la complejidad y el poder del medio cinematográfico, los autores nos develan el resultado de sus investigaciones y reflexiones, permitiéndonos discernir nuevas formas de interpretar al cine y de ampliar nuestros horizontes con respecto al mismo, ya que han ahondado en diversas disciplinas formando así una intersección donde la semiótica, la historia, la sociología y la estética se fusionan en su contenido.

Como arte en constante evolución, el cine ha sido objeto de estudio desde diversas áreas, y aquí los participantes nos invitan a adentrarnos en algunas de estas perspectivas proponiendo temáticas como: el impacto de la teoría de Bazin; el cine hecho por mujeres en el México posrevolucionario; la representación de la realidad en el cine; el papel del cine contrahegemónico que ha abierto espacio para voces marginales como el Festival de cine y video documental *Contra el Silencio Todas las Voces*; el documental en Latinoamérica; la estética en el cine de Iván Ávila Dueñas; el legado de Lotte Eisner y su influencia en el cine alemán; la relación entre el cine y el lenguaje como forma de construcción del mundo, etc.

En cada ensayo su autor nos ofrece una nueva mirada que enriquece el entendimiento del cine como arte y como fenómeno social. Desde un enfoque multidisciplinario los participantes se adentran en los laberintos que el cine ofrece, por lo que es importante destacar su labor y su compromiso, pues

su pasión y su perspectiva crítica se reflejan en cada uno de los ensayos que conforman esta obra, invitándonos a debatir y a recapacitar sobre el cine desde diferentes aristas y métodos.

Al mismo tiempo, quiero destacar la relevancia de este tipo de proyectos académicos que fomentan la investigación, la creatividad y el diálogo interdisciplinario, pues el trabajo conjunto entre distintas áreas del conocimiento amplía nuestra visión del mundo en general (no sólo el cinematográfico) y nos permite abordar los temas desde matices más amplios.

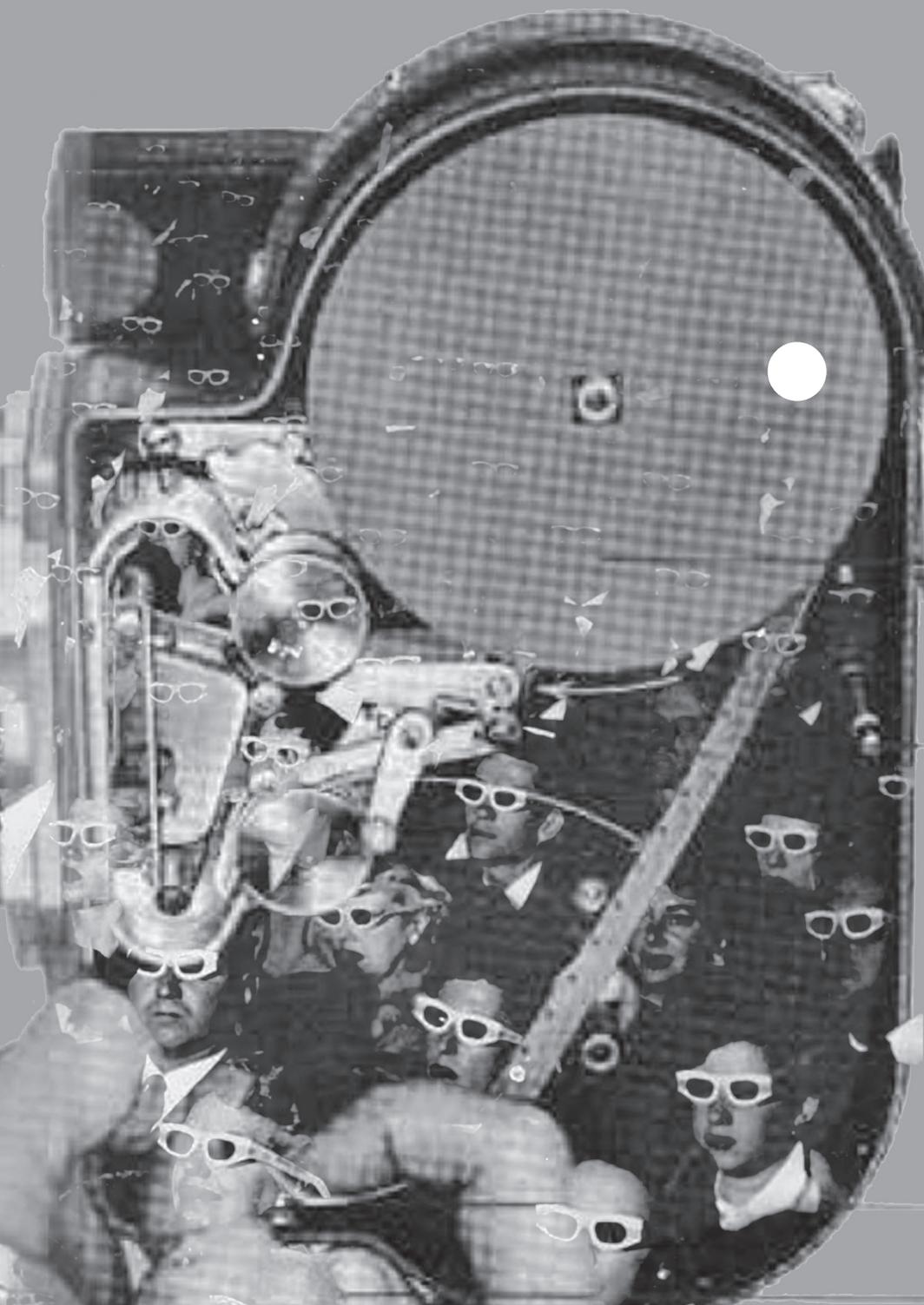
En definitiva, *Cine: discurso y estética. Reflexiones desde la multidisciplina* es una obra que nos invita a reflexionar sobre el impacto del cine en la sociedad, en la vida misma, por lo que espero que este libro sea una fuente de inspiración y conocimiento para los interesados en el séptimo arte y en las múltiples formas en las que el cine nos interpela y nos desafía.

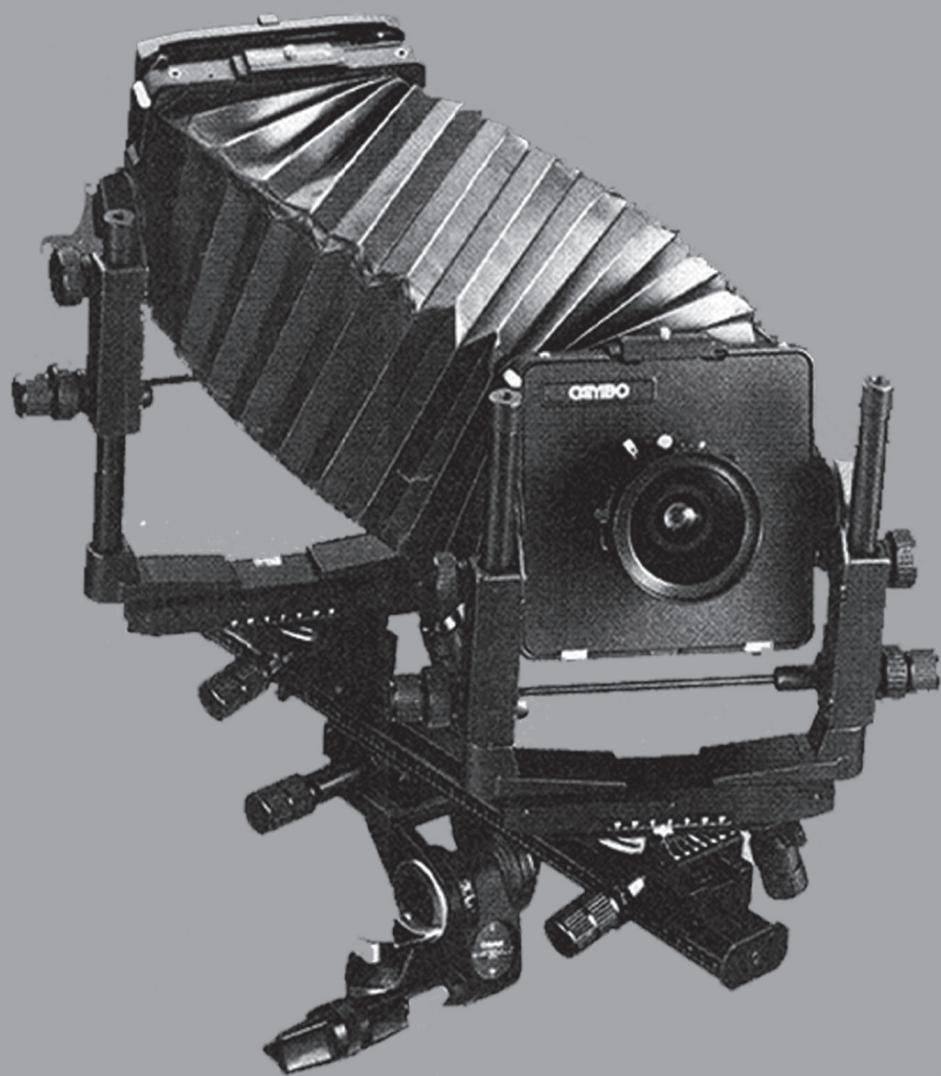
Enhorabuena a los participantes del seminario por su invaluable contribución al estudio del cine. Que esta obra sea un punto de partida para futuras investigaciones y para seguir enriqueciendo nuestro entendimiento del cine.

Sin más, adentrémonos en las páginas de este compendio como si estuviésemos ingresando a una sala de cine en penumbras, en la que el trabajo de los participantes se desplegará ante nuestros ojos como una proyección cautivadora.

Cristián Calónico Lucio  
Director General del Fideicomiso PROCINECDMX











# CINE HECHO POR MUJERES DURANTE EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

Martha I. Urbina González

## Introducción

El cine como medio de comunicación masivo creó la imagen de las mujeres desde una mirada voyerista y exhibicionista. A partir de su cosificación se construyeron representaciones estereotipadas con imágenes de mujeres devotas, violentadas, abnegadas, oprimidas, madres, esposas, novias, hijas... entre otros roles idealizados similares que se perpetuaron desde el cine silente y fueron reiterados durante el llamado cine de la época de oro. Estas representaciones corresponden a una mirada pasiva desde un esquema masculino y patriarcal en el que las mujeres resultan *objetos observados* (Laura Mulvey, 1975). Si las narrativas dependen del lugar de emisión de sentido, ¿qué pasa si cambiamos la mirada por la de las mujeres detrás de la cámara fílmica?

La discusión propone virar la perspectiva de las mujeres a la de portadoras de sentido sobre la feminidad, para indagar el cine hecho por mujeres. Además, la mirada activa propone estudiar otros trabajos vinculados con la cinematografía, sin limitarse a la dirección de películas, las cuales estuvieron sujetas a un esquema de producción patriarcal. El objetivo de este estudio es el de presentar a las pioneras del cine, desde la contraposición de una mirada activa, cuando se consolidaba una nueva cultura visual en mutua correspondencia entre el ámbito privado empresarial con la injerencia del Estado mexicano.

La reflexión discurre en conocer cuáles fueron los retos, alcances y obstáculos de las cineastas en la naciente industria durante la consolidación de las políticas culturales cinematográficas. El marco temporal sucede durante el México posrevolucionario, cuando el Estado elaboraba su propia imagen. En este sentido, destacan las hermanas Adriana y Dolores Ehlers, junto con Elena Sánchez Valenzuela, quienes combinaron diversas labores alrededor del cine, sin limitarse a la dirección de cintas. No obstante, en la línea temporal correspondiente se hará mención de las realizadoras inmersas en el ámbito empresarial en los albores de la industria, sin ahondar en sus biografías o contextos particulares, pues estas motivan otras preguntas de investigación. Así, este panorama general plantea algunas iniciativas del trabajo de las pioneras del cine en México.

## Miradas en movimiento, de la fotografía al cine mudo

Al hablar del cine no se puede olvidar su referente inmediato: la fotografía, oficio socialmente aceptado para las mujeres. En México se consolidó la cultura visual, desde los retratos en estudios fotográficos, pasando por la circulación de imágenes en tarjetas postales, hasta llegar a la prensa. A estas, se sumaron las imágenes bélicas con el estallido de la revolución mexicana. Este fue el caso de la guerrerense Sara Castrejón, quien retrató en su estudio fotográfico a mujeres y hombres con carabinas, y después salió a las calles para retratar a las tropas maderistas y constitucionalistas.

Un caso similar fue el de las hijas del matrimonio Ehlers en el puerto de Veracruz, cuyo estudio ubicado en el hospicio Zamora fue sede de reuniones antiporfiristas donde Adriana y Dolores aprendieron sobre composición visual y revelado fotográfico. Cuando quedaron huérfanas combinaron la afición fotográfica con el cine, por lo que asistían a las proyecciones públicas en el Cine Variedades y el Cine Eslava, y tiempo después, cuando se mudaron a la ciudad de México, al Cine Alameda, el Cine Chapultepec y el Cine Olimpia.

Las hermanas Ehlers conocieron la revolución desde el puerto de Veracruz, durante los enfrentamientos entre el ejército federal huertista en contra del ejército constitucionalista en 1914. Ante la victoria, las hermanas fotografiaron a Venustiano Carranza con su estado mayor. El primer jefe constitucionalista quedó impresionado por su trabajo, y con ayuda de Adolfo de la Huerta se les otorgó una beca para estudiar cine en Estados Unidos. En diciembre del mismo año partieron hacia Nueva York para finalmente instalarse en Boston e ingresar a los estudios Champlain. Ahí aprendieron a filmar, a revelar las cintas filmicas, a usar los aparatos de proyección e, inclusive, a repararlos. Al poco tiempo se instalaron en Jacksville, cerca de Nueva Jersey, para trabajar en los estudios *Universal*, donde les ofrecieron trabajo, pero lo rechazaron ante la negativa de Carranza, quien solicitó su regreso al país.

Mientras las hermanas Ehlers incursionaban en la industria estadounidense, el mundo del espectáculo mexicano se transformaba. Las salas de cine proyectaron largometrajes o series de filmaciones cortas de manera cronológica sobre el desenlace de la guerra. A la par, algunas vedetes teatrales como María Herminia (conocida como Mimí Derba), Esperanza Iris, Virginia Fábregas, Gloria Marín o María Conesa transitaron a la pantalla grande en películas de ficción. Entre ellas, Mimí Derba fue de las primeras directoras del cine mudo, al asociarse con el cinefotógrafo Enrique Rosas. Juntos fundaron la empresa productora Azteca Filmes. Ella escribió y dirigió las cintas *La tigresa*, *El país de la metralla*, *Alma sacrificio*, *En defensa propia*, *La soñadora* y *En la sombra*, con estrenos de manera continua en el Teatro Abreu y el Teatro Olimpia. Estas cintas reflejaron la incipiente producción cinematográfica cuando los oficios no estaban claramente definidos, pues al dirigir, Derba no contaba con una preocupación del tratamiento visual, de manera que el camarógrafo tomaba decisiones respecto a las posiciones de la cámara, duración de planos y la edición (Miquel, 2000, p. 57). A pesar de la buena crítica sobre las películas de Mimí Derba, su carrera terminó repentinamente cuando se separó de Enrique Rosas en 1917.

Un año después se estrenaba *Santa*, la polémica cinta basada en la obra homónima de Federico Gamboa. La película representó el arquetipo de las prostitutas con connotaciones morales. En esta destacó la actuación de la joven capitalina Elena Sánchez Valenzuela, quien optó por dedicarse al cine y trunca su carrera en el magisterio. Anteriormente, su paso por la docencia la llevó a participar en las sesiones del Primer Congreso Feminista,

en la ciudad de Mérida a principios de 1916, donde se debatió el derecho al aborto y el divorcio, el papel de las mujeres en los ámbitos doméstico y educativo, y el sufragismo. Si bien, estas primeras organizaciones feministas surgieron desde inquietudes educativas para dotar de mayor autonomía a las mujeres, hubo quienes dignificaron el papel de la familia y, por ende, otorgaron un lugar secundario a la ciudadanía o la representación política. Ejemplo de ello fueron las organizaciones católicas feministas como la Unión Femenina Católica Mexicana, la Asociación de las Damas Católicas, la Confederación Nacional Católica del Trabajo, las Brigadas Feministas (células guerrilleras en apoyo a los cristeros), o bien, la Liga Mexicana de la Decencia, encargada de supervisar películas y otros medios de comunicación (Cano, 2009). Aún es difícil determinar a cuál de estas pertenecieron las hermanas Ehlers, pero se sabe de su afiliación en asociaciones católicas, tanto en México como en Estados Unidos (Ehlers, 1975).

## Noticieros cinematográficos, miradas del Estado al extranjero

Después de su estancia en el extranjero, las hermanas Ehlers regresaron a México el 7 de septiembre de 1920. Durante la breve gestión de Adolfo de la Huerta como presidente interino fundaron la *Casa Ehlers*, el primer laboratorio de cine en la ciudad de México y dependiente de la Secretaría de Gobernación. Adriana fue Jefa del Departamento de Censura con cinco empleados bajo su dirección, mientras Dolores fue titular del Departamento Cinematográfico y contó con quince personas a su cargo, dedicadas a limpiar, lavar, revelar, editar e inclusive subtítular las cintas fílmicas (Ehlers, 1975).

La primera sede del laboratorio permaneció en Chapultepec, sede del Palacio Nacional, hasta la gestión de Álvaro Obregón, quien lo confiscó para cederlo al cinefotógrafo Jesús Abitia y fundar el Cine Chapultepec. Las hermanas mudaron el laboratorio a la calle de Nuevo México (ahora Artículo 123) y después a la calle de Abraham González en el centro histórico, el cual mantuvieron en funciones hasta 1929. A pesar del traslado,

continuaron filmando diversos eventos del gobierno mexicano a manera de propaganda y también realizaron cintas para distribuidoras estadounidenses.

En 1920, durante la política de Adolfo de la Huerta, las hermanas Ehlers filmaron sobre el petróleo con la finalidad de promover los recursos del país ante empresarios estadounidenses para una posible inversión. Bajo el financiamiento de *Petroleum Company*, Adriana se trasladó a Poza Rica para filmar y envió las cintas a la ciudad de México para su revelado. A su vez, Dolores le regresó las cintas ya reveladas a Adriana para que las valorara y decidiera repetir las tomas que considerara necesarias. Otra cinta que realizaron juntas fue la del partido de fútbol entre el Real Madrid y el Real España, encargo del productor Ramón Perea con financiamiento de la cervecería Modelo. Su trabajo provocó conmoción en la prensa porque ellas corrieron a lo largo del estadio con la pesada maquinaria de filmación (Ehlers, 1975).

Con esta dinámica formaron la Revista Ehlers en 1924, dedicada a realizar noticieros cinematográficos. Estos consistían en cápsulas informativas de corta duración para proyectarse en las salas de cine antes de la función de las películas, ya fuese dos veces por semana o bien, semanalmente. Su contenido informaba notas de actualidad como si se tratara de un periódico, otros eran reportajes con fines de divulgación y entretenimiento. En el caso de las hermanas, su trabajo no se dedicó a la distribución de los noticieros, sino a su venta directa a los cines, por lo que no realizaron copias ni resguardo de sus cortometrajes. Así, realizaron noticieros para las cadenas estadounidenses como *Fox*, *Universal* y *Metro*, cuyo pietaje se revelaba directamente en Estados Unidos.

Entre los documentales de propaganda realizaron filmaciones para la Secretaría de Agricultura y Fomento, sobre el agua potable en Xochimilco, o sobre la industria, entre otros eventos gubernamentales. Estos formaron parte de las iniciativas gubernamentales para promover su propia imagen en el cine. Adriana participó en las excavaciones de Manuel Gamio, quien procuraba documentar sus expediciones con fotografías y filmes desde la Dirección de Antropología, en competencia con los “talleres cinematográficos” promovidos por la Secretaría de Educación Pública. Estos últimos fueron parte del proyecto estatal impulsado por José Vasconcelos, desde 1922, para realizar películas educativas y de divulgación científica en poblaciones rurales.

Otro aspecto por mencionar es aquel relacionado con “maquinaria y mujeres”, en palabras de la propia Dolores, ya que ellas instalaron y repararon dispositivos de filmación y proyección provenientes del extranjero. En una ocasión Dolores instaló el proyector *Bell & Howell* en la fábrica de papel en San Rafael Atlixco, en el estado de Puebla. A pesar de un incidente que tuvo a caballo, logró llegar a la locación para ejecutar el arreglo con una sola mano (Ehlers, 1975).

A través del trabajo de las hermanas Ehlers es posible develar la dependencia de México con Estados Unidos, especialmente por los dispositivos tecnológicos, pues México nunca fue productor de material virgen, ni de aparatos o proyectores de cine. Por otro lado, la industria estadounidense consolidaba los arquetipos narrativos del cine con la construcción de un lenguaje cinematográfico y la creación de un *star system*. Todo ello con intenciones de consolidar ideologías en torno a la modernización y consumismo dirigidas hacia públicos no sólo estadounidenses, sino también hacia espectadores en México y América Latina (Peredo, 2004).

El crecimiento de Hollywood motivó a la consolidación de la industria cinematográfica nacional, que creó un esquema restringido, con pocas oportunidades de crecimiento para los trabajadores. Por ello, a pesar de que las hermanas Ehlers estuvieron inmersas en los primeros años de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) y participaron en algunas de sus manifestaciones, no formaron parte del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) con el pretexto de no cubrir una cuota desproporcionada. Este tipo de medidas restringieron la labor activa de las mujeres en la realización cinematográfica y, además, determinaron un esquema de producción machista y patriarcal.

## Miradas nacionales, de la conspiración bolchevique al machismo de la “edad de oro”

En completa oposición a Hollywood, el cine soviético comenzaba a incursionar en América. Aunque las relaciones diplomáticas entre México

y la antigua Unión Soviética comenzaron en 1924, tres años después encontraron tensiones con las iniciativas culturales de la embajadora soviética, Aleksandra Kollontái; quien a lo largo de su vida manifestó un feminismo progresista y socialista a través de su vasta obra acerca de la liberación femenina, el amor libre, la prostitución, la educación como medio de emancipación económica, la igualdad de género y la reivindicación de los derechos de obreras y campesinas. Además de su trabajo en México, fue una activista y promotora de la cultura soviética en países europeos.

Cuando Kollontái llegó a la capital mexicana organizó ciclos de películas soviéticas, las cuales contaron con poco espacio en las carteleras en comparación con otras cintas extranjeras. Sin embargo, comenzaba la desconfianza hacia los comunistas, y la prensa conservadora señaló a los proyeccionistas como cómplices de una conspiración bolchevique. Al poco tiempo la Secretaría de Gobernación emitió un comunicado en el que aclaraba la autorización del cine soviético. No obstante, los señalamientos de la prensa norteamericana en contra de Kollontái crearon tensiones en torno al gobierno mexicano, y a los seis meses la embajadora dejó el cargo. A pesar de su salida continuaron las proyecciones, lo cual demostró un intercambio cultural favorable entre ambas naciones.

Aunque el público mexicano cada vez se acostumbraba y gustaba más de cintas estadounidenses, esto no limitó la producción de cine mexicano. Una muestra de ello fueron los comentarios en prensa dedicados a todo tipo de cine. En este rubro incursionó Elena Sánchez, junto con las plumas de Cube Bonifant y Adela Sequeyro, también actrices de cine. Ellas publicaron columnas sobre cine y temas de interés para las mujeres en *El Heraldo de México*, *El Demócrata*, *El Universal Gráfico* y *El Día*.

“Perlita” (seudónimo de Sequeyro) fue actriz en *El prisionero 13*, y después *scriptgirl*, continuista y asistente de dirección de El Indio Fernández, Julio Bracho y Roberto Gavaldón. Con sus propios recursos fundó la productora *Carola*, con la que filmó las películas de ficción *Más allá de la muerte*, donde reflejó su afición taurina, y *Perlita y Diablillos de arrabal*. Aunque formó parte del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), Alejandro Galindo, secretario general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) administraba los recursos para la realización cinematográfica “a puerta cerrada”, y le negó la oportunidad de dirigir o producir películas de su propia autoría. Una suerte similar ocurrió

con la yucateca Cándida Beltrán, directora de *Los secretos de la abuela*, cinta perdida.

No fue esta la suerte de Matilde Landeta Soto, originaria de San Luis Potosí, quien se instaló desde muy joven en la ciudad de México. Igual que “Perlita” comenzó como *scriptgirl* y actriz, también perteneció al STIC, pero logró obtener financiamiento del STPC. Por esta cuestión pudo dirigir películas de ficción y además contar con reconocimiento a nivel internacional por *Lola Casanova*, *La Negra Angustias*, *Trotacalles* y, hasta casi cuarenta años después, *Nocturno a Rosario*. Aunque Matilde Landeta y Adela Sequeyro trabajaron en la industria, no entablaron amistad.

Mientras estas mujeres luchaban por un lugar como creadoras en la incipiente industria, Dolores Ehlers se retiró del cine por cuestiones médicas en 1930 e intentó vender sus proyectores y cámaras fílmicas con poco éxito. Hasta 1954 ambas hermanas se trasladaron a Guadalajara para vivir y posteriormente Dolores se dedicó a la poesía (Ehlers, 1975).

## Conclusiones

Los albores del cine en México transitaron de las proyecciones extranjeras a las producciones nacionales, de documentar la revolución a crear películas de entretenimiento, sin olvidar la propaganda estatal para imponer su imagen entre los circuitos cinematográficos. A pesar de las restricciones laborales de las mujeres, dependientes de un esquema patriarcal, ellas tomaron iniciativa y compromiso por integrarse al quehacer cinematográfico.

Sin duda, los feminismos entre el radicalismo yucateco y el conservadurismo nacional demuestran la incipiente organización de las mujeres en un sentido activo como el que motivó a las hermanas Ehlers y a Elena Sánchez. También se podría agregar el ímpetu del feminismo socialista de la embajadora Kollontái, a la par de las mexicanas, por mantener trabajos relacionados con

el cine pese a los obstáculos del machista sistema político mexicano. Esta reflexión resulta sólo un fragmento de la participación activa de las mujeres en los inicios del cine, el cual aún deja otras vertientes por estudiar.

Ejemplo de ello fue la innovadora propuesta de la primera Filmoteca de América Latina, a iniciativa de Elena Sánchez, con el propósito de preservar las cintas filmicas y disponer de un acervo educativo. Aunque esta no fue motivo de interés entre los funcionarios del gobierno mexicano y ocasionó dificultades en el ejercicio de su trabajo, la iniciativa encontró resonancia en la agenda feminista latinoamericana durante el Primer Congreso Interamericano Feminista, celebrado en la ciudad de Guatemala, en agosto de 1947. Otros casos por estudiar son los del trabajo de restauración de las cintas de la revolución, en el que destacó Carmen Toscano con la elaboración de *Memorias de un mexicano*; o bien, el trabajo de edición de Gloria Schoemann, entre otros rubros del cine aún por explorar.

Ante este breve panorama es posible observar cómo las mujeres incursionaron en labores tan diversas como la actuación, la dirección, la producción, el periodismo, la reparación del equipo filmico, el revelado en laboratorio, la edición, la exhibición e, inclusive, la preservación filmica. La inclusión de las mujeres como sujetos sociales en la historia del cine contribuye a su visibilidad y aporta nuevas reflexiones alrededor de la consolidación de la industria. A pesar de los obstáculos, su trabajo demuestra el ímpetu por proponer nuevas miradas.

## Cinta sonora

Entrevista a Dolores Ehlers, realizada por Aurelio de los Reyes en domicilio particular el 7 de septiembre de 1974, en Guadalajara, Jalisco. Cinta 10 (33) en el Archivo de la Palabra, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH. 2:15:17

## Bibliografía

- Cano, Gabriela. Kay Vaughan. Mary, Olcott, Jocelyn. (2009). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, p.p. 500.
- De los Reyes, Aurelio. (1984). *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, p.p. 248.
- De los Reyes, Aurelio, (1991). *Manuel Gamio y el cine*. México: UNAM, p.p. 103.
- De los Reyes, Aurelio. (1996). “El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930”, en *Secuencia*. (34), México: Instituto Mora, p.p. 197-211.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. (2013). *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México*. México: Cineteca Nacional, CONACULTA, p.p. 100.
- De la Vega Alfaro, Eduardo y Torres San Martín, Patricia. (1997). *Adela Sequeyro*. México: Universidad de Guadalajara, p.p. 150.
- González Calderón, Diana Elisa. (2017). “El ‘cine de mujeres’ en México: un concepto entre el género de emisión y la intención deconstructiva”, en *Escenarios y desafíos de la comunicación y la cultura en el espacio audiovisual iberoamericano*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, p.p. 265-279.
- Kollontái, Aleksandra. (1978). *La mujer nueva y la moral sexual*. México: Juan Pablos Editor, 140 pp.
- Millán Moncayo, Mágina. (2011). “Feminismos, postcolonialidad, descolonización: ¿del centro a los márgenes?”, en *Andamios*. (8), núm. 17, p.p. 11-36.
- Miquel, Ángel, (2000). *Mimí Derba*, México: Filmoteca-UNAM, p.p.160.

Miquel, Ángel, (comp.). (2009). *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960*. México: Ediciones sin nombre, Universidad Autónoma del Estado de México, p.p. 236.

Mora Witt, Galo. (2020). “Aleksandra Kollontái: Helsinki y pasiones bolcheviques” en *Mujeres en las tormentas*. México: Fondo de Cultura Económica, p.p. 58-108.

Mraz, John. (2014). *México en sus imágenes*. México: Artes de México, CONACULTA, p.p. 444.

Mulvey, Laura. (1975). “Placer visual y cine narrativo”, en *Screen*. (16), núm. 3, p.p. 6-18.

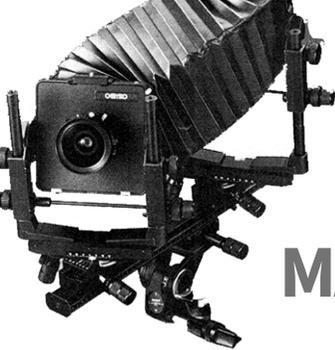
Ochoa, Guadalupe (coord.). (2006). *La construcción de la memoria, Historias del documental mexicano*. México: CONACULTA, p.p. 539.

Peredo Castro, Francisco. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte-UNAM, p.p. 509.

Torres San Martín, Patricia. (2018). *Elena Sánchez Valenzuela*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, p.p. 265.

Vázquez Mantecón, Álvaro. (2012). Cine y propaganda durante el cardenismo. *Historia y Grafía*, (39), p.p. 87-101.





# MAYA DEREN Y LA VAN GUARDIA (EL CINE MÁS PURO)

Ricardo Rodríguez Godínez

Para entender la teoría cinematográfica de Maya Deren tenemos que saber, antes, de su amor hacia la danza, arte que como la música son espacio-temporales; Deren innovó en el manejo del espacio y del tiempo en pantalla, con lo que perfeccionó un ritmo y tempo en sus filmes, ya que la cinematografía goza de esos poderes. “La mejor preparación para el cineasta en ciernes debería basarse en artes temporales –como la danza o la música– ya que, después de todo, las películas consisten realmente en tiempo y movimiento”<sup>1</sup>.

Deren proponía hacer un uso declarado del montaje, lo que la relaciona con sus colegas de la escuela estatal de cine de la antigua Unión Soviética. Ella defendía el poder de la cámara y el montaje (edición) como las principales herramientas de creación de un filme. “La posibilidad de que una cámara pueda moverse de un lugar a otro, y el hecho de que las diversas tomas puedan seguirse la una inmediatamente a la otra mediante el montaje, son capacidades singulares del cine”<sup>2</sup>.

Creo en esto rotundamente, la cinematografía debe regirse de esta manera, el cine es la creación de un propio mundo, un sueño llevado a un cuadro que se reproduce 24 veces por segundo. Debemos dejar de lado el teatro

---

1 Deren, M. (1946). *An anagram of ideas on art, form and film*.

2 *Ibidem*.

y la literatura, explorando sin descanso las potencialidades creativas de la cámara y el montaje.

Vértov decía: “cine-drama es el opio del pueblo”, él creía, como Maya, que la cinematografía debía ir por otro camino para poder hacer crecer al séptimo arte el que, como ya mencioné, tiene sus cualidades, rechazando la dependencia de la literatura, prueba de ello están las películas de Deren, que manejan el lenguaje del cine en potencias nunca antes vistas. Sus películas se mueven y crean mundos solo posibles con la edición y el movimiento de la cámara.

El montaje nos hará creer que una escalera es infinita si yuxtaponemos los planos en una forma. El movimiento de la cámara nos puede mover el mundo, los lentes nos deforman una realidad y estas técnicas son olvidadas o solo usadas en sus más prematuras potencias. Con esto quiero poner en evidencia porqué Maya Deren está dentro del cine de vanguardia si Buñuel, en 1929, hacia su obra surrealista. De *Un Chien Andalou* tan solo pasaron 16 años más para Maya Deren con *Meshes of the Afternoon* nos demostrara cómo explotar esos caminos con un virtuosismo mayor en expresividad cinematográfica.

Ella estaba interesada en el desarrollo del cine como una forma de arte y no como ficción-entretenimiento, quiero decir que se mantenía fiel al cinematógrafo como instrumento, entendido como el cuerpo completo de técnicas que incluyen la cámara, la luz, la actuación, la edición.

## El cine más puro

Maya Deren, quien llegó a ser considerada la "madre" del cine experimental y de vanguardia de los Estados Unidos, tenían ideales radicales que rompían reglas y toda norma puesta por filmes hollywoodenses, con esto expongo al cine experimental como el cine más puro, o ese intento por hacerlo puro, donde se explora y se exprime exclusivamente la técnica de montaje para crear un propio mundo. “Incluso la observación más superficial de la producción cinematográfica revela que todo el terreno está dominado por

dos líneas principales: las películas de ficción-entretenimiento, promovidas internacionalmente por intereses comerciales, y los documentales educativos, promovidos por individuos y organizaciones interesados en las reformas sociales, la educación visual y la diseminación cultural. Lo que lamentablemente falta es el desarrollo del cine como forma de arte, preocupado por el tipo de percepción que caracteriza a toda disciplina artística –como la poesía, la pintura, etc.– y dedicado al desarrollo de un idioma formal tan independiente del resto de las formas artísticas como independientes lo son las unas de las otras”<sup>3</sup>.

Esta posición busca una forma más profunda de cine, de ese que entra en mundos introspectivos o un surrealismo del mundo desde un punto de vista personal.

Toda efectividad en el cine de vanguardia se debe al hecho de que está planificado de forma visual, si no pudiera concebirse de esa manera era descartado. Y es que la cinematografía es relativamente un arte joven del cual se siguen explorando sus posibilidades, el lenguaje ha sido reinventado en cada década. Deren era purista, pero eso no limitaba la creatividad en su trabajo.

En esa idea de cine puro que Deren defendía descarta al cine de entretenimiento o el documental porque, a su parecer, carecen de ese lenguaje cinematográfico en el que ella navegaba, lo cual convertía al cine en solo un producto y, claro, ni el cine más exquisito se salva de eso, pero los cineastas de la vanguardia creían que podía ser una forma de arte individual y que se sostenía por sí solo.

## Bibliografía

Deren, M. (1946). *An anagram of ideas on art, form and film*, Yonkers, New York: The Alicat Book Shop Press, 52 pág.

---

<sup>3</sup> Ibidem.





# CINE... ¿PARA QUÉ? NOCHE DE FUEGO Y EL FEMINISMO DE LOS MÁRGENES

Araceli Pérez Mendoza

A más de un siglo en que el cinematógrafo viera la luz, el debate entre el cine como arte, como representación o reproducción mecánica de la realidad, o como recreación de la misma, resulta ya casi intrascendente, pues el cine es, y allí está como un regalo para el gozo y uso humano. De la clasificación de las producciones en arte o como mera pieza de la industria cultural se encarga la crítica, en tanto que los espectadores comunes usualmente nos centramos en la experiencia sublimadora que esta expresión nos permite.

Desde que Riccioto Canudo (1911) celebrara el nacimiento de lo que en un inicio consideró como el sexto arte, el *Arte plástico en movimiento*, y un verdadero símbolo de la vida moderna, que rápidamente devino a Séptimo Arte, “este no solo ha permitido la visión de los países más lejanos y de las expresiones humanas más ignoradas” (Canudo, 1993) sino también conocer usos acordes al devenir y progreso de la humanidad y, en algunos momentos al retroceso de la misma, en repercusión del propio cine y promovido por quienes Canudo llamara “tenderos del cine”, que terminarían por convertir el arte más completo en mera mercancía para una industria millonaria.

El cine, tanto en formato de ficción o de tipo documental, se ha retomado frecuentemente como recurso educativo para mostrar, a partir de su recreación, las construcciones ideológicas que permean a las sociedades, como representación del mundo objetual, abstracto y onírico, como herramienta que permite un retrato de los quehaceres humanos, entre

ellos la ciencia y también la guerra. Resalto su uso en la documentación y divulgación de la ciencia en general, práctica que permitió no solo registrar y resguardar conocimientos valiosos que después fueron utilizados con fines educativos sino también acercó al público neófito a temas y realidades fuera de contextos comunes, en distintas épocas, a partir de piezas como La expedición de *Roald Amundsen* (1910-1912), *Nanook of the North* (1922)<sup>1</sup>, *Microcosmos: Le peuple de l'herbe* (1996)<sup>2</sup>.

El cine se ha estudiado y analizado ampliamente en sus condiciones de producción, recepción y desde las construcciones de las estructuras y modos narrativos, a partir de distintos enfoques y métodos. Siegfried Kracauer, Pier Paolo Pasolini, Éric Rohmer, Carl R. Plantinga, Gilles Deleuze, André Bazin, Rudolf Arnheim y Christian Metz, son algunos de los nombres de quienes se han esforzado por teorizar y documentar su historia.

A más de cien años de la primera presencia del cinematógrafo, ¿para qué hacer cine?, cine... ¿Para qué?:

“Para ofrecer en el actual sistema misógino mundial un necesario y urgente cine *feminista y femenino*, que participe en el proceso de deconstrucción de la mirada sexista y a la vez condescendiente hacia la mujer de gran parte del cine mercancía y del cine clásico, un cine hecho por mujeres, que hable de la mujer y del mundo de la mujer, desde la diégesis y la mimesis” (Cfr. Millán, 1999); un cine que aborde las condiciones complejas en la vida práctica y en la dimensión subjetiva de las mujeres, situadas en el nivel subordinado de la estructura asimétrica económica y socialmente, además de racializada y clasista, lo que en mi entender es, siguiendo a bell hooks (2020), un cine desde el feminismo de los márgenes.

A este llamado responde *Noche de fuego*, pieza fílmica de reciente proyección (2021), escrita y dirigida por Tatiana Huezo y basada en algunos pasajes de la novela *Payers for the stolen* (Ladydi en su versión en español) de Jennifer Clement, escritora estadounidense radicada en México. En la novela, desde los primeros párrafos, en voz de la protagonista, Ladydi García Martínez, Clement nos introduce a la terrible y azarosa realidad que viven las niñas y mujeres en una comunidad enclavada en la sierra de Guerrero:

---

1 Roberth J. Flaherty

2 Claude Nuridsany

“Ahorita te ponemos fea [...]. Cuando nací, mi madre anunció a los vecinos y a la gente del mercado que había nacido un niño. ¡Gracias a Dios, fue niño!, dijo. Sí, gracias a Dios y a la Virgen María, respondieron todos, pero nadie se la creyó [...]. Si era niña, me raptarían. Todo lo que necesitaban los narcotraficantes era saber que por acá había una niña bonita, y se dejarían venir a nuestras tierras en sus Escalade negras y se la llevaban” (Clement, 2014).

Precisamente, en *Noche de Fuego* se resalta como tema central la condición de ser niña y por extensión la de ser mujer en un mundo macho, donde narcotraficantes al amparo de la impunidad y la omisión, o en el peor de los casos, colusión con miembros del Ejército y autoridades locales siembran, cultivan, trasiegan amapola y son los que deciden quién debe vivir, quién morir y en qué momento tomar a las niñas de la localidad como si fueran una prenda que les pertenece, en un ejercicio del control del cuerpo femenino, encarnado en el cuerpo de las niñas.

En el filme también se abordan distintos temas que develan la problemática por la que atraviesa México desde hace más de cuatro décadas: el desplazamiento forzado interno por motivos de la violencia criminal del narcotráfico, sobre todo en zonas serranas del llamado triángulo dorado (región montañosa entre Sinaloa, Chihuahua y Durango) y en serranías y montañas de Oaxaca y Guerrero, solo por citar ejemplos, donde se cultivan psicotrópicos y son corredores de su trasiego; y el cobro del llamado “derecho de piso” (impuesto criminal) a pequeños comerciantes, profesores y trabajadores de la salud.

A pesar de la crudeza de las temáticas representadas, en la película de Huezco se recurre a estrategias filmicas poéticas que nos acercan a la ternura, curiosidad y alegría de vivir de las niñas Ana, María y Paula, quienes juegan y sueñan como haría cualquier infante, a pesar del contexto violento en el cual precisamente es solo la fraternidad y solidaridad entre las mujeres de su comunidad la que las va manteniendo a salvo. Y son ellas, las mujeres, quienes por su condición subordinada, al saberse expuestas a cualquier riesgo, se abrazan material y metafóricamente, vinculándose a partir de sus infortunios hasta lograr fortaleza lo que, acorde con bell hooks, entiendo como un verdadero acto sororo desde el feminismo de los márgenes.

Así, por ejemplo, en una escena central y simbólica de la película, en el salón de belleza de Concha, la estilista del pueblo, se dan cita las mujeres y niñas de la comunidad en distintos momentos de gozo en sus rituales de embellecimiento, pero de peligro también para pertrecharse mientras afuera se desata una balacera, lo mismo que el refugio cómplice de los secretos de las madres que cortan el cabello a las niñas casi a rape para que los narcotraficantes las confundan con varones y no las raptan.

De esta manera, el salón de belleza es el sitio-útero que protege, pero también el umbral para la reunión festiva donde se comenta la llegada del módulo de cirugías ambulantes del Ejército, donde María en su adolescencia deja el labio leporino de su niñez, para adquirir una nueva apariencia que después, paradójicamente, será su desgracia; también ahí se comparte la noticia terrible del rapto de la niña Juana; las niñas Ana y Paula, en medio de las lágrimas miran cómo la tijera de Concha les va desdibujando los indicios de una feminidad -que las pone en riesgo-, para dar paso a esa fachada de cabello corto que, a entender de sus madres, las protegerá, escena que nos remite a la película afgana *Osama* (2003), del director Siddiq Barmak, producción que recrea el fundamentalismo de los talibanes donde ser niña y mujer es una desgracia, no por ser sino por vivir en una estructura social sexista y opresora, igual que en esa comunidad aludida en *Noche de fuego* que bien podría ser del estado de Guerrero, o de cualquier parte del país.

En lo que es la primera producción de ficción de Tatiana Huezo, mediante planos en paleta fría vibrante, en tonos verdes y azules, no solo nos conectamos con las protagonistas, con la montaña y con todo lo viviente (desde los insectos hasta los animales que podrían ser dañinos) sino que también, y paradójicamente, con la muerte pulsante en cada escena. A la par, el sonido de la fauna convive con las explosiones de la mina, que va horadando la montaña, y los rugientes motores de las *Escalade* negras donde viaja la maldad encarnada en jóvenes varones. Cabe resaltar que algunas imágenes de la película semejan lienzos impresionistas: como ejemplo está una escena que representa el campo de amapolas vibrante en rojo, al estilo Gustav Klimt, y otra imagen dominada por tonos fríos, donde las luces que emanan los teléfonos móviles de los lugareños buscando señal semejan un campo poblado de luciérnagas, imagen al estilo de la *Noche estrellada* de Vincent Van Gogh.

Como espectadores asistimos a la violencia del México rural en el que las

mujeres, lejos de ser “bloqueadas por el orden falocéntrico” (Millán, 1999), y a pesar de su condición marginada por el sexismo sistémico, operan como guerreras protectoras, con estrategias no violentas en la lucha desigual contra los hombres que han convertido la vida de esa comunidad en moneda de cambio, en su condición de seres marginalizados, a quienes la filósofa Sayak Valencia en su libro *Capitalismo gore* ha denominado *seres endriagos*, que son hombres que utilizan la violencia como mecanismo de autoafirmación y forma de control y, sobre todo, como una forma de generar ingresos económicos (Cfr. 2010).

Ante la amenaza latente de los *endriagos*, las madres cavan tumbas de tierra en sus patios traseros y las camuflan con cacharros domésticos, pues en su momento se convertirán en el útero que salvaguardará a sus niñas, y como actrices de sí mismas, en confrontación con el lugar asignado como objetos de contemplación o como entes de sumisión –figuras recurrentes en las producciones de cine clásico y *hollywoodesco*, sin descartar producciones del “otro cine” (el de arte o de autor)– las mujeres de esta producción dirigida por una mujer, basada en pasajes de la novela de otra mujer, transitan su condición de madres–padres–niñas con una fuerza que no disminuye su ser femenino, en una montaña de padres, hijos y hermanos varones ausentes, sea por la migración, sea por la cooptación del narcotráfico, sea por la muerte.

*Noche de fuego* es una película de mirada feminista que observa el mundo femenino que siempre ha estado en los márgenes del poder, producción que invita a la deconstrucción de narrativas de mujer–víctima–minusválida o de su diametral oposición: la mujer pretendidamente empoderada del tipo *Reyna del Sur* o *Muñecas de la mafia*, que solo son una efigie moldeada, mediante la transmutación de atributos reprobables masculinos, como la agresión y el ejercicio de poder sobre los otros–otras, en beneficio mercantil o para cumplir una venganza personal.

Entonces, el hacer cine es para la emancipación y conocimiento–reconocimiento, para el gozo visual producido por planos icónicos de atmósferas oníricas, para la catarsis, para desplazar de los encuadres a la mujer–objeto y sustituirla por la mujer actriz de sí misma ante el espectador–espectadora, para la deconstrucción y reconstrucción de géneros y de etnicidades, para ganar espacios negados sistemáticamente a las mujeres, a través de un cine hecho desde la mirada femenina que, a decir de Márgara Millán “se proponga [...] mostrar el lugar (bloqueado, subordinado) de lo femenino en el orden simbólico dominante” (Millán,1999).

El filme de Tatiana Huevo transita de manera honesta por las condiciones de un cine feminista y a la vez femenino, “alejado del cine-mercancía, del cine escopofílico fetichista” (Millán, 1999) que usa a la mujer como objeto de provocación del placer sexual, del cine afianzador y reproductor de ideologías heteronormadas y patriarcales. En contraposición, el cine mainstream sexenal se pueden omitir; el cine de autoexhibición, con pretensiones de cine experimental o de arte, que en realidad fungen como un dispositivo de reconocimiento y adulación para quien lo presenta, este cine, bien se puede proyectar en la sala personal del director o directora y entre amigos, que al fin y al cabo su presencia pasará inadvertida frente a ese otro que nos sacude para reflexionar dónde estamos parados.

## Bibliografía

- Bell hooks. (2020). *Teoría feminista de los márgenes al centro*. Madrid: Editorial Traficantes de sueño. P.p. 87.
- Canudo Riccioto. (1993). “Manifiesto de las Siete Artes”, en Romaguera y Alsina (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. España: Cátedra. p.p. 18.
- Canudo Riccioto. (1911). “El nacimiento de un sexto arte”, retomado de la revista *Entretiens idéalistes*, París, 25 de octubre de 191, año VI, tomo X, no. LXI. p.p. 169-179. Documento de Hemeroteca. Recuperado el 19 de febrero del 2023 de: [www.filosofia.org/hem/191/9111025c.htm](http://www.filosofia.org/hem/191/9111025c.htm)
- Clement, Jennifer. (2014). *Ladydi*. México: Lumen. p.p. 11, 72.
- Huevo, Tatiana, *Noche de fuego*. (película). 2021. México: Pimienta Films. Consultado en Netflix.
- Millán, Mágina (1999). *Derivas de un cine femenino*. México: PUEG-UNAM. p.p. 4, 37, 54.
- Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. España: Melusina. Recuperado el 19 de febrero del 2023 de: <https://construcciondeidentidades.files.wordpress.com/2016/11/sayak-valencia-capitalismo-gore.pdf>



# VIENDO EN FEMENINO

Rocío E. Trujillo Trujillo

En este ensayo trataré de hacer una crítica cinematográfica desde el contexto mexicano, puesto que existe una urgencia y, al mismo tiempo, un vacío sobre las historias cotidianas que ocurren en nuestro entorno, en específico el cine de y para mujeres. No dudo que existan autoras con historias interesantes que contar, el problema es la publicidad que nos inunda con contenidos basura, y las pocas historias que existen no tienen una correcta difusión.

Laura Mulvey, en su texto *Placer visual y cine narrativo*, hace una propuesta de análisis del cine basándose en las teorías psicológicas de Freud para desglosar la narrativa cinematográfica, sobre todo en el contexto del cine comercial de Hollywood. Aunque su teoría se limita al ámbito psicológico visto desde una perspectiva masculina, hegemónica y burguesa, podemos retomar algo de su propuesta.

El cine comercial mexicano, desde la época de oro (que comprende de 1936 a 1956) hasta el cine llamado de ficheras y pasando al cine actual, hace una cosificación de los cuerpos de las mujeres, no cuenta historias de interés político, cultural o sexual que involucren a las mujeres en su quehacer, simplemente los cuerpos femeninos cumplen un “papel de objeto de exhibición” (Mulvey).

Aunque las películas hagan una crítica social y un análisis etnográfico de cierto sector de la sociedad, es evidente que los protagonistas son varones mostrados como héroes o antihéroes. Ejemplo de esto es la película *Perro Callejero* (1980), en la que se hace la crítica de un sector específico de la sociedad. Aunque la historia es cruda e impactante y toca problemáticas como la prostitución y la drogadicción, el protagonismo es dado a un personaje varón que es interpretado por el actor Valentín Trujillo, mientras que es mostrado y cosificado el cuerpo de la actriz y vedette Lyn May.

Volviendo al cine de ficheras y a sus intérpretes, en 2016 sale un documental llamado *Bellas de Noche*, haciendo alusión a su homónimo de 1975. Aunque la historia es contada por la directora María José Cuevas e intenta darle un toque femenino a la estética del documental, no deja de cosificar y glorificar ese cine hecho por y para el consumo de los hombres. Toca temáticas fuertes como la vida de las vedettes en su etapa de la tercera edad y el olvido por el que atraviesan en su etapa final de vida, pero considero que no habla sobre la cosificación y consumo de cuerpos de esa época del cine mexicano y no profundiza en la explotación de las actrices.

Retomando a Laura Mulvey y sin adentrarme tanto en la estructura psicológica de su propuesta, considero que el cine es una herramienta política y de denuncia, tampoco lo podemos reducir a un mero aparato de entretenimiento y publicitario.

“El cine alternativo habilita un espacio en el que puede nacer un cine radical tanto en sentido político como estético, que desafíe los supuestos básicos de la corriente cinematográfica dominante” (Mulvey).

Ya en la época de Hitler y de los nazis, el propio Goebbles vislumbró la importancia de la narrativa visual como un mecanismo de dominio ideológico. No quiero que se malinterprete, no estoy hablando de un dominio ideológico similar al del patriarcado pero con mirada femenina, considero que el cine es una herramienta potente a la que se le puede dar uso emancipador y no meramente de dominio ideológico; también el cine es y puede ser tomado como un instrumento pedagógico si se le da el uso correcto.

Como lo menciona Mulvey: “no hay manera alguna de producir una alternativa, pero sí podemos comenzar a abrir una grieta en el patriarcado si lo examinamos con las herramientas que él nos suministra”. No solo se debe examinar el cine de forma teórica, sin el afán de restarle su importancia a éste ejercicio académico, pero sí es urgente comenzar a contar las historias que vivimos en nuestra cotidianidad vistas desde un ojo femenino.

Márgara Millán Moncayo en su texto *Feminismos, postcolonialidad, descolonización: ¿del centro a los márgenes?*, habla sobre los diferentes

“feminismos” centrándose en la “descolonización”. Habla desde el feminismo “chicano” y “afro” para centrarse en una propuesta de “feminismo mexicano”, basándose en el papel de las mujeres en el movimiento zapatista del EZLN.

“La propuesta de la descolonialidad que me gustaría impulsar se refiere al proceso mediante el cual el sentido común de la cultura dominante se ve cuestionado, entre otras cosas, por el efecto de sentido de otras formas culturales comunitarias que adquieren visibilidad y fuerza, porque aparecen como más pertinentes para nuestro tiempo actual” (Millán).

Coincido con que es de suma importancia visibilizar los sectores de mujeres que han sido excluidos como lo son los de las mujeres indígenas, las mujeres de clase baja, obreras y amas de casa que vivimos en una sociedad sumamente violenta y a la que no se nos ha dado voz. No intento victimizarme o victimizar a otras mujeres, todo lo contrario, con este ensayo intento visibilizar y dar(nos), algo de voz porque, ¿si nosotras no tomamos esa voz negada, entonces quién nos la podría dar? Considero que es un papel histórico que nos corresponde a nosotras.

Pasando al tema de la violencia, según cifras mostrada en *El País*, 3 mil 957 feminicidios ocurrieron en 2020, dando un promedio de once feminicidios por día; eso sin contar la larga lista la violencia doméstica, desapariciones forzadas y violaciones. En ese mismo artículo de *El País* se menciona que solo una de cada diez víctimas se atreve a denunciar y que solo el 2% de los casos denunciados terminan en sentencia. Estas son cifras oficiales a las que tiene acceso un medio escrito y que va enfocado a un público específico, pero deja de lado a otros sectores sociales. De ahí la importancia del cine hecho por mujeres y para mujeres. Mágina Millán menciona que:

“Se trata de posicionamientos que actualizan el ser en comunidad a partir de variadas estrategias, y que rompen claramente con la idea de ‘llevar el conocimiento académico a las comunidades’ para emprender justamente el camino contrario: llevar el saber indígena comunitario a otros contextos, cuidándose de no reproducir relaciones

de colonialidad a partir de los privilegios adquiridos como intelectuales”.

Llevando esto al espacio cinematográfico, con el cine se puede hacer comunidad y mostrar a esa comunidad ciertas problemáticas, pero no se trata de que las eruditas del tema hagan documentales sobre las comunidades de mujeres que han sido históricamente excluidas, no, lo ideal sería que las propias mujeres excluidas cuenten sus historias de vida y hacer visible la violencia sistemática y patriarcal por la que atraviesa nuestro país en la actualidad. Con esto no estoy tratando de demeritar el trabajo de otras mujeres o de mostrar a las mujeres “blancas” como si ellas fueran enemigas, pero lo cierto es que ellas no tienen que lidiar con los mismos problemas que las mujeres de clase baja. Aunque la violencia es similar, no es la misma.

Por otra parte, hablando sobre la sexualidad y el derecho de vivirla plenamente, un tema tabú es el cine porno y erótico, como también en algunas corrientes feministas; de esto habla Márgara Millán en su otro texto *El cine como lenguaje*. Retomo la sexualidad a raíz de una controvertida declaración hecha por la cantante pop Billie Elish. En una entrevista que le fue hecha en *The Howard Stern Show*, la cantante estadounidense asegura que el hecho de ver porno a temprana edad la hizo deformar sus prácticas sexuales hasta el punto de creer que era correcto tener relaciones sexuales como en las películas porno, pese a que ella no se sentía cómoda.

Con el paso del tiempo, la industria del porno se ha vuelto más violenta, nos muestra escenas de sadismo y de violaciones, normalizando así estas prácticas. Podemos ver estos ejemplos en el documental *Hot Girls Wanted* (2015) de las directoras Jill Bauer y Ronna Gradus.

“Desde esta perspectiva, la fantasía erótica de la mujer aparece como un ámbito poco investigado por el feminismo, que a veces se comporta ante esta fantasía como frente a una especie de tabú opuesto a una cierta ‘moral feminista’. Sin embargo, asegura Gaines, en el terreno de la sexualidad, las mujeres disienten de las ‘prácticas políticas correctas’, aunque estas sean feministas”. (Millán)

No podemos negar que las mujeres también somos personas sexuales, que sentimos y también tenemos la necesidad de excitarnos, complacernos, por esa razón considero que debemos de dejar atrás los tabúes sexuales que existen en torno a nuestros cuerpos y comenzar a abrir esas puertas hacia el cine erótico, pero entendido desde nuestras necesidades y como herramienta educativa, para dejar de lado esa creencia de que lo que sale en el cine porno comercial es lo correcto pese a que se vulneren cuerpos.

En conclusión, creo que es importante seguir tomando esos espacios y contar nuestras propias historias, inquietudes, miedos, perversiones o los temas que sean de nuestro interés y para nuestro consumo. Hay que usar el cine como un instrumento pedagógico, de denuncia, político o erótico para satisfacer nuestra mirada y nuestras ganas de crear y ver arte. En una época tan globalizada y en la que existe más acceso a diferentes medios de comunicación, sería absurdo dejar pasar esa gran oportunidad.

## Bibliografía

Barragán, A. 2021. México, el fracaso en frenar los feminicidios. El País, 24 de noviembre.

Millán, Margara 1999. *Derivas de un cine en femenino*. UNAM: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Programa Universitario de Estudios de Género. Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial.

Millán, Mágina 2011. Feminismos, postcolonialidad, descolonización: ¿del centro a los márgenes? *Andamios* 8 (17): 11-36.

Mulvey, Laura 1975. *Placer visual y cine narrativo*.

Redacción 2021. Billie Elish se sincera sobre su adicción al porno; “me destruyó el cerebro”, dice, 15 de diciembre.





# ESE MATERIALISMO MÍSTICO DEL CINE: UN LENGUAJE PARA COSAS ESPECÍFICAS

Gabriel Herrera Torres

## I Lotte y la caminata

Es 1974 y Lotte Eisner, prominente crítica y archivera de cine (quien en su momento hubiera rescatado archivos fílmicos completos de los nazis, quien eventualmente fundara junto a Henri Langlois la cinemateca de París, quien se hubiera convertido –análogamente al propio Langlois en Francia– en la figura seminal sobre la que el cine alemán ha resurgido), ha caído gravemente enferma. La madre espiritual del nuevo cine alemán cuenta con 78 años. Bien contados y bien vividos, difícilmente son pocos (entre otras cosas ha sobrevivido ya a un campo de concentración, ha escrito el libro que inmortalizaría al expresionismo alemán y ha salvado en medio de condiciones infrahumanas a ese *Gran dictador* de Chaplin), pero a juicio de Werner Herzog, uno más del puñado de sus aguerridos herederos (entre los que se cuentan R.W. Fassbinder, Wim Wenders, A. Kluge o H.J. Syberberg), su papel en la historia aún no está cubierto, y el joven cineasta reniega con pasión adolescente que la legendaria señora abandone el mundo todavía, lo que él mismo expresa en una cuádruple y archi-recontra-definitiva negación: “no podía ser, no en ese momento, el cine alemán aún no podía prescindir de ella, no debíamos permitir que eso sucediera” (Herzog, p.16, 1980). No.

Para evitar el deceso de su mentora, entonces, el cineasta ha tomado una extraña decisión, poseído por ese singular *pathos* bávaro y su propia idiosincrásica megalomanía: si ha de evitar que Lotte Eisner muera, habrá de caminar en línea recta la distancia entre Múnich y París (donde aquella convalece) en pleno miserable y gélido invierno europeo. Y así lo hace.

Nueve años después, producto de aquella descabellada proeza, sobran un diario de viaje que recoge las impresiones del cineasta durante su travesía y una mítica mujer, rozagante de salud, pero más vieja que Matusalén, que hubiera sido efectivamente “salvada” por el viaje de su joven amigo en aquel entonces pero que hoy, dicho sea de paso, comienza a sentirse hastiada con la vida. Vieja, pues, y completa a sus 87 años (con nueve años más de vida que le han permitido acompañar la consagración de una nueva generación de cineastas) Lotte decide que es tiempo de morir y lo consulta con su joven amigo, quien concede: *es tiempo*. Ocho días después, el 25 de noviembre de 1983, Lotte Eisner muere tranquilamente en París de causas naturales.

Esta peculiar anécdota, a mi juicio y por motivos que trataré de expresar más adelante, es un bellissimo caso de pensamiento fílmico (o de lo que la moda parisina en turno llamaría “cine expandido”): cuando Herzog camina para “salvar” a Lotte está haciendo cine. Es decir, que la “forma de conocer” del cine ha sido trasladada alquímicamente a la experiencia del mundo. Si la anécdota será prueba de algo, entonces, es de que el pensamiento fílmico tiene consecuencias sobre qué realidad encontramos también más allá de la pantalla y sobre cómo organizamos y establecemos relaciones de valor en ella. Resultará ejemplo, espero, de cómo un sistema epistémico específico “produce” también al objeto conocido e ilustrará algunas características a través de las que éste sistema concreto (el cine) articula al mundo: características contrastantes a las de las tradiciones *idealistas o empiristas* dominantes.

## II Conocimiento como fuga

Siendo por definición incendiario, aleatorio, excesivo y deforme, el gozo no puede, no “debe” nunca repetirse<sup>1</sup>. Será cada vez un gesto inesperado

o formado al mismo tiempo que aquello que contiene. Hay algo, pues, perverso en la repetición del “gozo”, en la idea de un “gozo en proyecto”, diseñado, medido, reproducible, que eludiría la naturaleza íntima del evento al que persigue (no “el gozo” ideal y platónico, más allá de los fenómenos, sino el gozo como evento singular, irrepetible y espontáneo: indistinguible de su estructura, misma que nace y muere con él cada vez y se resiste a ser disecada por cualquier clase de acercamiento analítico a *priori* o a *posteriori*).

Esta especie de “perversión”, por otro lado, resulta natural a la definición occidental de “conocer”, produciendo un mundo que a menudo parece un mercado de fantasmas, de objetos calcificados, extraídos de su eterna contingencia para ser condenados al cementerio de nuestras representaciones. Así, frente al *gozo* como evento espontáneo e irrepetible se opondrá su aparente explicación o justificación: un doble conceptual que extrae del primero aquello que le es útil y, al hacerlo, hiende el cuchillo separando al evento y a su “estructura”, al mundo y a su significado, como si se tratase de dos entidades distinguibles que existen en un constante e inevitable desfase, moviéndose infinitamente hacia algo que está más allá de ambos. Según esta noción de conocimiento funcional, todo existe *para* algo, todo debe ser justificado y capitalizado en aras de algún fin, en virtud de un cierto mundo teleológico aspiracional inalcanzable (llámense leyes naturales, sujeto racional o deidad en turno).

Una explicación, pues, la abstracción de un evento u objeto en una serie de leyes o la simplificación del mismo en una representación conceptual, pretendiendo que cualquiera de estas o todas ellas juntas contuvieran la esencia del conocer, no hacen sino alejarnos del objeto que ha de ser conocido<sup>2</sup>. Luego entonces, “conocer” debería ser algo distinto a “abstraer

---

1 Y aquí vale la pena recordar a los cineastas Pedro Costa y J.M. Straub cuando dicen: “Si no hay algo quemándose en la toma, entonces no vale nada. En algún lugar de cada plano algo debe estar incendiándose. Este incendio debe siempre estar en la imagen, como una carta de amor siendo redactada por confusión al interior de un banco” (Costa, 2005). Así también, me parece, es como tendríamos que entender al conocimiento.

2 Wittgenstein sugiere que el objetivo de la empresa científica no debe ser la explicación. La explicación, o paradoja, no entiende nada: “¿Cómo hubiera sido posible que el fuego o la semejanza del fuego con el Sol dejase de impresionar al espíritu cada vez más despierto del hombre? Pero no porque «él no pueda explicárselo» (la estúpida superstición de nuestra época), ¿pues acaso una explicación lo hará menos impresionante?” (Wittgenstein, p.19, 1983).

de forma correcta los aspectos relevantes de un objeto” –y aquí siempre hay que añadir: ¿relevantes para qué? ¿En función de qué? ¿Con qué objetivo que está más allá del propio objeto? Bajo esa premisa mi encuentro con el “objeto” y el propio objeto nunca son un fin en sí mismos sino un medio para otra cosa. Pero “conocer x es algo más que poder predicar algo acerca de x”, dirá Luis Villoro: puedo saber muchas cosas sobre alguien sin conocerlo. De manera opuesta, puedo conocer a alguien sin saber casi nada de él (como cuando, poniendo el ejemplo del propio Villoro, conozco a una persona nueva en una fiesta, aunque no sé casi nada de ella)–. “Para conocer algo es preciso tener o haber tenido una experiencia personal y directa, haber estado en contacto. Estar familiarizado con ello (...) No conozco lo que no puedo contemplar o resentir de algún modo” (Villoro, p.198, 1982).

Lo conocido, pues, es específico, pero “conocer” parece referirse al acto de despojar a lo específico de su especificidad: un acto de violencia que asalta al objeto para extraer un mundo de representaciones constantes, manejables y repetibles. Los aspectos “relevantes” del objeto, entonces, se vuelven aquellos que permiten su predictibilidad, es decir, todos aquellos aspectos del objeto que no son específicos, con lo cual estaríamos negando el aspecto más fundamental de la definición de “conocer” que acabamos de describir: la especificidad del objeto y la especificidad del encuentro. El objeto de conocimiento desaparece por completo en la normatividad y la necesidad de su repetición.

Quisiéramos abogar, en ese sentido, por una definición no utilitaria o normativa del conocimiento, donde “conocer” no devenga en su propia negación: una fuga infinita que elude al mundo y que forja una idea de la cultura basada en la evasión y en la vanidad del progreso, según la cual el mundo “exterior” se reduce a su reflejo en la consciencia y, de manera automática, no puede ser concebido más que como herramienta, como algo que solo está ahí en la medida en la que afirme la existencia del sujeto, en la medida en que se reduzca a su función de “espejo” (señalamiento que R. Rorty hiciera allá por 1979). Rompamos la plana quietud del agua, entonces, solo para recordar que el espejo es lago insondable: tratando de deshacernos del narcisismo del discurso, el mundo no es nuestro reflejo sino un pozo sin fondo que se anuncia desde la superficie. Redefinir al conocimiento bajo esta luz es, en ese sentido, producir una epistemología generosa (porque la especificidad es una forma de generosidad), un continuo ofrecerse de uno/a/e mismo al mundo como evento continuo y en constante combustión.

### III Materialismo “místico”

El problema, sin embargo (o uno de ellos), es que esta definición de conocer parece volver al propio conocimiento imposible o inarticulable. No gozamos de un sistema lingüístico o descriptivo que permita que sobreviva lo específico<sup>3</sup>; estamos condenados a que toda descripción sea necesariamente un acto distanciamiento:

No hay nada que podamos volver objeto de la cognición, nada que pueda existir para nosotros a menos que se convierta en una imagen, un concepto, una idea –a menos, es decir, que deje de ser lo que es para convertirse en una sombra o un contorno de sí mismo (Harman, p.69, 2017).

Esto tiene que ver no solo con nuestra dificultad o falta de voluntad para imaginar una realidad no-teleológica, pero también con nuestra incapacidad para imaginar cómo una realidad no-teleológica podría ser abordada, articulada y comunicada. La intención de este texto (como nuestro agudo lector habrá ya imaginado) es sugerir que el lenguaje fílmico posee, al menos en alguna medida, las características necesarias para producir una imagen del mundo de rasgos parecidos:

Por un lado, imaginar una realidad no-teleológica significa pensar dicha realidad como un *fin en sí mismo*, es decir, como una especie de objeto autorreferencial que es simultáneamente el objeto y su significado (objeto y sujeto a la vez), en donde es imposible concebir ambas cosas como distintas entre sí. Un objeto sobre el que no se puede decir nada pero que, sin embargo, es ya automáticamente “sentido” (sin necesidad de ningún concepto). Un objeto concebido de esta manera produciría una especie de

---

<sup>3</sup> Lo más que podemos hacer es imaginar esa bellísima pseudociencia-punk de las excepciones de Alfred Jarry: “*La Patafísica* examina las leyes que gobiernan a las excepciones (...) en tanto que las leyes que supuestamente han sido descubiertas en el universo tradicional son también correlaciones de excepciones, si bien más frecuentes, pero en cualquier caso datos accidentales que, reducidos así al estatus de excepciones poco excepcionales, ya no poseen siquiera la virtud de la originalidad”. (Jarry, p.21, 1996).

*materialismo místico*, una contradicción en la que algo *material y contingente* es simultáneamente *ideal o trascendental*. Algo que es a la vez siempre una *idea y siempre un accidente*.

Esta forma de ver al mundo es profundamente afín a observaciones que distintos teóricos y cineastas han hecho sobre cómo la imagen fílmica “procesa” a la realidad. Así, por ejemplo, A. Badiou se mostraría fascinado por cómo un ramo de flores existe *ideal y accidentalmente* en una imagen fílmica: “(...) las he visto, estas flores, pero la modalidad precisa de su cautividad por el corte (en la imagen fílmica) expone, indivisiblemente, tanto su singularidad como su idealidad” (Badiou, p.88, 2013); S. Cavell diría que “el mundo se proyecta a sí mismo en el cine de tal forma que lo que el cine promete, su candor, es la exhibición del mundo mismo” (Cavell, p.120, 1979); y S. Jeong insistiría que el *significado* “surge de la máquina como providencia divina, como un *deus-ex-machina*, no como predeterminado por la mano del director/creador que ambiciosamente ocupa el poder de Dios sino como un misterio a ser revelado a la audiencia que solo encuentra la verdad de lo real” (Jeong, p.106, 2016).

Así, a diferencia de una palabra, por ejemplo, que necesariamente se refugia o “huye” al reino de los conceptos y reduce al objeto nombrado a su generalización (a las características y “usos” del mismo que son universalizables, a todo lo que hay en él que no es específico), el encuadre fílmico y su duración no nos alejan del objeto filmado sino que nos regresan a él en toda su rimbombante especificidad. Diremos aquí, entonces, que la propia delimitación del encuadre y la duración del fragmento hacen que el susodicho “objeto” se aparezca automática y necesariamente como auto-referencial, devolviéndonos a la materialidad del mundo en un sentido extraño: la toma no puede “decirnos” otra cosa que “aquí cuchara” “Esto-cuchara”, “Yo cuchara” (es, por otro lado, una cuchara en el nirvana de la autoafirmación: ¡Aquí cuchara! ¡Yo cuchara!), produciendo una impresión del mundo como espacio intrínsecamente semántico: un mundo-sentido<sup>4</sup>.

Esto nos deja de pie frente a un material fascinante (literalmente), pero aún

---

<sup>4</sup> Y así, “la imagen se impone, «obstruye» todo cuanto no es ella”. Es un “mensaje rico en código pobre, texto rico con sistema pobre (...) todo en ella es aserción (...) está siempre actualizada (...) es un enunciado que se basta a sí mismo y que plantea la existencia de algo en la realidad” (Metz, p.67, 1974).

no nos permite ir más allá (ir “más allá” parece una clara contradicción). Hasta aquí se asomaría un modelo del cine como espacio extraordinariamente restrictivo en el que cualquier movimiento del sujeto que experimenta parece una traición, en el que ninguna articulación sería posible más allá de la propia manifestación del mundo como el lugar final del sentido. Hasta aquí, pues, tenemos una figura idealizada de la imagen fílmica como un “devolvernos” al mundo en bruto en un sentido que podríamos buscar en el ritual, en un encuentro primitivo con el fuego, en una especie de “grado cero” de existencia. Estamos hablando de una imagen sin espectador real, sin intención (sin el objeto intencional de los fenomenólogos incluso), sin discurso y sin relación con ninguna cosa. Una máquina que procesa y proyecta de forma “indiferente” hacia la nada.

## IV Lenguaje de los acompañamientos o paralelismos

La imagen de una cuchara, por otro lado, nunca contiene solo a la cuchara. No existe en el vacío. Contiene un segmento de tiempo, luz, color, la superficie de la mesa, tal vez la esquina de un plato o la intervención intermitente de una mano que entra y sale de cuadro, la intención del cineasta en turno, la superficie en la que es proyectada, etcétera. En otras palabras, la imagen fílmica no es nunca uno solo sino múltiples objetos-sujeto en perpetuo estado de autoafirmación. Después de todo, toda imagen proviene del propio mundo (y la inagotable celebración de su contingencia) mientras que, a la vez, cada evento encuadrado se afirma como un fin en sí mismo y es “acompañado” por otra serie de eventos enjaulados en el mismo éxtasis autorreferencial.

Por su naturaleza, pues, el cine es incapaz de nombrar, justificar o conceptualizar cualquier cosa, pero está forzado a producir “acompañamientos”. Es a través de dichos acompañamientos que la posibilidad de una cierta articulación o “lenguaje” se asoma: en la medida en la que todo está en perpetua autoafirmación, ningún elemento puede significar o conceptualizar a ningún otro. De la misma forma, y en la medida

en la que ningún elemento puede existir en el vacío, los objetos se vuelven unidades arbitrarias de medida (o escenarios) los unos de los otros. Es decir que todo objeto se vuelve una excusa o un “orificio” a través del cual el objeto que existe en paralelo se asoma o se hace presente para nosotros. La ficción de una cierta película nunca sustituye al mundo real que es filmado. Lo acompaña. Ambos existen simultáneamente y se “iluminan” el uno al otro sin determinarse. Este principio aparentemente rebuscado es ilustrado por obras tan profundamente lúcidas como *20 cigarrillos*, de James Benning:

*20 cigarrillos* consiste en 20 tomas de 20 personas fumando respectivamente 20 cigarrillos desde el momento en el que los encienden hasta el momento en el que se han consumido. La pieza es interesante (entre otras cosas) porque produce y evidencia una especie de circuito de paralelismos o acompañamientos: durante la película, entonces, la unidad “cigarro” se vuelve el marco no solo de duración sino el *escenario* (o el “encuadre”) a través del que la *persona* (esa persona “específica”) queda expuesta, es decir, el cigarro se vuelve una especie de unidad de medida arbitraria para que la existencia de la persona “se asome” sin que un concepto intervenga en el proceso. En lugar del concepto, tenemos un cigarro. Un cigarro que no reduce a la persona, no la juzga o interpreta: sencillamente funciona como un “escenario”, una unidad de medida para que aquella quede expuesta. Y esto funciona así en todas direcciones: paralelamente, la persona se vuelve el marco o el encuadre que permite que “se asome” la existencia del cigarro, una unidad arbitraria de medida; paralelamente, la existencia del cigarro se vuelve a su vez unidad de medida o “escenario” (un encuadre, pues) que permite que “se asome” la propia existencia de la toma y del encuadre literales (el propio encuadre filmico queda entonces encuadrado). Paralelamente, el encuadre se vuelve a su vez el marco para encuadrar o resaltar la existencia de la persona y la persona “encuadra” al encuadre a la inversa como antes señalamos con el cigarro...

Parece, pues, como si la imagen nos dijera “esto es un «cigarro» (pero el «contenido» del cigarro no es el propio cigarro sino la persona específica [vs. el concepto «persona»])”, o “esto es una «persona» (pero el «contenido» de la persona es el cigarro específico [vs. el concepto «cigarro»])”, o “esto es una «toma filmica» (pero el «contenido» de la toma es por un lado la «persona», por otro lado el «cigarro»)”. Finalmente, la misma operación se extiende hacia la pieza completa: una cajetilla de cigarrillos contiene en promedio veinte cigarrillos. Una película de una cajetilla de veinte personas, de veinte tomas, de veinte cigarrillos...

Mi impresión es que toda obra fílmica, voluntaria o involuntariamente, depende de estos paralelismos que permean la propia imaginación de los directores hasta configurar la lógica intrínseca de su discurso. El propio Herzog hizo su carrera sobre esta base. Su obra está poblada por personajes obsesionados con realizar un acto que pudiera por sí mismo *acompañar* la existencia de todas las cosas. Así lo hacen Aguirre y Fitzcarraldo (por recurrir a sus dos más icónicos personajes): Aguirre, un explorador mercenario en las Américas, aspira a ser el conquistador total, y su megalomanía lo empuja a buscar una equivalencia total entre él y el mundo. Fitzcarraldo, por el otro lado, es un melómano obsesionado por instalar una sala de conciertos de ópera en la zona más recóndita de la selva, y parece consciente de que entre la ópera y la jungla se produce una “simetría”, un acompañamiento posible. Consciente, también, de que la propia empresa para instalar esa sala de conciertos a mitad de la selva es operática, es decir, “acompaña” a la propia figura de una sala de conciertos de ópera a mitad de la selva. Al mismo tiempo, durante la empresa para identificar la locación para la sala de conciertos, Fitzcarraldo se ve obligado a hacer que un barco atraviese una montaña, y es misma acción es entonces operático/selvática. Esa consciencia, famosamente, se extiende a la del propio Herzog durante el rodaje, que filmara la película como si fuera una hazaña equivalente a la de Fitzcarraldo (en uno de los rodajes más operáticos de la historia). “Fitzcarraldo”, así, es una obra que parece obsesionada por evitar que cualquiera de sus elementos exceda a cualquier otro. Una obra que busca compulsivamente que todo evento sea un “encuadre” de otro. Instalar la ópera *encuadra/escenifica/acompaña* a hacer que un barco atraviese una montaña, que *encuadra/escenifica/acompaña* a una sala de ópera a mitad de la selva, que *encuadra/escenifica/acompaña* a...

De manera similar a lo anterior, y regresando a nuestra bucólica anécdota inicial de Lotte y Herzog, lo que nos interesa no es que Lotte haya sido efectivamente salvada por la caminata de Herzog. Esto es meramente un producto adyacente, espectacular (y causalmente falso), que hace que a toda la acción la percibamos en relación a su “agenda”, en lugar de en su dimensión “óptica” o de capa traslúcida que permite que ambos sucesos se vean entre sí y se acompañen. Lo único que la caminata hace es producir un encuadre a través del que podemos asomarnos indirectamente a lo “específico” de la vida de Lotte. La vida de Lotte ya no está mediada por el propio concepto “vida de Lotte” sino encuadrada (no definida) por la acción “caminata de

Herzog” que, por otro lado, no tiene nada que ver con el “contenido” real y específico de la vida de Lotte (y viceversa. Siempre, siempre y viceversa).

Lo que nos interesa no es *qué precede a qué o qué produce qué*, sino *qué sucede junto a qué*. La relación relevante depende de distinguir acompañamientos entre categorías que considerábamos que no podían relacionarse significativamente (porque lo “significativo” se ha considerado culturalmente desde el marco de lo causal: ¿qué produce? ¿qué efectos tiene? ¿qué lo justifica?). Esto es: su no-relación causal permite enfocarnos en otro tipo de relación y atribución de valor.

Con lo que nos encontramos, así, es con sistemas aparentemente cerrados que se sostienen a sí mismos y a la vez están abiertos, en la medida en que se pueden seguir sumando elementos de manera indefinida, ninguno de ellos eliminando al anterior sino iluminándolo y a la vez permitiendo que siga en movimiento su emergencia inagotable.

El *conocimiento*, pensado o comprendido desde el cine, será entonces la labor de recordarnos que el mundo está ahí, en lugar de la labor de construir otro mundo siempre más allá de él. El cigarro me “devuelve” a la toma, la toma me “devuelve” a la persona, la persona me “devuelve” al cigarro. La ópera no me aleja de la jungla (como sí lo hace el concepto “jungla”) sino que me regresa a ella y me hace verla de nuevo, verla otra vez, a partir de otro de sus innumerables aspectos. El cineasta no puede “salir” del mundo para nombrarlo o establecer valor a los eventos, puesto que el propio mundo es la materia de la que se forma su “lenguaje”. Lo único que puede hacer es buscar un evento que permita acompañar a otro. Es solo un circuito de mirillas, de orificios en la pared que enfatizan esa gran tradición del voyeurismo cinematográfico con un twist maravillosamente afirmativo.

## Bibliografía

Costa, P. (2005). *A door that leaves us guessing*. Rouge Press: [http://www.rouge.com.au/10/costa\\_seminar.html](http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html)

Gidal, P. (1976). *Structural cinema*, Ed. BFI.

Harman, G. (2017). *Object Oriented Ontology: a new theory of everything*. Penguin.

Herzog, W. (2015). *Sobre caminar en el hielo*. Ed. Entropia.

Jarry, A. (2007). *Exploits and Opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician*. Arlea.

Villoro, L. (2018). *Creer, saber, conocer*. Siglo XXI editores.

Wittgenstein, L. (1997). *Comentarios sobre la rama dorada*. Instituto de investigaciones filosóficas, UNAM.

Jeong S. (2016). *The Major Realist Film Theorists: A Critical Anthology (Cap 5: Multiple indexicality and multiple realism in André Bazin)*, Ian Aitken, *compilador*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor, New York: Oxford University Press.

Rorty, R. (1979). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Princeton University Press.

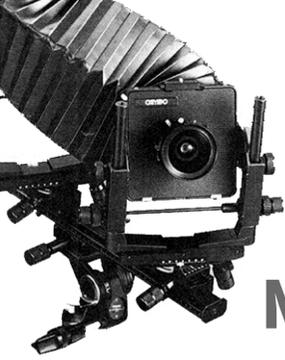
## Filmografía

Herzog, W. (Director), (1975). Fitzcarraldo [Película]. WH productions.

Herzog, W. (Director), (1972). Aguirre [Película]. WH productions.

Benning, J. (Director), (2011). 20 Cigarettes [Película]. Producciones James Benning.





# EXPERIMENTAR EL MOVIMIENTO DE LOS ESPEJOS

Axayácatl Tavera Rosales

Cuando pensamos en lo que comúnmente denominamos cine, casi siempre lo vemos como un entretenimiento masivo, reduciendo su carácter a un simple artificio, pero lo cierto es que, a lo largo de su historia, y desde sus orígenes, ha pasado por muchas etapas; ha sido una herramienta en exploraciones científicas, un divertimento de feria, un instrumento de difusión para los ideales de las revoluciones, hasta hoy, toda una industria perfeccionada en el seno del capitalismo más salvaje, sin embargo, en el fondo de todas esas variantes, encontramos un medio de exploración interior del ser humano, es decir, un arte impregnado de elementos que conforman una manera particular de ver el mundo y que se encuentra atravesado por eso que nos vincula con la realidad: el lenguaje.

El presente texto busca explorar la relación del cine y su construcción del mundo con la experiencia propia del “mirar” una película, partiendo desde una idea en concreto, el cine como un modo del lenguaje.

A veces parece extraño indagar sobre el quehacer humano, todas las ramas del conocimiento encaminadas al estudio de las artes, el pensamiento, la cultura, la historia y la sociedad, en el fondo, siguen buscando la respuesta a qué somos. Pese a haber pasado miles de años la sentencia délfica “conócete a ti mismo”<sup>1</sup>, sigue siendo una preocupación que se ha llevado a un punto que seguramente a Sócrates le parecería exagerado y hemos ido en contra del “sé sensato”<sup>2</sup> y “nada demasiado”<sup>3</sup>, lo que sin duda es señal de que aún

---

1 Platón. (2010). *Diálogos I*. Madrid, Ed. Gredos. p. 137, 165<sup>a</sup>.

2 *Ibidem*

3 *Ibidem*

no nos conocemos lo suficiente, sin embargo, aquí estamos, en el follaje de un árbol que no para de crecer de manera exponencial hacia lugares que parecían imposibles y, en la base, en su raíz se sostiene por un único elemento cuya simpleza no le resta profundidad: la palabra.

La comprensión de lo que nos rodea viene de un hecho en concreto: nombrarlo, ya que “todo lenguaje revela la presencia compleja y sistemática de la realidad el mundo en el que [nos hallamos]: su devenir y su estructura”<sup>4</sup>. Nombrar algo es arrojar la luz del intelecto y evidenciar su existencia, para posteriormente diseccionar, estudiar y dividirlo con el fin último de saber, aprehender, y darle un sentido en nuestra modo de relacionarnos con el mundo, pues “el fundamento de la palabra es la relación necesaria y universal que tiene el fenómeno psicosomático que se produce [en nosotros] en el choque con las cosas [...]”<sup>5</sup>, de tal forma que todo es palabra. Todo es lenguaje.

Teniendo esto en mente, pensemos que el cine es en esencia un medio a través del cual exploramos el mundo en búsqueda de un sentido de nuestro estar en él y, como toda expresión de la inquietud humana, está impregnado por el afán de significarlo y darle un orden o, dicho de otro modo, establecer un lenguaje.

Hablar del lenguaje cinematográfico, igual que todos los intentos de hablar del lenguaje en sí, resulta en dos formas de verlo; por un lado, parece absurdamente simple pensar en algo que usamos de manera cotidiana y que pasa casi desapercibido, ya que lo empleamos sin darnos cuenta, pero en el fondo esa absurdez se debe a que en realidad no sabemos cómo funciona y es, en el sentido más místico del término, un misterio. Eso nos lleva a la segunda forma de afrontar el lenguaje, a su problematización y análisis, que en el caso del cine, al ser un arte, la construcción de su modo del lenguaje particular está ligado con el desarrollo técnico del propio medio.

La manera más directa, u ostensiva, de leer el lenguaje cinematográfico parte del posicionamiento de la cámara, es decir, lo que nos presenta la pantalla es

---

4 García Olvera, Francisco. (1997). *Anthropos: El misterio del hombre* [Cuaderno de investigación N° 16]. México, UNAM-ENEP Acatlán. p. 19.

5 *Ibidem*.

un marco definido por la intención de un artífice que nos sitúa en los límites del mundo para presentarnos una imagen específica, esta acción juega con la manera en la que percibimos el entorno con las “[...] dos formas puras de intuición sensible, a saber, espacio y tiempo [...]”<sup>6</sup>.

Estos dos conceptos *tiempo y espacio* son la base de nuestra percepción sensible del mundo, las categorías estéticas, que son el fundamento del ordenamiento que le damos a la realidad. Justamente son estos dos elementos los que manipula el cine. Una película limita el espacio presentándonos sólo aquello que el autor quiere que veamos, y contrae o expande el tiempo dentro de la representación que está aconteciendo en la pantalla, en pocas palabras, a través de la cámara, nos coloca en un punto de expectación desde donde redescubrimos la realidad en función del mundo que nos presentan.

Los movimientos de cámara contribuyen al descubrimiento de este nuevo entorno; un paneo es el movimiento que hacemos con la cabeza de lado a lado cuando nos encontramos en un lugar nuevo, un *Tilt Up* es echarla atrás para darnos cuenta del tamaño de algo que nos sobrepasa en dimensiones, mirar a un personaje en picado nos coloca en un estado de superioridad ante él o el mostrarnos a algún personaje en un primerísimo primer plano para establecer una relación de intimidad. Todos estos elementos que tiene un carácter puramente técnico han generado una gramática propia del cine, misma que podría haberse visto limitada, como se señalaba con anterioridad, a una representación puramente ostensiva de la imagen, o sea, “que las palabras [imágenes] desempeñen una función y son introducidas o acuñadas para satisfacer una necesidad concreta”<sup>7</sup>. Pero a través de su uso y, sobre todo, de la experiencia propia del lenguaje cinematográfico es que “[...] casi inmediatamente las palabras [imágenes] empiezan a ser usadas en diversos juegos del lenguaje diferentes del original”<sup>8</sup>.

Es gracias a la experimentación de los recursos técnicos, por los realizadores, que surge lo que podríamos llamar un lenguaje cinematográfico, con la resignificación y yuxtaposición de unidades de sentido a través del montaje<sup>9</sup>

---

6 Kant, Immanuel. (2008). *Crítica de la razón pura*. México, FCE-UAM-UNAM. p. 23, A22.

7 Tomasini Bassols, Alejandro. (2003). *El pensamiento del último Wittgenstein*. México, Eder. p. 110.

8 *Ibidem*.

9 Cf. Eisenstein, Sergei. (2013). *La forma del cine*. México, Siglo XXI Ed.

se han generado nuevas formas de construcción el mundo a través de una lente.

Una de las grandes virtudes que se le atribuye al cine, y a la fotografía en general, es la fidelidad con la que plasma la realidad; no podemos dudar de que aquello que estamos viendo, por más absurdo o irreal que sea en el mundo cotidiano, está presente ahí, en la pantalla, pues:

La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad [...]. Sean cuales fueran las objeciones a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y espacio. La fotografía [y el cine] se beneficia con una trasfusión de realidad de la cosa a su reproducción<sup>10</sup>.

Pero este atributo va más allá de una reproducción fiel de lo retratado e independientemente de si aquello que vemos en una fotografía es una imagen construida a través del artificio propio del cine o que la película es una narración ficcional del mundo, dado que “[la] foto jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa) [...] [ya que] el referente se adhiere”<sup>11</sup>, lo que estamos viendo es una unidad de sentido, un elemento lingüístico que posee un significado.

Bajo estas consideraciones se elimina toda duda, el cine es un modo más del lenguaje, el cual, está asociado a su capacidad técnica y se construye desde las categorías estéticas de la realidad. Si “[...] el cine es un [modo del] lenguaje”<sup>12</sup> y “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”<sup>13</sup>. Entonces la construcción cinematográfica del mundo es el mundo mismo. Ver una película es similar al nombrar un tigre, es presentar su existencia aun cuando no se encuentre en la habitación.

Es en este punto, con la consolidación de un juego de lenguaje en un medio cinematográfico, que surgen nuevos cuestionamientos, uno de los

---

10 Bazin, André. (1990). *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ed. Rialp, 2a. Ed. p. 28.

11 Barthes, Roland. (2022). *La cámara lucida*. México, Paidós. p. 27-28.

12 Bazin, André. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid, Ed. Rialp, 2a. Ed. p. 30.

13 Wittgenstein, Ludwig. (2003). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Ed. Alianza. p. 123, 5.6

principales es: ¿cuál es la relación del espectador con la obra filmica? O, en otras palabras, ¿cuál es la experiencia estética del cine?

Hablar de la experiencia es abordar cómo es que el “mundo exterior” se impregna a través del lenguaje en nuestro “mundo interior”, lo que en un primer momento pareciera dividir el mundo en dos ámbitos, pero lo cierto es que no se trata de una división de la realidad sino que es un ejercicio autorreflexivo, el ver lo humano desde lo humano, algo muy similar a lo que en otros ámbitos podríamos llamar *experiencia mística o interior*, de modo que volvemos a nuestro punto inicial: γνῶθι σεαυτὸν <sup>14</sup>.

El cine y el lenguaje, es decir, el mundo que vemos y nos golpea sensiblemente, es el resultado de un proceso de autodeterminación de lo humano, así que la experiencia interior:

[...] no podría disponer de principios ni en un dogma (actitud moral), ni en la ciencia (el saber no puede ser su fin ni su origen), ni en búsqueda de estados enriquecedores (actitud estética, experimental), entonces no puede tener más preocupación ni orto fin que nos sea ella misma<sup>15</sup>.

Los esfuerzos por el autoconocimiento no buscan una respuesta, la organización del mundo (el lenguaje), no tiene un propósito. Del mismo modo el cine, como fenómeno mismo de la creación humana, no tiene ninguna pretensión más allá del cine mismo.

Parecería contradictorio decir que la búsqueda de lo humano desde lo humano, como se sostenía al inicio de este escrito, carecen de un sentido fuera de la búsqueda misma, sobre todo si tenemos en cuenta que, como lo hemos señalado, se han creado sistemas complejísimos para estudiar qué es lo que somos, pero lo cierto es que pese a todos nuestros esfuerzos por desentrañar nuestra propia naturaleza no hemos llegado a nada distinto desde que se formularon estas interrogantes por primera vez. Quizás partamos desde diferentes puntos, pero siempre volvemos a nosotros mismos.

---

14 Cf. p. 1.

15 Bataille, George. (2012). *Para leer a George Bataille*. México, FCE. p. 93.

El arte no está exento de esta condición, pero mayormente, a diferencia de las ciencias, este no se autoengaña pretendiendo llegar a una respuesta que revele el ser de lo humano, ciertamente es parte de ese proceso reflexivo que hay en la experiencia interior, pero como tal, no tiene una finalidad misma más allá de sí.

Por otro lado, no deberíamos perder de vista el carácter comercial del cine. Hoy más que nunca su alcance en las audiencias es masivo, lo que supone un beneficio económico para los productores y los grandes estudios. Estas circunstancias nos podrían llevar a creer que el cine, más que un arte, es un producto de consumo y lucro por parte de las empresas que están detrás de su realización, y es verdad, en la mayoría de los casos quienes invierten dinero para las producciones lo hace con la esperanza de recolectar mayores frutos, sin embargo, de la misma forma en la que no podemos negar el carácter mercantil del cine, no podemos borrar su lado artístico, lo cual, por más burdo que nos parezca a algunos, está impregnado incluso en las obras más comerciales.

La exploración de lo humano por lo humano dentro del cine comercial no radica tanto en lo que vemos en la pantalla sino en nosotros, los espectadores que acudimos a las salas para ver esas películas. Sólo pensemos en cómo filmes que claramente tienen fines económicos generan fenómenos culturales y comunidades que se apropian de las mismas para redefinirlas bajo sus propios términos. En cambio, cuando el carácter artístico de las obras es completamente borrado por el interés monetario de los productores, las piezas se ven trastocadas desde las ideas que los realizadores querían imprimir a la obra, hasta su forma técnica que modifica su legibilidad y aun con ello, al ser un producto salido desde lo humano, con el paso del tiempo, películas de este tipo pueden llegar encontrar su nicho en un grupo de personas que dé a esas películas un valor propio y con el cual identificarse.

Hablar del cine, independientemente de sus miles de formas, temas y tonos, es reconocer que existe un modo de ser del mundo que no pretende ni quiere justificaciones fuera de lo que nos presenta la obra cinematográfica en sí misma. La experiencia de ver una película, en su primer y último fin, es ser contemplada como lo que es para que, ya sea dentro o fuera de la pantalla, nos presente un reflejo de nosotros mismos, explorándonos, conociéndonos.

Si en el fondo toda experiencia es una búsqueda cerrada cuya finalidad última radica en la búsqueda misma, podemos creer que el cine, en todas

sus exploraciones y vertientes tiene un único sentido, ser el cine mismo. Esto nos lleva a un hecho innegable, no en el propósito sino la consecuencia de dicha búsqueda, la cual es, en pocas palabras, nuestro entretenimiento.

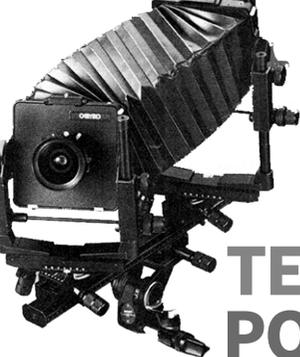
## Bibliografía

- Barthes, Roland. (2022). *La cámara lucida*, México, Paidós.
- Bataille, George, (2012). *Para leer a George Bataille*, México, FCE,
- Bazin, André. (1990). *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ed. Rialp, 2a. Ed.
- Eisenstein, Sergei, ( 2013). *La forma del cine*, México, Siglo XXI Ed.
- García Olvera, Francisco,(1997).*Antropos: El misterio del hombre* [Cuaderno de investigación N° 16], México, UNAM-ENEP Acatlán.
- Kant, Immanuel, (2008). *Critica de la razón pura*, México, FCE-UAM-UNAM, 2008.
- Platón, (2010), *Diálogos I*, Madrid, Ed. Gredos.
- Tomasini Bassols, Alejandro, (2003), *El pensamiento del último Wittgenstein*, México, Edere.
- Wittgenstein, Ludwig. (2003). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Ed. Alianza.









# TEO HERNÁNDEZ: LAS POSIBILIDADES DE UN CINE BIOLÓGICO

Graciela Gayón Domínguez

Un estudio de cine es una fábrica de fantasmas. El cine es una lengua fantasma que hay que aprender. Para un poeta, conocerla es algo increíble. El día que el director entienda que el papel del autor no se limita a la escritura del texto, el día que el autor se ponga a sí mismo en escena, la lengua muerta del cine se convertirá en una lengua viva.

*(Album du Cinéma, 1943)*

Jean Cocteau

La mirada que erige el cine de Teodoro Hernández es aquella que explora la imagen de la infancia. Mirada infantil, virgen y libre del niño que, por primera vez, se encuentra con los ojos muy abiertos frente a la representación y su posibilidad de expansión hacia lo imaginario. Es el atisbo del niño que despierta al delirio de la imagen, que se entrega a un estado de trance sin ninguna obligación social que le exija realizar un previo análisis exterior. Hernández explica en una entrevista: “para elegir lo que filmo, formo un vacío en mí, estado de trance que da paso al deseo como mecanismo principal”<sup>1</sup>.

Cine-trance que expresa la inmersión total del cineasta en un evento que lo supera y por el que está enamorado de la necesidad de no dejar de filmar

---

1 Entrevista Morder Hernández, et Courant, 1979. Publicada en el programa de la Cinémathèque Française, con motivo de una retrospectiva dedicada a las películas de Teo Hernández, entre el 27 de noviembre y el 4 de diciembre de 1979.

prácticamente con los dos ojos abiertos, uno pegado al ocular de la cámara y el otro en anticipación al conjunto.

Hernández es aquel niño que parte de una imagen para construir su mundo, apoyado en un solo pie o en cuclillas, algunas veces apoyado sobre la espalda o incluso mientras hace contorsiones con todo el cuerpo involucrado para alcanzar posiciones de insólito equilibrio. Es el acróbata que busca los encuadres más inusitados para llevar a cabo el acto de conjugar lo cotidiano y lo imaginario, la dualidad que está presente en todos sus filmes; la realidad y lo onírico como elementos que se cruzan y se generan uno al otro, sin ser opuestos<sup>2</sup>.

Al mismo tiempo, con la mano derecha sostiene la cámara Súper-8, dotada de una especie de empuñadura de pistola plegable, con el dedo índice presiona el obturador que la acciona para dibujar su vida. La cámara, escribe, “como arma punzante, objeto de guerra, escudo que es al mismo tiempo espejo”<sup>3</sup>, cámara-arma en las manos, diseñada con el fin de apuntar, disparar y no fallar el tiro. Entre los ojos y la mano, avante primero el cuerpo, se abren espacios inéditos a las perspectivas ilimitadas de la mirada, el movimiento generado por el cuerpo sentido por completo se convierte en sujeto importante y la imagen resultante también, necesario para acceder al acto liberador de la creación.

El proyector se enciende, las luces se apagan, la pantalla antes vacía ahora está inundada de imágenes, de cuerpos, rostros, acciones, de movimiento y sonido. Frente a nuestros ojos tenemos la síntesis perfecta de todas nuestras obsesiones y deseos humanos, el gran invento del siglo XX: la imagen cinematográfica, tan importante y fascinante para nuestra sociedad que es fundamental reflexionar en torno a ella si se quiere llegar a entender plenamente al hombre que la vio nacer y que ha transitado ya un siglo dentro de la historia del descubrimiento y de su amplio espectro de posibilidades.

Con los inicios del cinematógrafo y la primera proyección llevada a cabo por

---

2 Lo que intento reproducir es una abstracción de la realidad. Intento tomar ciertos puntos, ciertos aspectos de la realidad para volverlos abstractos, esquematizarlos, convertirlos en signos, en señales, simplificarlos. Puede que parezca que intento abstraer lo social, pero no, nunca lo olvido. Para actuar así... es mejor comprender la realidad en el momento que se filma (en Entrevista con Teo Hernández, Morder et Courant, 1979).

3 Andrade, Ancira. Óp. cit. p. 267.

los hermanos Lumière en 1895 (*La llegada de un tren*), una variada serie de películas que retratan hechos de actualidad y escenas de la vida cotidiana se presentaban en las salas de cine como un nuevo modo de entretenimiento. Poco a poco, bajo la influencia del exitoso modelo narrativo de la novela del siglo XIX, el cine se abrió paso hacia la ficción, impulsado por la industria y logrando su comercialización por el mundo entero. Ante esta apabullante manifestación, varios cineastas reaccionaron para ofrecer otro tipo de narrativas como el cine documental y el cine experimental de las primeras vanguardias del siglo XX, impulsado por diversas necesidades expresivas y por el mercado imperante del momento. De esta manera se originó una división entre tres grandes géneros o modos de representación: la ficción, la no ficción y el filme experimental<sup>4</sup>, categorías realizadas según los criterios de la industria cinematográfica que logra privilegiar o marginar a ciertas producciones dependiendo el caso. Estos tres modos de representación han convivido y se han entremezclado desde los inicios del cinematógrafo y actualmente tanto la teoría como las prácticas cinematográficas cuestionan la validez de estas categorías.

Desde el aspecto industrial del cine hasta sus aspectos técnicos, el proceso químico y físico de generar una imagen y darle movimiento, la organización humana que ejecuta el proceso, el lenguaje cinematográfico o bien los aspectos de interpretación, problemas semióticos y el análisis de significados, integran un mundo complejo repleto de objetos dignos de ser estudiados. Hablar de cine es hablar del hombre, de los sujetos que han creado las imágenes e individuos creados por ellos poblando la pantalla, de otros que recibimos esas imágenes y de las sociedades cambiantes que las repelen o las aplauden.

El cine, en sus diversas áreas de existencia y experiencias alternas, se aleja del entretenimiento comercial del cine convencional que forma parte de la industria; me refiero al llamado cine *independiente*, *experimental* o de *vanguardia* que emprende una búsqueda artística y estética dentro de la propia materialidad del cine, entendida en dos niveles: materialidad sensible y materialidad inteligible.

Materialidades y propiedades que son herramientas con un potencial casi escultórico y plástico, con innovaciones formales y estéticas que han

---

4 Minh-ha, T. (1990). *Documentary Is/Not a Name*. October, nº 52. p. 88.

desafiado los formatos de producción y exhibición, creando encuentros artísticos a nivel experiencial, negociando su materialidad fenomenológica con otras artes, creando vínculos que lo transforman. Es cierto que el cine convencional también lo hace, pero con otros objetivos y fines totalmente opuestos.

El cine independiente o experimental, a diferencia del cine industrial, ataca directamente a la percepción, provocando abrir un amplio espectro experiencial que revela las potencialidades interpretativas de lo sensible, criticando la mayoría de las veces los valores tradicionales de la industria del entretenimiento. El llamado cine experimental o independiente lo entiendo entonces como un cine que pone en relieve las potencias más puras del cine, las cuestiona y las renueva para devolverles su poder. Permite quebrantar el dominio de la *suspensión de la incredulidad* o de la suspensión crítica (*suspension of disbelief*)<sup>5</sup>, estado perceptivo por medio del cual obviamos los aspectos técnicos que hacen posible la redención ficticia de la realidad a cambio de la promesa del entretenimiento.

La filmografía que compone la obra cinematográfica de Teodoro Hernández puede considerarse como un conjunto de obras audiovisuales experimentales o independientes que postulan discursos alternativos, tanto desde el punto de vista creativo, como en cuanto al uso de los recursos audiovisuales utilizados, frente a el modelo denominado por Noël Burch como Modo de representación institucional (MRI). El MRI constituye un conjunto de recursos y estructuras formales como los movimientos de cámara, escala de planos, composición, edición, etc., que corresponde con lo que se denomina *lenguaje cinematográfico/audiovisual*.

Estos recursos son los utilizados principalmente en las películas del cine convencional, lineal y narrativo que puede ser entendido perfectamente por todo el público ya que generalmente está en función de la recreación y el espectáculo. El MRI se erige así, generando conceptos que pretenden ser hegemónicos y ocultando, de alguna manera, su carácter ideológico, sin embargo, frente a este modelo imperante de representación, se producen muchos otros tipos de discursos dentro de la praxis del cine, los cuales no

---

<sup>5</sup> El término *suspension of disbelief* fue acuñado por el poeta Samuel Taylor Coleridge en 1817, fenómeno que implica la suspensión voluntaria de las facultades críticas y la incredulidad para acceder a creer lo inconcebible.

se ajustan al conjunto cerrado de normas o recursos impuestos. Prácticas diversas que logran dar un giro y enriquecer la experiencia de los mismos creadores y los espectadores y que, además, sirven de referente para la creación cinematográfica o audiovisual, ya que manifiestan las múltiples maneras de hacer cine y las infinitas posibilidades que existen fuera del MRI.

Este tipo de cineastas o creadores que utilizan de un modo recurrente en sus películas recursos audiovisuales que no encajan del todo o salen de las normas clásicas del MRI, en su mayor parte, pueden ser considerados como alternativos y sus productos están dirigidos, tanto en exhibición como en su distribución, a un cierto tipo de espectadores o público. Al ser recursos poco habituales, pueden ser confusos o problemáticos de comprender ya que las categorías clásicas para su estudio y definición de conceptos no son las mismas, se desplazan o varían fuera de lo que está institucionalizado. Son películas donde el creador nos hace la invitación a ser partícipes como espectadores activos, involucrados desde el propio discurso, a la par y por encima de cualquiera que sea la anécdota que se cuenta, para ser partícipes también en su proceso de creación a partir del juego de recursos formales utilizados. En la teoría cinematográfica de los modos de representación de los sistemas formales no narrativos<sup>6</sup>, se ha considerado que en el cine experimental el realizador detrás de la cámara es el protagonista en primera persona de la película, pues las imágenes mostradas son tanto lo que él ve, como la reacción a dicha visión, lo que hace que nunca olvidemos su presencia:

El artista visionario opta por interrogar la visión misma, es movido por el mundo “allá afuera”, pero también lo hace desde la perspectiva del mundo “acá adentro”, es decir, desde la experiencia personal, la cultura, el género y las preferencias sexuales, las vinculaciones políticas y estéticas<sup>7</sup>.

El director ofrece claves insertadas en la propia obra que requieren ser develadas, un juego inteligente que le permitirá al espectador obtener un

---

6 David, Bordwell. (2009). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós. P.130.

7 Renov, M. (2004). *The subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press. p.14.

entendimiento más profundo sobre los procesos de creación y a su vez liberar la mirada.

Adentrarnos en la filmografía de Teo Hernández es entender la vocación de un estilo visual que percibe el todo con la totalidad de su organismo y no únicamente con los ojos. Alquimia generada entre la manipulación de los encuadres, la aceleración y los movimientos de cámara junto con los movimientos corporales desestabilizando la visión.

## La posibilidad de un cine biológico

El cine es esa operación ligada a la comida: tragamos y expulsamos:  
Tragar, expulsar. Pero no vemos lo que hay entre ambas

Teo Hernández

El término biológico representa la esfera total del organismo, su carácter sistemático, su desarrollo, su actividad vital y las manifestaciones que intervienen en la esfera psíquica y social.

En la obra cinematográfica de Teo Hernández lo biológico remite a lo energético, al movimiento, a lo dinámico, a una transformación que se organiza a partir de cómo se integran y se suman diferentes elementos: la intervención significativa del gesto corporal (*lo performativo*) en la construcción artística, junto con las otras dimensiones que intervienen en la construcción de la imagen: la luz, los ángulos de encuadre, la duración, la velocidad, las tonalidades afectivas, el sonido y la organización del montaje, relacionadas todas de manera inherente con el uso del dispositivo de registro escogido como medio fílmico (el formato Súper-8). La misma experiencia post-fílmica, más allá de un posible contenido intelectual y narrativo, abre la posibilidad de manifestar la latente energía del cine, que causa en el cuerpo una serie de reacciones nerviosas y orgánicas, metáforas auténticas de la propia fuerza de la obra.

En sus filmes todo, incluso la luz, está en función del movimiento, la luz no es otra cosa que movimiento de flujo en extensión en el que se nos revela un mundo de múltiples texturas, relieves y distancias. Los cambios de luz de un plano a otro, por ejemplo, suelen ser muy viscerales y emotivos, estableciendo una factible concordancia entre el cine y el metabolismo humano. Los fotogramas se unen a la par del tiempo y el movimiento directo de los procesos de percepción de su realizador, transmitiendo al receptor los instantes exactos del transitar de su experiencia, que generan un movimiento orgánico cíclico, no cerrado, como una espiral que va rotando sobre su eje y que avanza mutando al generar diferentes capas.

Este *cine biológico* energético es autorreferencial, generando una reflexión poética, emotiva y crítica que ahonda en su propia historia, en una voraz búsqueda personal e íntima, empero, utiliza su pasado y la experiencia vivida para reinterpretar, transformarlo y generar nuevas lecturas de diversas posibilidades del discurso visual en pantalla. Un cine estratigráfico, transmutador y metamórfico, es decir, que altera y modifica los cuerpos, los objetos y lo cotidiano ante la mirada, muta constantemente su composición material a partir de las capas preexistentes generando un estrato y estado nuevo visual de diferentes texturas que se manifiestan en un *cine táctil*. Proporciona un terreno fértil para la expresión, a la vez que entabla la base para explorar el lenguaje intrínseco del cine. El filme se presenta como el lugar de la experiencia directa y personal, las imágenes que se inscriben la película tienen el potencial de transformarse en otra cosa, dirigirse a hacia otra dimensión que está en lo imaginario, en relación con nuestro inconsciente en una evocación del espíritu.

El *cine biológico* reclama la libertad e intervención del gesto y del cuerpo que sin duda sugiere una relación con el *arte corporal*<sup>8</sup> y los movimientos artísticos que surgieron en los albores de los años setenta, pero se gesta más

---

8 El crítico francés François Pluchart a partir de 1971 defendió las distintas expresiones de arte corporal de artistas europeos, entre ellos Michel Yourniac, Gina Pane, Urs. Luthi. Este movimiento tiene su primer Manifiesto en 1974 con *Art Corporel* en París, donde Pluchart reunió el trabajo de 20 artistas. El segundo Manifiesto coincidió con una nueva muestra *L Art Corporel* (Bruselas 1977) que era una confrontación entre el trabajo de corporalistas norteamericanos: Vito Acconci, Chris Burden y los artistas europeos: M. Lourniac, Gina Pane, Urs. Luthi, Klauke. El tercer Manifiesto de arte corporal coincidió con su primera exposición institucional en Nevers, Francia. El arte corporal se presentaba, así, como una respuesta a la decadencia social y al desorden político cultural.

en función de crear un vínculo entre esta corriente y el cine experimental, logrando combinar la dimensión subversiva del cuerpo del artista que se manifiesta directamente como lenguaje, con la dimensión subversiva del medio fílmico que se reinventa en su propio flujo.

La acción del cuerpo del cineasta se resignifica en el cine como la propia materia de su lenguaje. De esta forma se instaura el sentido de identificación con el medio fílmico, el formato de registro que en este caso es la película de súper-8, así como con todas las etapas de realización –concepción, acciones, imagen, montaje, sonido–, sin la división establecida por la mirada objetiva de los artistas corporales entre la *acción* y su *constatación*. Hernández es, a la vez, *actante* y filmante que se sumerge en las metamorfosis de los cuerpos, de la imagen, de las texturas y las formas, para alcanzar el fondo en movimiento de su propia identidad.

Cuando Orson Welles dice que lo importante en el cine no es ni el director, ni el productor sino el actor, de hecho, no está lejos de la verdad: el cineasta se convierte en actor, debe convertirse en actor de su propio filme. Al participar por completo se convierte en el actor principal de su filme<sup>9</sup> (martes 2 de marzo de 1982).

Es por ello que la obra de Hernández ha sido asociada al cine corporal *École du Corps*, un cine del cuerpo concebido por Katerina Thomadaki y Maria Klouneris, artistas griegas radicadas también en Francia y que de manera contestataria proponen reinventar el cuerpo y deseo del otro homosexual y femenino. En 1977 Dominique Noguez publicó un artículo en el que le daba la bienvenida a un nuevo movimiento en el cine experimental en Francia, al que llamó una *escuela del cuerpo*. Esta corriente, que adquiriría gran influencia en los años siguientes, destacaba sobre todo por la utilización del Súper-8, por una predilección en la experimentación y por la puesta en escena de un imaginario homosexual, sin embargo, Teo Hernández siempre fue hostil a esta idea. Decía que era un error situarse del todo en esta corriente porque él no hacía un cine del cuerpo sino *simplemente cine*.

---

9 Andrade, Ancira. Óp. cit. p. 91.

Por eso mismo, mi propuesta estriba en la concepción de la categoría de un *cine biológico* que se integra y construye a partir de: *lo performativo, lo poético y lo táctil*, no únicamente en relación con el cuerpo, aunque comparte forzosamente sus elementos significativos.

Sin lugar a duda, el formato del Súper-8 como dispositivo es el engranaje principal que articula y posibilita la construcción de un *cine biológico* en la obra de Teo Hernández en dos niveles clave: primero, la libertad de movimiento que la cámara en mano le permite para trabajar en cualquier ámbito, convirtiéndose en una extensión de su corporalidad; segundo, las texturas visuales que generan la construcción poética de un cine táctil.

Nada fue aleatorio en su método, Hernández pone en práctica una experimentación que constantemente está reflexionando en cómo opera el dispositivo visual elegido y cómo operan las imágenes en la construcción de una nueva mirada. Interesado siempre en el carácter reflexivo de la imagen misma, su funcionamiento y las posibilidades de su propio lenguaje:

“Mis filmes son una reflexión sobre la visión. La reflexión no es necesariamente oral, no es necesariamente un discurso. Puede formar parte del filme. La reflexión forma un todo con la acción. El reflejo del cineasta es la reflexión y acción simultáneas. El tema y la forma son parte del mismo cuerpo, como la sangre y los huesos del cuerpo humano”<sup>11</sup> (lunes 18 de enero de 1982).

Hernández abandona el relato en favor de lo energético para trabajar directamente desde la imagen y su intrínseca relación corporal con el uso del dispositivo. Elimina la narrativa convencional para aprovechar la potencia y el dinamismo que le ofrece el Súper-8, ya que éste le otorga la sensación orgánica de poder utilizar la cámara como una extensión directa del cuerpo, cámara en mano en una suerte de prolongación de su brazo, de su muñeca, potenciando una cinematografía biológica que privilegia al cuerpo como

---

10 Dominique Noguez. (1077), *Une école du corps. Politique Hebdo*, nº 287. 31 de octubre y 6 de noviembre.

11 Andrade, Ancira. Óp. cit. p. 176.

instrumento del cine. Es el movimiento de la mano el que antecede la mirada: la muñeca y el pulso son los elementos orgánicos que construyen la imagen y en esta construcción, la imagen no reproduce el modo en que ven los ojos sino cómo percibe el cuerpo de aquel que la produce.

“El famoso punto de quiebre del que ya te he hablado, y que situaba en el exterior, podría también estar en el propio cuerpo mismo del cineasta. Esos lugares de encuentro que son las articulaciones/coyunturas son los puntos de apoyo del esqueleto, es decir, de la estructura fundamental del cuerpo humano y sin los cuales no habría movimiento. Es quizá ahí donde se decida la suerte del filme: en el impulso de la muñeca, en su fuerza y su capacidad. ARTICULAR es quizá el ABC del cine<sup>12</sup> (sábado 29 de octubre de 1983).

El ojo de la cámara, como las retinas táctiles de los niños, parece haberse transformado en una extensión de la piel que intenta palpar las superficies sensibles de los objetos para adquirir la conciencia de sus formas. Andrea Ancira señala pertinentemente esto: “La radicalidad del gesto de renunciar al ojo como el órgano normado de la visión y ceder la visión al cuerpo y a las extremidades. Ver con las manos y escribir con los ojos<sup>13</sup>.

De esta forma el Súper-8 es un formato que le concede la libertad del movimiento corporal y la velocidad, pero, además, le permite jugar y experimentar con la materia sensible de sus imperfecciones, el pulso y la inestabilidad de la cámara en mano, producen imágenes distintas a como son percibidas por el ojo humano posibilitando su propio registro, así lo describe Hernández en sus diarios:

Me siento mucho más libre filmando sin ver por el objetivo, simplemente viendo lo que se presenta. Es una verdadera liberación para desarrollar. Les da más poder a los brazos y a los dedos, la imagen está más cerca del impulso nervioso<sup>14</sup> (octubre, 1989).

---

12 *Ibíd.* p. 121.

13 *Ibíd.* p. 15.

14 Andrade, Ancira. *Óp. cit.* p. 246.

Lo objetual se convierte en figuras de luz, ritmos de flujos de conciencia a partir de la materia que se desdibuja mutando constantemente, fabricando sensaciones entre la mirada y lo táctil, fusión de potencias que se despliegan para generar nuevas configuraciones, poetizando para expresar y mostrar la constelación de su pensamiento. El cine biológico que construye Hernández es un cine asociado con el gesto corporal, el movimiento y no ya solamente con la mirada.

El Súper-8 como dispositivo generador de imágenes le permite indagar sobre sus temáticas personales, pero también lo impulsa a realizar una búsqueda como ejercicio crítico de la materialidad de la propia imagen-movimiento y construir su gramática particular, como un ejercicio autorreflexivo de la imagen audiovisual. La cámara interrumpe la composición narrativa y formal propia del cine, evidenciando los elementos que conforman esta composición y los postulados ideológicos de los cuales depende, poniendo de manifiesto el medio y sistema en el que operan.

La calidad de la imagen que produce es muy granulada, la textura del color revela un contraste muy alto, casi impresionista; desde el punto de vista estético, se puede obtener un resultado más realista pero que, a la vez, paradójicamente, se aparta un poco de la misma realidad creando imágenes con cierta riqueza y potencial onírico. Esta materialidad es también la base de gran parte del cine experimental, los formatos amateurs reproducen condiciones similares a las de los orígenes del cine. No es casualidad que las primeras películas de Hernández retomen, consciente o inconscientemente, ciertos gestos de la era del cine silente. El cineasta aprovecha esta posibilidad de articular una gama de texturas visuales que, como creador, le permite jugar y seleccionar las más adecuadas para lo que él quiere expresar.

La textura es algo muy orgánico y revelador. Frente a la pantalla, la textura entra por la vista y no por el tacto, produciendo sensaciones y generando diversos estados de ánimo. En los filmes de Teo Hernández, el sentido del tacto aparece como órgano fundamental de la percepción que convierte el cine en una experiencia háptica, de encuentro físico con la película y la corporalidad que esta propone. El propio Hernández definiría su trabajo como un cine táctil, contrario al ojo, antes que encuadrar con la mirada, la cámara pulsa, palpita y se distiende; captura la imagen en movimiento y se desplaza como una forma de danza:

...Hago un cine táctil. La mirada se prolonga por los brazos y la mano. Mi mirada se vuelve feroz, yo despedazó el cuerpo. Lo desgarró hasta la última fibra: mi gesto es el de una bestia feroz<sup>15</sup>.

En Teo Hernández la importancia que tiene el cuerpo en el acto de filmar, la encarnación y el rigor que hace del medio y del lenguaje, logran que el filme se construya como un organismo viviente, un *cine biológico* que se engendra y se experimenta a partir del punto de vista del cineasta y sus particulares impresiones subjetivas en el registro de toda experiencia vivida. En su *praxis* cinematográfica se revela la urgencia de un existir-cuerpo que deviene filme, implicación directa del cuerpo del cineasta en la película y en la propia gestualidad del rodaje que establece un juego dinámico entre el movimiento del cuerpo que es visto, con el movimiento del cuerpo que mira y se auto registra, en un involucramiento total dentro de la acción, provocando una experimentación formal de los márgenes lingüísticos cinematográficos y que, a su vez, le otorgan al cuerpo la posibilidad de articularse como el objeto principal del filme:

El Filme se vuelve una empresa física. El cuerpo del cineasta involucra y modula el procedimiento del filme, impregna la totalidad del filme. El cuerpo del cineasta, su modulación, hace ondular, tender, soltar la imagen. El filme se vuelve visión de ciego-visión de un limbo, donde parece contemplar un Sol negro<sup>16</sup>.

La potencia que manifiestan estas imágenes es la representación escénica que se define en relación con los personajes centrales de la acción: la persona que graba, el dispositivo de grabación y lo que es filmado, una adecuación registrada por el aparato; la portabilidad de la cámara Súper-8, entre el cuerpo de quien registra, su movilidad corporal y su desplazamiento. El dispositivo es ligero y manejable, se convierte en una extensión del cuerpo humano cuando es empleado de manera intensiva y hasta intempestiva en el ámbito cotidiano, dejando atrás la puesta en escena y el cine de estudio para abrir paso a construcciones poético-experimentales. Esta movilidad

---

15 Andrade, Ancira. Óp. cit. p. 76.

16 Ibid. p. 243.

permitida y dada por el contexto de la lógica del aparato (Súper-8) con su ligereza y manejabilidad, favorece a lo imprevisto, a lo táctil, a lo furtivo. Practicabilidad de inscripción que provoca el proceso de la *somatización* de la cámara, suscitando como resultado inminente la construcción de la imagen *somática* a partir de sus cualidades performativas.

La movilidad corporal y la cámara en mano como extensión del brazo, de la muñeca, son la potencia con lo que se construye esta *cinematografía biológica* (gestual y performativa). En una búsqueda por el encuentro con la imagen, Hernández adquiere una lucidez de filmar como en el borde de un trance, un cine-trance que expresa la inmersión total del cineasta en un evento que lo supera y que lo obliga a registrarlo todo en una necesidad apremiante, mientras descubre paulatinamente todas las facultades imprevisibles de un cuerpo que despierta a la acción y a su proyección en relación con el dispositivo.

Cuando filmo, siempre me sorprendo y me molesto por encontrarme en una posición física difícil, “ilógica” ... pongo mi cuerpo en desequilibrio, apoyado sobre un solo pie. Como si este peligroso equilibrio fuera necesario para el acto de filmar. El cuerpo atado, torturado, ¿sería necesario para acceder al acto creador, a su liberación? Este paso de la dificultad en el que el cuerpo es sentido entero (pero ¿por qué en su dolor?) es la antecámara de la visión. El cuerpo escupe su dolor, desnuda su angustia, despliega su sufrimiento. Estado que anuncia el éxtasis<sup>17</sup> (miércoles 10 de febrero de 1988).

Todo es latencia en estas imágenes, el cuerpo de Hernández contagia a la imagen con todas las características de su particular visión y configuración física. Lo real se convierte en la desnudez de la imagen, rebelde a la medida, en que el cuerpo de la película se dirige a las profundidades de nuestra percepción de la realidad. No es que percibamos lo real, claro está, sino que asistimos a la sublimación del proceso de acercamiento a lo real, un ejercicio de abstracción de la realidad, como la persecución de ese intersticio privilegiado donde la imagen borra cualquier frontera.

---

17 *Ibíd.* p. 226.

De hecho, la realidad es un asunto de gesto y de visión. No funciona más que como un cuerpo que se ofrece a la visión y a la función. Nuestra propia capacidad de visión nos permite transformar la imagen de la realidad y su función. Hagamos un gesto con la visión y el mundo de las formas sufrirá una transformación. La cámara actúa como un prisma que desarticula o reproduce la realidad. Pero es nuestro gesto el que decide esta transformación. Se trata de un momento fundamental. Al momento de girar el prisma, acogemos una visión del mundo<sup>18</sup> (25 de diciembre de 1981).

De esta manera, el concepto de *cine biológico* se despliega en el sentido de las infinitas posibilidades que el cuerpo-cámara encuentra en movimiento, experimentando sus condiciones corporales hasta el límite, dotado de características prácticas, sonoras, visuales, performativas, que lo fragmentan y lo multiplican. Al mismo tiempo, nos permite descubrir que el cuerpo no es más un cuerpo físico, ha ingresado a la narración, pero la derroca del primer orden significante del cine clásico y de esta manera, genera la posibilidad de una pureza visual constante que permite la apertura un nuevo orden significante de la imagen.

En esta posibilidad de un *cine biológico* en la obra de Teo Hernández se manifiesta un lirismo que se construye a partir de un estilo propio y una escritura personal, un estilo mediante el cual la subjetividad del autor actúa como filtro de la realidad. Un *cine poético* de elevado grado de experimentalidad, ajeno por completo a los circuitos de producción y exhibición habituales; filmes que son resultado, del trabajo de investigación sobre los propios materiales y lenguajes propios del medio y en donde la cámara autoral es una cámara que ya no funciona solamente como un instrumento de la mirada sino como su propio fundamento.

---

18 Andrade, Ancira. Óp. cit. p. 246.

## Bibliografía

Ancira, Andrea y Mauricio Andrade. (2019). *Anatomía de la imagen*. México. Tum-balacasa/Buró-Buró. Neil eds.

Austin, John. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires. Paidós.

Baudry, Jean-Louis. (1974). *Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base en Revista Lenguajes*. Ediciones Nueva Visión, Año 1, N 2. Buenos Aires, diciembre.

Bordwell, D.; Thompsom, K. (1995). *El arte cinematográfico, una introducción*. Barcelona: Paidós.

Bordwell, D.; Thompsom, K. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós. Pag. 130.

Bordwell, D.; Thompsom, K. (1995). *El significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

Bruch, Noel. (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

Bullot, Érick. (2019). *La película performativa*. La Fuga, 22. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-película-performativa/930>

Cambor-Macherel, Xochitl. (1999). *Teo Hernández: tres gotas de mezcal en una copa de champaña*. (México, DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Cineteca Nacional. Serie: Cuadernos de la Cineteca Nacional. Nueva época.

Chion, Michel. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

Chion, Michel. (1999). *El sonido*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles. (1985). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

Dorsky Nathaniel. (2018). *El cine de la devoción*. Archivo 48. Ciudad de México.

Eizykman, Claudine. (1996). *L'avanguardia come esperienza originaria*. Bertetto, P. y Toffetti, S. Cinema d'avanguardia in Europa: dalle origini al 1945, Editoriale Il Castoro, Milán.

Lerner Jesse. Superocheros. (1999). *Wide Angle* 21, no. 3. p.p. 2-35. Consultado el 21 de febrero del 2023 de: <https://muse.jhu.edu>

Mekas, Jonas. (2017). *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*. Buenos Aires: Caja Negra editora.

Mitry, Jean. (1974). *Historia del cine experimental*. (Fernando Torres editores. Valencia.

Minh-ha, T. (1990). *Documentary Is/Not a Name*. October, nº 52. Pag. 88.

Nedjar, Michel y Noguez, Dominique. (1999) *Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne*. París: Centre Georges Pompidou.



# SOBRE LA MATERIA Y SUBSTANCIA DEL CINE EN TRES FILMES

Christian Flores Aldama

Comenzaré este breve ensayo reflexionando sobre el movimiento en sí en lugar de la imagen. La imagen per se es el objeto del deseo que con ritmo hará que el objeto toque y contacte las fibras internas de nuestra alma. Kandinsky define que el punto y su sucesiva ampliación crean una línea donde el punto se convierte en narrativa, se convierte en movimiento. Lo mismo ocurre con la teoría del montaje donde una imagen da suficiente información para construir una narrativa, es entonces cuando el movimiento interior de la imagen emerge de la poética. Esta poética alcanzada por una acumulación de símbolos que se involucran entre sí, a veces de maneras muy sutiles y otras como manierismo para sorprender a la audiencia de diferentes formas, dependiendo de su propia sensibilidad y estructura psíquica.

Esta lectura de la *Grande Syntagmatique* que utiliza la universalidad de los estereotipos para construir un botón de fondo que puede ser presionado tanto como la propia línea dramática lo necesite, se recicla y reutiliza, generación tras generación, desde el comienzo de la historia pictórica.

Con la tecnología el fotograma el verdadero descubrimiento fue cómo contar una historia, no de una manera directora sino de una manera dictatorial. Hago hincapié en esta diferencia al ser la piedra angular de todo trabajo filmico a diferencia de, por ejemplo ,cualquier gran *Scala* de Rembrandt o frescos o murales de Siqueiros donde observamos, descubrimos, nuestros cuerpos dan movimiento a la narrativa, nuestros ojos, cuello que se vuelven tripié, cámara, director y audiencia; a diferencia del cine donde tenemos

actores u otro *performer* que con trabajos de sonido, guiones y demás parafernalia nos inducen a el sueño/realidad de la historia.

La materia y substancia del cine, la cinemática, es la esencia del medio, el punto más alto tan solo alcanzado por muy pocos o por otros casi por error. Para pode acertar, definir y poner una perspectiva más clara ejemplificaré con tres filmes: *Orphee negro*, *Salò* y *Noche y niebla*. Estas piezas son un claro ejemplo de lo que el cine como medio y lenguaje tiene por sí mismo una forma, además, recurriremos a otras expresiones o medios para analizar secuencias claves de estos trabajos.

*Orphee negro* (1959). Dirigida por Marcel Camus, es una pieza fundamental del cine afroamericano. Hay discusiones sobre si es una cinta colonialista al ser adaptación de un musical de teatro: *Orfeo da concencao*, escrita por Vinicius de Moraes. Desde la concepción del musical en teatro, *Orphee negro* estaba destinada a ser foco de críticas por parte de la derecha brasileña. En cuestión está una especie de redención por parte de Moraes y de Camus que al ver los horres de la pobreza y la guerra respectivamente, a través de la celebración de la vida en la voz de una tragedia griega clásica. Es entonces cuando la poesía emerge, brota al cruzar la tragedia con la música y el imaginario: Camus en pleno dominio de su medio, el cine. No podemos dejar de notar que el musical y la puesta en escena arman esa esencia que se queda en la memoria visual de los espectadores como si fuese un cuadro de Di Cavalcanti, Ismael Nery o Anita Malfatti.

A diferencia de otros musicales o adaptaciones del teatro al cine, *Orphee negro* logra existir como cine por derecho propio, por el uso del lenguaje y sus elementos perfectamente balanceados para evitar que sea un musical filmado. El desarrollo del guion es descarado, desde el principio sabemos qué va a pasar, no hay twists o posibles desviaciones, los personajes dejan entrever sus destinos en sus diálogos, tempranos *setups* que cierran hasta el final de la tragedia. Nos quedamos fascinados con la imagen-movimiento, sonidos, corporeidad y naturalidad que aún sabiendo que es un musical las actuaciones funcionan de manera “natural”. Como referencia tendré que recurrir a un título del 2021: *Annette* de Leos Carax, donde las actuaciones, puestas y segmentos musicalizados en escena no pueden dejar de sentirse un tanto forzada. Da lo mismo si cantan, gritan o hablan. Esto también corresponde a una estética más contemporánea pero que sirve como punto de comparación con la virtud cinemática de *Orphee negro*. En *Orphee negro*

nos olvidamos de que en el teatro el medio es el cuerpo y de que en el cine los medios son la cámara, la pantalla y el sistema de audio los que nos dejan la experiencia cinematográfica.

*Salò* (1975), de Pier Paolo Pasolini. Es probablemente el filme que hace una ruptura eterna en la historia del cine. *Salò*, esta continua ruptura no tan solo por la violencia o escenas “degeneradas”, es por su tema, su construcción y honestidad. Pasolini llega al set de *Salò* tras ser testigo de la guerra y toda esta conjunción de elementos que denigraron al ser humano de manera solo antes imaginada por Alighieri y su andar por él el neorealismo.

El filme comienza en una charla con cuatro representantes del axioma de poderes fascista en Italia. Aldo Valetti como el presidente Curval es, entonces, la cara perfecta del degenerado, el monstruo que, a manera de anfitrión en un espectáculo de circo (o cualquier otro entretenimiento), nos va guiando por el entretijado de textos y subtextos llenos de referencias literarias, sociológicas e históricas. Por medio una simetría descomunal, como la misma Capilla Sixtina, Pasolini otorga a los mismos cuatro degenerados un capítulo *anteinferno*, el círculo de las manías, círculo de la mierda y el círculo de la sangre, fractalidad que culmina en la lente para mostrar el lujo del poder sobre el cuerpo de los jóvenes.

Cuando revisamos el género de la cinta y es considerada de “horror”, no podemos más que aceptarlo y nos queda el vacío en el cual sabemos que todas esas atrocidades han sido, en realidad, efectivamente cometidas a lo largo de la historia del ser humano pero, ¿cuál sería la diferencia entre estas y, por ejemplo, *Centipede humano o El ángel de la melancolía*?

La genuina visión de Pasolini y todo el acervo de textos que soporta cada movimiento en *Salò* es su crítica contundente a cada uno de los niveles del poder en Italia. A manera de substancia cinematográfica *Salò* es una pieza que proviene de una mente que piensa en términos cinematográficos puramente, con una estructura sí literaria pero que solo se puede imprimir en celuloide. La colección de imágenes de tortura y juegos de perversidad que son de orden simbólico con efectos retóricos, trabajan nuestros mecanismos y procesos psicológicos a todos los niveles: consiente, preconscious y subconscious.

Pasolini no tiene desperdicio de los 116 minutos en los que el horror (en el compromiso director-audiencia) se torna en maestro-alumno como

diciendo, mira, esto que es real. No hay sobretonos en el horror, todo es veraz, posible. La materia fecal se descontextualiza, abandona su estado de desperdicio y sin nutrientes para volverse un símbolo: “*mangia merda*” que instruye a los jóvenes como mierda del estado, a comer mierda de la religión, comer mierda en general; es lo que le queda a la generación que cree fielmente en la casa en la que viven, pues comen mierda.

La crítica social es un emblema por el cual la vida de Pasolini tendrá fecha de caducidad, él lo sabe y no escatima ni un solo fotograma. *Salò* no es horror, es una ruptura en el cine, ¿un accidente o un proceso?, en el arte en general.

*Noche y niebla* (1956), de Alain Resnais. Este trabajo es una pieza fundamental en la historia de la posguerra. Para este corto, cuya construcción se fue desarrollando con diversas fuentes, el guion lo desarrolló Cayrol a partir de su poema homónimo. La narrativa comenzó a germinar desde una propuestas de los productores hacia Resnais quien comenzó a enfocarse en una serie de traumas que buscan aleccionar, por medio del shock, a los espectadores a través de material genuino y que estresaría al mismo Satanás.

La substancia proviene de la relación texto-imagen: por un lado, el texto de Cayrol y, por el otro, el montaje punitivo de Resnais. Los productores alimentaron la visión de Resnais con material de archivo que recaudaron de distintas fuentes como Polonia, Auschwitz, Países Bajos y los archivos Gaumont.

Estéticamente, *Noche y niebla* establece el canon para cine bélico (que se puede aún apreciar en trabajos relativamente más recientes como los de Farocki), instituye cómo manejar este tipo de material tan sensible, la importancia de tratar la memoria histórica de manera ética y respetuosa para alejarse de propaganda como en *Atomic Cafe*. La substancia, forma y demás atributos de son irrepetibles. El inminente apareamiento del cine de posguerra, bélico, neorrealista y demás que surge directamente del documental y todo el material levantado por los militares, abre nuevas propuestas estéticas y poéticas que llevan un proceso en una series de conflictos entre lo que es correcto o incorrecto, entre lo moral y lo inmoral, entre una estética propia que paralelamente se gesta en el cine de ficción, siendo este más una especie de panfleto nacionalistas.

Resnais, que venía de realizar cortos documentales, sabía muy bien que a manera de reportaje de autor, el tratamiento de las imágenes de archivo y el material filmado en su montaje es lo que lo hace alcanzar su estado de poética. El estado de poética es el resultado de la relación de imágenes/significado, no es lo mismo una manzana en un libro de texto en Múnich que una manzana en un libro de texto encontrado en Auschwitz y, con ese ritmo de la imagen archivo/producida, Resnais encuentra la materia para solventar las palabras de Cayrol .e imprimirles el trauma necesario para no dejar en el pasado los errores cometidos en contra de nuestra misma especie.





# ASPECTOS DEL ORIGEN HISTÓRICO Y EL IMPACTO DE LA TEORÍA DE BAZIN

Francisco Santos Burgoa Mendoza

El legado teórico que dejó André Bazin al cine solo será comparable a los escritos sobre cine de Eisenstein. Cuando la semiótica del cine se encontraba en su apogeo en los años setentas, las ideas de ambos pensadores serían fundamentales para establecer muchos conceptos inherentes al cine que ayudarían a encontrar nuevas metodologías de análisis y de investigación en torno a los discursos audiovisuales.

André Bazin fue el fundador de la revista *Cahiers du Cinéma*, cuyo primer número apareció en abril de 1951 y hasta la fecha sigue editándose. Los autores que colaboraron en esta publicación hicieron de la crítica de cine un oficio y algunas nociones que Bazin puso a discusión terminaron por tener una influencia directa en los filmes del cine de la *Nouvelle Vague*.

Actualmente, la teoría cinematográfica se encuentra al margen de la creación cinematográfica y sus usos tienen presencia en las investigaciones académicas. Su divulgación empieza a despertar interés en quienes siguen el debate de la revolución digital. La crítica de cine que tiene más impacto recicla el formato de la revista televisiva, también ha empezado a tener audiencia en *podcasts* y en los nuevos espacios que han ido obligando al periodismo a usar las redes sociales. Por ello, la reseña y el artículo de opinión que todavía tienen espacio en los periódicos, o en las revistas culturales especializadas, han sido obligados a digitalizarse para seguir siendo sustentables.

La crítica de Bazin surgió en un clima intelectual enardecido por la liberación. El existencialismo encontró muchos adeptos en la cultura

popular y en la vida cotidiana del ciudadano de a pie. Aunque la situación económica ponía al cine francés en crisis, a finales de los años cuarenta debutaron cineastas que proponían filmes bastante arriesgados, entre ellos se encuentran Jacques Tati, Jean-Pierre Melville, Alexandre Astruc, pero no tendrán el alcance mediático que tuvo la *Nouvelle Vague*.

El cine de estos autores y algunas manifestaciones literarias de vanguardia facilitaron la recepción del cine de la *Nouvelle Vague*, pero la crisis de financiación se debió a que los productores franceses querían imitar los modelos de producción de Hollywood, donde el éxito de los filmes se basaba en explotar los talentos de los actores famosos<sup>1</sup>.

Como veremos en este trabajo, la influencia que tuvo la *Nouvelle Vague* fuera de París se debe a que los filmes de este periodo histórico nacieron en respuesta al interés colectivo que despertó en el público ver un cine donde el valor de las ideas era más importante que el mero espectáculo.

Jacques Siclier, en su libro *La Nouvelle Vague*<sup>2</sup>, da una respuesta fresca a cómo fue entramándose la polémica de la *Nouvelle Vague* en la industria del cine<sup>3</sup>. Siclier hace un breve recorrido histórico del cine francés y sus principales representantes para clarificar que desde 1939 existieron intentos de renovación en la producción del cine francés.

“La creación del I.D.H.E.C., en 1943, ha dado ciertas reglas a un oficio que no se aprendía, antes de la guerra, más que de una manera muy empírica. El considerable

---

1 Otra cuestión importante son los acuerdos firmados entre Estados Unidos y Leon Blum, representando al gobierno francés. Toda la producción de Hollywood que no había tenido salida durante la guerra encontró con mucha facilidad lugar en las salas y los filmes que se producían, por la situación económica, no podían competir con que el cine estadounidense fuera el dominante y el que el público quería ver.

2 Siclier, Jacques. *La Nueva Ola*. (Madrid. Ediciones RIALP.1962) p. 34

3 La Nueva Ola nació a partir de un slogan periodístico que se hizo muy popular en las calles parisinas. En 1957 el semanario de *creo* una encuesta sociológica que buscaba comprender los valores, las prácticas sociales y los valores de la juventud. El impacto de esta investigación social desembocó en uno periodístico que se publicó en los números que salieron del 3 de octubre al 12 de diciembre de 1957 y que decía literalmente: *La Nouvelle Vague arrive!* (¡Llega la Nueva Ola!). Los sistemas de poder serían desafiados. La ropa, los valores, la música, la novela y el cine manifestarían esta nueva ola.

desarrollo de cine-clubs después de la liberación, la influencia de la crítica y de toda una literatura especializada, han contribuido a atraer a un gran número de jóvenes a este oficio que, contrariamente a lo que harían creer ciertos ejemplos espectaculares, no conduce de golpe a la gloria ni a la fortuna. Siempre en crisis en el plano industrial, el cine francés cuya muerte se anuncia periódicamente, ha dado, desde 1945, vocaciones cada vez más numerosas. La "nueva ola" de 1959 no era más que una nueva ola más"<sup>4</sup>.

La euforia del público por este grupo de directores inició en el Festival de Venecia de 1958 y terminaría un año después. El papel de los críticos daría voz al entusiasmo colectivo que provocaron los primeros filmes de la *Nouvelle Vague*. La cámara danzante de Godard, el tono existencialista de las tramas de Truffaut, el relato híbrido de Rohmer donde interactúan el documental y la ficción y el uso del guion como dispositivo en el cine de Jacques Rivette, serían posibles por cómo la prensa francesa explotó la lucha generacional que se manifestaba entre los jóvenes y la vieja guardia que había sobrevivido a la invasión nazi.

Siclier enlista varios semanarios cinematográficos que desde distintos enfoques crearon dos bandos: la vieja crítica y la nueva crítica. Entre las publicaciones más destacables se encontraba *L'Écran Français*, que apareció oficialmente el 4 de julio de 1945. Aquí escribieron personajes como Albert Camus, Marcel Carné, Picasso, André Malraux, Georges Sadoul y Jean Paul Sartre. En el número cinco de esta publicación hay un artículo en el que Sartre habla con entusiasmo de *Citizen Kane*.

La pluma de Sartre de inmediato divide la crítica. La película de Welles que hasta la fecha es considerada un parteaguas en la historia del cine llegó a Francia con seis años de retraso. Los planteamientos de Bazin para crear su noción de autor surgieron del análisis que hizo del cine de Welles y el diálogo que mantuvo en 1949 con los directores del neorrealismo italiano<sup>5</sup>.

---

4 Siclier, Jacques. Op. cit. p. 35

5 Ibídem. p. 49

En 1946 nació la revista *La Revue du Cinéma* bajo la dirección de Jean-George Auriol. Se mantuvo dos años en el mercado y se publicaba mensualmente. Sus números hoy siguen siendo perseguidos por los cinéfilos. Esta publicación marcó con claridad que Auriol representaba la vieja crítica. La nueva estaba representada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Pierre Chartier y Éric Rohmer quien sería codirector de redacción de *Cahiers du Cinéma* y uno de los directores importantes de La Nueva Ola Francesa.

En el libro *Nuevos conceptos de la teoría del cine* Robert Stam plantea que, en la historia intelectual francesa de la posguerra estuvo muy presente el término *écriture*. En los años sesenta, Barthes escribió *El grado cero de la escritura*, donde distingue la diferencia entre *langue/estilo* y *écriture*. Las preguntas de este libro también repercutieron en el debate filmico donde el rodaje se comparaba con el acto de escribir. Astruc, mencionado anteriormente, manifestó esta relación entre la pluma y la cámara, pero en la *Nouvelle Vague* esto despertó fascinación. Comparaban los procesos creativos de escribir y filmar<sup>6</sup>.

Siclier también nos deja ver que la teoría realista de Bazin será resultado de su convivencia directa con los cineastas franceses y los cinéfilos que asistieron a su cineclub *Objectif 49*. Los miembros de honor que acudieron a este espacio fueron: Jean Cocteau, Robert Bresson, René Clément, Alexandre Astruc y Raymond Queneau.

*Objectif 49* organizó *Le Festival du film Maudit* bajo la presidencia de Cocteau. Los filmes franceses de autores como Robert Bresson y de Jean Vigo se confrontaron a una curaduría selecta de filmes que no pudieron exhibirse en Francia por la Segunda Guerra Mundial. En la segunda edición, el mismo festival no tuvo gran público y la nueva crítica fue reagrupándose para dar pie a *Cahiers du Cinéma*. Todo lograría formalizarse cuando la revista de *La Revue de Cinema* de la vieja guardia, representada por Jean-George Auriol, desembocó en la muerte de su director. Esta fecunda tensión atrajo a un hombre de negocios que apoyaba a la nueva crítica y financió el primer

---

6 Stam, Robert, Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. (Barcelona: Paidós. 1999) p. 217.

7 *Ibidem*. p. 55

número de *Cahiers du Cinéma* para hacer un homenaje a Jean-George Auriol<sup>7</sup>.

*Cahiers du Cinéma* logró un tono vivaz y transgresor porque abrió sus páginas a los críticos debutantes. Así llegaron a sus páginas Claude Chabrol, Éric Rohmer y François Truffaut. La línea de conducta de la revista que, dándole cohesión a la *Nouvelle Vague*, se encontró hasta el número 31 en enero de 1954. Cabe aclarar que el texto que tomó las cualidades de un manifiesto fue *Cierta tendencia del cine francés*, del hijo adoptivo de Bazin: François Truffaut. Este artículo sería una piedra angular de lo que después sería denominada La política de los autores<sup>8</sup>.

El teórico Robert Stam coincide con que el concepto de autoría definido por Bazin es un proceso analítico de:

“Elegir en la creación artística el factor personal como un criterio de referencia y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente. La autoría se alimentó por corrientes sucesivas de “cine arte” europeo y por producciones independientes en 16 mm. Los autoristas extendieron la noción de autoría individual, obvia en el caso de directores tan claramente artísticos como Eisenstein o Cocteau, a directores de la corriente dominante de los estudios de Hollywood como Hitchcock y Hawks”<sup>9</sup>.

Truffaut, influenciado por Bazin, señalaría que el estancamiento del cine francés se debe a que es un cine confeccionado y artificial que se aparta del realismo que es inherente a la naturaleza del cine. Esta noción teórica del cine que detonó en Truffaut el deseo de tomar la cámara, solo tendría rival en los artículos que nacieron en la revista *Positif*. Esta revista de crítica siempre buscaba rivalizar con los postulados de *Cahiers du Cinéma*<sup>10</sup>,

---

8 El texto de Truffaut provocó ciertas resistencias por los jefes de redacción. Bazin y Doniol-Valcroze eran cristianos de izquierda y notaron que los autores norteamericanos que Truffaut tomaba como referencia dejaban entrever una postura más derechista. Según Michel Marie, en su libro *La Nouvelle Vague*, las críticas a los primeros largometrajes de la nueva ola nacen del marxismo, que estaba muy presente en los articulistas de las revistas de la época.

9 Stam, Robert, Op. cit. p. 218.

10 Siclier, Jacques Op. cit. p. 62.

sin embargo, terminaría por perder su seriedad cuando las convicciones surrealistas y el marxismo, expresados en sus páginas, la volvieron más bien bizarra y escandalosa.

Siclier concluye que el único crítico por naturaleza de *Les Cahiers du Cinéma* tenía nombre y se llamaba André Bazin. Bazin vio en la crítica una forma de vida, a diferencia de Godard o Truffaut que más bien explotaban la polémica como una pasarela para irritar al público.

“Con frecuencia se ha reprochado a los críticos de *Les Cahiers du Cinéma* el presentar los filmes, no en función de lo que son sino en función de cómo los hubieran realizado ellos, en vez de como los han concebido sus creadores. Se les ha echado en cara querer encasillar todo el cine en unas concepciones estéticas que admiraban dentro de sus autores. De hecho, si los “jóvenes turcos” han hecho triunfar sus ideas antes de pasar a la acción se debe a que jamás han sido considerados como críticos sino como futuros autores de filmes. Sabían todos de antemano que acabarían por rodar y los reproches que se les han dirigido demuestran esta evidencia”<sup>11</sup>.

Siclier acaba señalando que el único crítico por naturaleza de *Les Cahiers du Cinéma* tenía nombre y se llamaba André Bazin. Esta afirmación que menciona Siclier la confirma Godard:

“En *Cahiers* todos nos considerábamos futuros directores. Frecuentar los cineclubs y la cinemateca ya era pensar desde el cine y en el cine. Escribir ya era hacer cine, pues, entre escribir y rodar hay una diferencia cuantitativa, no cualitativa. El único que ejerció plenamente como crítico fue André Bazin. El resto, Sadoul, Balázs o Pasinetti son historiadores o sociólogos, no críticos. En tanto que crítico, yo ya me consideraba como cineasta. Hoy en día

---

11 Ibidem. p. 64.

12 Marie, Michel. *La Nouvelle Vague. Una escuela artística*. (Madrid: Alianza Editorial. 2012) P. 44

sigo considerándome como crítico, y, en cierto sentido, lo soy todavía más que antes. (*Cahiers du Cinéma*, núm. 138, diciembre de 1962)”<sup>12</sup>.

Godard resalta en esta entrevista que los cineastas de la *Nouvelle Vague* tenían una noción histórica en torno a los filmes que habían sido importantes y que la mirada crítica que hicieron sobre el oficio, repercutiría en su discurso cinematográfico.

Bazin tenía cuarenta años cuando falleció y nunca se preocupó por el futuro de sus ideas. El teórico norteamericano J. Dudley Andrew comenta que desde 1954 y hasta su muerte, en 1958, Bazin intentó concretar un libro sobre el cine de Jean Renoir. Los fragmentos que integran este libro inacabado dejan ver sus ideas más importantes. También tiene un compendio de ensayos sobre Chaplin (editados en español) y otro sobre Orson Welles, donde puede esbozarse su metodología<sup>13</sup>.

Desde sus primeros escritos Bazin proclamó la dependencia del cine hacía la realidad. Bazin se esfuerza por clarificar lo que implica el afirmar que una realidad física, espacial y temporal condiciona la existencia del cine. El realismo que le atribuye a la imagen filmica se sustenta en cómo el cine reproduce mecánicamente la realidad. Ese carácter mecánico de la imagen cinematográfica es uno de sus atributos específicos y determina la significación.

Andrew señala lo siguiente:

“En el cine, por tanto, somos tocados por dos clases de sensaciones realistas. Primero, el cine registra el espacio de los objetos y entre los objetos; segundo, lo hace automáticamente, es decir, inhumanamente. Para Bazin toda fotografía comienza por afectarnos con un ímpetu psicológico primitivo, derivado de que está vinculada a la imagen que representa por medio de una transferencia fotoquímica de propiedades visuales”<sup>14</sup>.

---

13 Dudley Andrew, J. *Las principales teorías cinematográficas* (Barcelona: Gustavo Gili. 1978) P.146

14 *Ibidem*. p. 149

Esta transferencia fotoquímica hace del cine una obra de la naturaleza y no del hombre.

En su libro *¿Qué es el cine?* donde el crítico francés fue recopilando sus artículos, afirma lo siguiente:

“La naturaleza objetiva de la fotografía le confiere una cualidad de credibilidad, ausente en toda otra confección de imágenes. Estamos forzados a aceptar como real la existencia del objeto reproducido, verdaderamente representado, puesto ante nosotros, es decir en tiempo y en espacio. La fotografía goza de cierta ventaja, en virtud de esta transferencia de la realidad, desde la cosa a su reproducción”<sup>15</sup>.

Para que la naturaleza se manifieste en el celuloide, Bazin estaba consciente de que se requiere de una tecnología cada vez más compleja y perfectible, para hacer posible la transferencia fotoquímica y que de ese modo la mente del espectador tenga fe en su realismo. El espectador establece un pacto implícito con que el filme que eligió merece su atención. Se entrega al flujo de las imágenes con el deseo de que el cine y la realidad borren sus límites.

Bazin denominó a la fotografía literalmente “un molde de luz”. La fotografía toma una “impresión” del objeto, como “el vaciado de una mascarilla de un muerto”. Tenía claro que no es el objeto real. El objeto cinematográfico es un trazo de lo real. Algo semejante a una huella digital.

Para Bazin el talento del realizador cinematográfico radica en que la realidad filmada por sí misma ya tiene un significado y es fotogénica, por lo que el cineasta no tiene que manipular lo filmado. En resumen –como asegura Andrew– Kracauer y Bazin coinciden en que la realidad bruta está en el centro de atracción del cine pero, a diferencia del teórico alemán, Bazin concluyó que la materia prima del cine no es la realidad misma sino los trazos que ella deja en el celuloide. Estos trazos tienen dos propiedades importantes: Primero, están genéticamente ligados a la realidad que reflejan (como un molde). Segundo, estos trazos son directamente comprensibles como la imagen natural. El cine logra duplicar la realidad visual. Éric

---

15 *Ibidem*. p. 149

Rohmer, para respaldar la teoría de Bazin, afirmó que este principio en el centro del pensamiento de Bazin es el axioma de la objetividad. Los axiomas se postulan y el teórico, a partir de ello, deriva su sistema.

La teoría de Bazin quizá se adecuó con facilidad a los filmes neorrealistas y de ese modo sus ideas tuvieron resonancia en el debate semiológico de los años setenta, sin embargo, la huella de su pensamiento también se encuentra presente en los directores del nuevo Hollywood. Los cineastas de dicho periodo del cine norteamericano buscaron nutrir su cine de “la escuela estética” y de producción que dejaron la Nueva Ola y el Neorrealismo Italiano. Lo curioso de este diálogo entre los directores de Hollywood y la Nueva Ola es que los principales representantes de ambas generaciones reivindican la importancia de la autoría en el cine, que se manifiesta en el director. Pero en el uso de la cámara hay un gran reto a los cánones de cómo los productores conciben los géneros y en lo que se han especializado las *Majors*.

Bazin dedicó a Welles un libro. Eso nos da pistas de que el amor que *Cahiers du Cinéma* mostró por los filmes norteamericanos provocó que el círculo cercano a la revista encontrara la grandeza de Welles y los riesgos que tomó para encontrar un estilo.

El realismo que elogió Bazin de algún modo arroja a los cineastas del nuevo Hollywood a los escenarios naturales, a puestas de cámara menos convencionales, montajes disonantes que parecen citas a la Nueva Ola.

Godard, por su parte, en *Banda Aparte* o en *Sin Aliento*, crea un universo que nos remite al cine negro de serie B.

El nuevo Hollywood al buscar nuevos modos de producción, quiere modificar la concepción que los estudios tenían del director. La autoría de los directores del nuevo Hollywood se conquista a partir de que los directores también son productores y en este papel se dan el lujo de buscar nuevos rostros.

La concepción de Bazin en torno a cómo la evolución del lenguaje cinematográfico está estrechamente vinculada a cómo las tecnologías pueden ser un gran apoyo para explotar esta impresión de realidad, se puede ejemplificar en el cine de Scorsese desde sus primeros cortos. O los

momentos gloriosos que Coppola logra en *El Padrino*. Basta recordar el minucioso diseño sonoro de la secuencia donde Sunny es asesinado.

La teoría de Bazin que exalta el goce que tiene el espectador al verse implicado en la trama por este hiperrealismo, hoy se vuelven una tentación para muchos creadores. No queremos ver la imagen del mundo duplicada en pantalla, ni tampoco el sonido. Disfrutamos, creo, de la experiencia de conocimiento que nos sorprende en la experiencia cinematográfica.

El espectador actual puede acceder con mayor facilidad a filmes de todas las países y épocas a partir de la red. Por otro lado, a partir de su situación existencial puede elegir entre una gran cantidad de géneros y el espacio de exhibición del filme ya no es la sala de cine.

La experiencia de ver cine hoy en día puede refinarse con ese acceso a la información que el espectador puede tener simplemente googleando. La crítica de cine que nació con la cinefilia tiene varios canales para expresarse; y hasta producir “cine” parece estar más al alcance de todos.

La teoría en torno a las tecnologías que produce la imagen digital está a la mano en internet, por ello la experiencia de comprender el cine y su impacto puede ser cada vez más compleja.

El espectador vive a merced de una hiperinteracción compulsiva que nació a partir de cómo las redes sociales han modificado nuestras relaciones laborales y afectivas. Nos anestesiarnos para poder situarnos en la acumulación de producciones audiovisuales, y hacer y recibir imágenes vuelve opaca la imagen, pero también la realidad, sin embargo, habrá el anuncio de una muerte del cine como siempre y nuevas olas en todos los continentes.

## Bibliografía

Chabrol, C. y Rohmer Éric. (2010). *Hitchcock*. Buenos Aires, Manantial. P.216

Dudley, A.J. (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili. P.274

Godard, Rohmer, et al.(2004). *La Nouvelle Vague y sus protagonistas*. Barcelona: Paidós. La memoria el cine 18. P.212

Marie, Michel. (2012). *La Nouvelle Vague. Una escuela artística*. Madrid: Alianza Editorial. P. 208

Siclier, Jacques. (1962). *La Nueva Ola*. Madrid. Ediciones RIALP. P.148

Stam, Robert, Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy. (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Barcelona: Paidós. P. 271





# OTRO CINE ES POSIBLE

Adrián Jorge González

Para crear una película no basta solo con pensarla y salir apresurados a cantar el “*corriendo escena*”, el proceso no termina ahí, digamos que cuando finalizamos de filmar y hacer el tratamiento en la sala de edición es donde apenas está comenzando la transformación de la película. Después viene uno de los procesos más complicados: buscar espacios que nos permitan exhibir nuestro filme. En un primer momento pensamos en posicionar nuestra película en los festivales más importantes de nuestras zonas. Creemos que estos lugares serán los adecuados para la difusión y exhibición. Claro está que también existen sitios de internet y lugares de streaming, pero normalmente se busca que la película esté en los lugares más prestigiosos del mundo como *Cannes*, *Festival de Cine de Sundance*, *Festival de Cine de Los Cabos*, solo por mencionar algunos. Este hecho quizá para mantenerse en el orden del *status quo*.

Uno de los planteamientos de este ensayo sería conocer los motivos por los cuales muchas películas quedan invisibilizadas para la audiencia y el porqué.

Si esbozamos en otras áreas está claro que nuestros cines, llamémosle comerciales, están llenos de productos hechos para entretener, *palomeros* como otros los llaman. Los mensajes están ideados para mantener el orden ideológico del sistema dominante de acuerdo con lo que plantea el marxista italiano Antonio Gramsci en las hegemonías culturales, donde la ideología es importante para la dominación y que el capitalismo logre las bases de su estructura política, social y económica.

Es preciso mencionar que las salas de cine que rigen el ecosistema fílmico son empresas de carácter privado que están en busca de la exhibición para venta de taquillas. Diario vemos en cartelera un cine que normalmente no coincide con nuestra realidad; películas alegres, de gente rica en casas bonitas, sin mensajes y de objetivos puramente industriales, como lo menciona

Glauber Rocha en *La Revolución es una estética* (2011). Si queremos ver cine que nos lleve a la reflexión y la crítica está claro que el camino no está por ahí.

Durante la escritura y pensamiento de este proyecto me preguntaba si en realidad necesitamos espacios o circuitos donde se puedan exhibir nuestros filmes que son obra de una experiencia del cine independiente. Me cuestionaba sobre la confiabilidad y credibilidad, también pensaba en los abusos que podrían haber. Incluso llegué a participar en un par de festivales de cine independiente para conocer de fondo y experimentar, pero aún así seguía haciéndome las mismas preguntas sobre todo si valía la pena seguir haciendo cine y terminar exhibiendo mi película en un festival bajo la lógica de “terminar un filme es llevarla a un festival”. Por supuesto tampoco pensaba en mi juventud que uno de mis proyectos estuviera en una cadena de cine comerciales, pues el cine de mi autoría no coincide con las temáticas banales que imperan, más bien hablan sobre el lugar de donde vengo y las cosas que estoy intentando cambiar desde mi persona para encontrar un equilibrio con la vida.

Uno de varios factores que impacta la nula exhibición de las películas realizadas por el *hombre común* en los cines comerciales es el discurso que se emplea. No existen filmes que hablen de las situaciones reales de los seres humanos. Desde Argentina se han planteado algunos análisis para pensar el cine desde su discurso, uno de ellos es “el cine de liberación en el tercer mundo”, concepto empleado por Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino. En él se hace un análisis: el cine ha estado por años al servicio del *statu quo* y debe ser liberado. Se hace hincapié en que las historias contadas pertenecen a realidades exclusivas del sector hegemónico. El cine de liberación se propone como un cine de “los otros”, uno que aborde realidades del sector que ha permanecido rezagado de contar historias; plantear sus propios problemas cuestionando en esa misma línea el proceso técnico de construcción, que suele ser con mucha parafernalia, inmenso en la aparatología de la tecnología y de costos muy elevados. Octavio Getino y Fernando Solanas así lo apuntan: “el cine debería ser limpiado de esa aureola mágica que lo hace parecer estar solo al alcance de los genios”. Así, el cine de la liberación del tercer mundo propone romper el paradigma del cine para los privilegiados.

“No hay posibilidad de acceso al conocimiento de una

realidad en tanto no exista una acción sobre esa realidad, en tanto no se realiza una acción tendiente a transformar, desde cada frente de lucha, la realidad que se aborda. Aquello tan conocido de Marx, merece ser repetido a cada instante: no basta interpretar el mundo, ahora se trata de transformarlo. A partir de esta actitud queda al cineasta descubrir su propio lenguaje, aquel que surja de su visión militante y transformadora y del carácter del tema que aborde” (Getino y Solas).

Si bien los festivales afamados en México poseen la característica de ser diversos y dar apertura a los muchos temas que existen, llama la atención que recientemente exista una popularidad en las curadurías como: pueblos originarios, migración, negritud, diversidad sexual, entre otros. Al mismo tiempo considero -sin caer en una contradicción- que estos temas son importantes, pues es gracias a los apoyos que se otorgan a los nuevos realizadores de distintos estados del país que logran terminar y exhibir estas películas, sin embargo, con el paso del tiempo suelen ser repetitivos los temas y de esta manera se homogeneizan las temáticas, es decir, se pierde la crítica cuando las instancias que otorgan los apoyos pretenden ser políticamente correctas. Yo me preguntaría en este punto ¿qué pasa con los otros temas comunes o de interés de un pequeño grupo de personas? Podría esto último ser un tema de la subjetividad, pero pensemos un poco en que otro cine posible.

Vayamos un tiempo atrás, a la década de los años 40 y 50. El cine mexicano vivió una de las épocas más prometedoras hasta ese entonces. A pesar de ello, los temas tratados por cineastas como Emilio “El Indio” Fernández, Roberto Gavaldón, Luis Alcoriza, entre otros, solían tratar temas de los hombres indígenas y problemas rurales de la vida cotidiana. Con esto, se trataba de fortalecer la imagen de la raza de bronce en el cine, aunque normalmente las historias terminaban con finales trágicos y pocas veces con una reivindicación y disidencia social.

Para los años 70 el cine mexicano tuvo un rumbo distinto para la creación de contenidos audiovisuales y narrativos. Con la llegada a la presidencia de Luis Echeverría se generaron una serie de reformas que impactaron en la producción del quehacer cinematográfico.

El Estado comenzó a contratar a sus propios directores y productores de películas. La crítica hacía el propio gobierno en turno quedó casi nula. También, en ese contexto, los cines considerados “de barrio” como los ahora extintos Cine Cosmos, San Cosme, El Real Cinema (todos en la capital del país) comenzaron a desaparecer, pues existió una cierta desventaja con la llegada de cines que presentaban mejor tecnología. Así es cómo en el siglo XXI los productores y cineastas quedaron sin hallar una industria cinematográfica que brinda apoyos para la creación de contenidos dignos y con conciencia social.

Pasemos ahora al caso brasileño donde en la década de los 60 se crea la DIFILM, una cooperativa de distribución que formó parte de los resultados del movimiento denominado cine novo.

“La revolución económica y cultural de la DIFILM es única en el mundo: la DIFILM no está únicamente creando un mercado sino que está creando un público para su propio producto, un público nuevo que comienza a liberarse de los vicios del cine comercial nacional y extranjero, pasando a preferir la película brasileña de carácter cultural” (Rocha, 2011).

Pensemos entonces en dos conceptos filosóficos que plantea el propio cine novo: la esterilidad y la histeria, estos se pensaron cómo producto de un condicionamiento político y económico de América Latina. El primero hace énfasis en las obras artísticas que no provocan ni generan críticas hacia la vida propia, solo son creaciones de las artes que promueven el *establishment*.

“La esterilidad: aquellas obras encontradas en abundancia en nuestras artes, en las que el autor se castra en ejercicios formales que, no obstante, no alcanzan la plena posesión de sus formas. El sueño frustrado de la universalización: artistas que no despertaron el ideal estético adolescente. Así, vemos centenas de cuadros en las galerías, empolvados y olvidados; libros de cuentos y poemas; piezas teatrales, películas” (Rocha, 2011).

Al inicio de este ensayo se planteó la cuestión de por qué no hay mucha presencia del cine independiente en los grandes festivales. Revisamos de

manera breve los espacios de las cadenas que se dedican a la exhibición, sus características y el hecho de que no dan cabida al cine de este *hombre común* del que hablo.

Nos dimos cuenta de que en México la industria del cine es muy pequeña, de acuerdo con el número de películas independientes que existen, pero una de las propuestas de este trabajo es que los realizadores y productores se planteen, a partir del contexto netamente mexicano, y desde una coyuntura político-cultural, dónde les gustaría que su película se proyectara, si en los circuitos de cine comercial o en los del cine independiente. Actualmente existen espacios dedicados precisamente a este último, que no buscan obtener beneficio propio. Un caso es el Festival de Cine de Barrio, que da inicio en el año 2019 en la demarcación de Nezahualcóyotl, en los cinturones de pobreza de la Ciudad de México. Nace con la intención de, como dice Solanas, quitarle la aureola mágica al cine para presentarlo al barrio y ayudar a restablecer el tejido social de territorios marcados por la violencia y olvidados por los gobiernos actuales.

De a poco se han abierto espacios que contribuyen al cine independiente, combatiendo la gran vorágine del cine comercial. Otro caso es el Rally Docs Rupestre que cada año, desde el año 2017, lanza su convocatoria para los nuevos realizadores y fotógrafos, con la particularidad de hacer un corto en un periodo determinado y con equipo de video que esté al alcance de las manos, como un teléfono celular para grabar video o audio. Este tipo de propuestas son las que se necesitan en nuestro país y localidad. Son lugares que se parecen más a nuestras películas con personajes al mando de estos proyectos que bien podrían estar en nuestros filmes.

“En este escenario, los festivales y los cineclubes posibilitan la exhibición de una diversidad de géneros y formatos cinematográficos que por lo general no se distribuye ni reproduce. En estas redes de espacios alternos de difusión, con ayuda de las nuevas tecnologías de la información y comunicación, este cine marginal, pero quizá más libre y liberador, se extiende por todo el mundo y sin dejar de ser marginal se globaliza” (Zirión, 2018)

En el escenario de los festivales se podría caer en la contradicción de querer imitar a los grandes festivales, pero como apunta Ziri6n, los seres humanos tendemos a una *festivalizaci6n* de la cultura pues ayuda a salir de la asfixia que imponen los cines comerciales creando nuestra propia fiesta, una fiesta de nuestras historias y nuestras verdades.

Al final, en estos circuitos podr6amos exhibir todas las pel6culas dignas de nuestro esfuerzo de trabajo y necesarias para nuestro pueblo. Aunque necesitamos crear m6s espacios, a lo mejor ya no para nosotros sino para los que vienen atr6s y pensar nuevamente que otro cine es posible.

## Bibliografía

Cinema23. *La década de 1970 y 1980 en El cine mexicano en tiempos de crisis* (blog). Consultado el 22 de febrero del 2023 en: <https://cinema23.com/blog/trayecto23/las-decadas-de-1970-y-1980>

Getino; Solas. (2015). *Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo* en Revista Universitária do Audiovisual. Consultado el 22 de febrero del 2023 en: [www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine](http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine)

Rocha, Glauber. (2011). *La Revolución es una estética*. Por un cine tropicalista. Buenos Aires. Caja Negra Editora. p. 30, 33, 56.

Zirión, Antonio. (2018). *Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en México*. SciELO México. Consultado el 22 de febrero en: [www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-050X2018000300](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2018000300) p.p. 132, 139.





# EL CINE COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN. A PROPÓSITO DEL PELUQUERO ROMÁNTICO

Germán D. Chacón Orozco

Iván Ávila Dueñas, director de la película en cuestión, es un creador que se aproxima estéticamente a diferentes manifestaciones, una de ellas, el cine, lo considera una herramienta que une algunos de sus intereses. *El peluquero romántico* del año 2016 está ubicada en una de las dos líneas narrativas que el mismo creador reconoce, acompañada por *La sangre iluminada* y *Adán y Eva (todavía)*, producidas durante 2007 y 2004 respectivamente; todas cuentan con un espíritu experimental y contracorriente a las narrativas hegemónicas. Más allá de analizar secuencias, escenas, planos o incluso la narración misma de *El peluquero romántico*, este ensayo se propone entablar diálogos entre algunos conceptos y categorías, entre pasajes y alusiones que conviven al interior y en la periferia del texto fílmico en turno.

A lo largo del seminario del que se desprende este escrito logré identificar dos tendencias más o menos claras en torno a las aproximaciones de lo que es o pudiera ser el cine. Una de ellas apelaba a entender el cine como una serie concatenada de planos, similar a una oración, como puro lenguaje y, para ello, quienes lo hacen o lo investigan acuden a la semiótica y al estructuralismo. Por otro lado, están quienes habitan y palpitan el cine casi como un organismo vivo, instintivo, transgresor. A mi parecer, en el cine conviven ambas posturas, porque como dice Epstein citado por Morin, cuando uno se encuentra con lo fílmico existen “dos dinamismos, dos sistemas de participación, se derraman uno en el otro, se completan, se reúnen en un dinamismo único. El filme es ese momento en el que se unen dos psiquismos: El incorporado en la película y el del

espectador. El cine nos ofrece el reflejo no solamente del mundo, sino del espíritu humano”.<sup>1</sup>

Y es que tanto en el cine como en el mundo interno de lo humano, constantemente hay un vaivén, una paradoja casi irreconciliable. Como usted bien sabe, amable lector, el título de este ensayo proviene o hace alusión a la obra cumbre de Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*, en el que el filósofo pesimista atribuye a la existencia un trasfondo salvaje y ciego, la voluntad, y una superficie más bien consciente y aparentemente racional emparentada con el lenguaje, la contención y la representación.

Pienso que en nuestro dinamismo cotidiano, nosotros, los seres humanos, más o menos nos manejamos así, el lenguaje nos sirve como herramienta de comunicación pero nos queda un atisbo de algo más, un reducto íntimo de algo interior que no alcanza a ser expresado a partir de un lenguaje abstracto como el nuestro y, sin embargo, pareciera que en el cine eso es posible, que tanto la representación como la voluntad están presentes, que detrás de las imágenes hay algo más cercano a nuestro ser volitivo, algo con lo que conectamos, que nos conmueve y remueve mucho más que solo pensamientos.

El protagonista de *El peluquero romántico*, Víctor, vive una vida mayormente desde la representación, pone en escena un papel, el del hijo huérfano o el del exmarido doliente o el de barbero de barrio; y en realidad todos hacemos lo mismo, nos presentamos públicamente con distintas máscaras según sea el contexto. Públicamente jugamos los juegos del lenguaje y mediamos a través de ellos nuestras distintas facetas, sin embargo, en nuestra vida privada, en esos recovecos de intimidad, allí donde todo es voluntad omnipresente, donde los instintos y la oscuridad están al acecho constantemente, el lenguaje abstracto ya no basta; así que cuando en la película el sonido enrarece es un aviso de que la voluntad ciega está emergiendo, las imágenes también cambian, lo que se muestra en pantalla son las ensoñaciones, fantasías y fantasmas que habitan a nuestro empalagoso esteta. Ya lo decía Pasolini, haciendo eco al filósofo pesimista, que estas peculiares imágenes (las cinematográficas) no son solo signos lingüísticos sino que “los

---

1 Morin, Edgar. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós Barcelona España. p. 179.

arquetipos lingüísticos de los im-signos son las imágenes de la memoria y del sueño, o sea, imágenes de comunicación con nosotros mismos (...) aquellos arquetipos presentan, por tanto, una base directa de subjetividad a los im-signos y por consiguiente una máxima pertenencia al mundo de la poeticidad: de este modo la tendencia del lenguaje cinematográfico debería ser una tendencia expresivamente subjetivo-lírica”<sup>2</sup>.

La invitación de Pasolini es a que el lenguaje del cine se permite integrar estas llamas de la ciega voluntad, de permitirse ser más lírico casi en los términos en los que Cioran lo enuncia: “el estado lírico trasciende las formas y los sistemas (...) en un mismo movimiento, (...) todos los elementos de la vida del espíritu para crear un ritmo intenso (...). Comparado con el refinamiento de una cultura anquilosada que, prisionera de los límites y de las formas, disfraza todas las cosas, el lirismo es una expresión bárbara: su verdadero valor consiste, precisamente, en no ser más que sangre, sinceridad y llamas”, sin embargo, nuestro protagonista parece atado al pasado, disfruta los pequeños rituales, los detalles sencillos como recoger un mechón de cabello de una joven mujer con quien interactúa a lo largo de la película, un amuleto que resguarda, incluso las ensoñaciones que experimenta cuando aún está en Ciudad de México son todas en blanco y negro, seguramente por la influencia de los recuerdos, por el amplio contacto con producciones de los años cuarenta y cincuenta; ahí están presentes sus más profundos anhelos y deseos, en ese fondo se remueven como “lecho de reptiles”, diría Arreola. Y es que esa peculiar mezcla de pulsiones, memoria y por venir es lo que somos y con ello convivimos en el mundo, Deleuze lo enuncia mejor al elaborar que lo humano no es necesariamente identidad sino multiplicidad:

“Entre el pasado como preexistencia en general y el presente como pasado infinitamente contraído están, pues, todos los círculos del pasado que constituyen otras tantas regiones, yacimientos, capas estiradas o encogidas: cada región con sus rasgos propios, sus «tonos», sus «aspectos», sus «singularidades», sus «puntos brillantes», sus «dominantes». Según la naturaleza del recuerdo que

---

2 Pier Paolo Pasolini, Éric Rohmer. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Editorial Anagrama. Barcelona. p.p. 19-20.

buscamos debemos saltar a tal o cual círculo. Es cierto que estas regiones (mi infancia, mi adolescencia, mi madurez, etc.) parecen sucederse. Pero solo se suceden desde el punto de vista de los antiguos presentes que marcaron el límite de cada una”<sup>3</sup>.

del mundo representado precisamente en el equipo Atlas (que al momento de la filmación, llevaba más de 50 años sin ganar un campeonato), para volverse más ligero y acompasado, un humano que se acepta distinto, que juega con las olas del mar, un humano que se ha dejado tocar por el movimiento, por la voluntad. He allí lo mágico del cine, como diría Epstein:

“Los fantasmas de la pantalla tienen quizá otra cosa para enseñarnos que sus fábulas de risas y lágrimas: una nueva concepción del universo y nuevos misterios en el alma. A veces bueno, a veces malo, Dios es la fuerza de lo que ha sido, el peso de lo adquirido, la voluntad conservadora de un pasado que pretende perdurar. A veces malo, a veces bueno, el diablo personifica la energía del devenir, la esencial movilidad de la vida, la variancia de un universo en continua transformación, la atracción de un provenir diferente y destructor tanto del pasado como del presente”<sup>4</sup>.

Permitamos cada vez más que el cine nos trans-forme, continuamente. Muchas veces el encuentro con la obra o con ciertas obras cinematográficas nos permite liberar esa voluntad, escucharnos desde otro lugar, permitirnos ser de otro modo, mirar con otros ojos y sentir con percepciones que normalmente no nos asaltan. Quizás ese sea el mayor encanto del cine, nos abre a la posibilidad de ser otros sin dejar de ser nos-otros.

---

3 Deleuze, Gilles. (1982). *Estudios sobre cine. Imagen tiempo*. Paidós. Barcelona. p. 136.

4 Epstein, Jean. (2014). *El cine del diablo*. Editorial Cactus. Buenos Aires. p. 2.

## Bibliografía

Cioran, Emil. (1989). *En las cimas de la desesperación*. Tusquets Editores México.

Deleuze, Gilles. (1986). *Imagen tiempo Estudios sobre cine*. Paidós. Barcelona.

Epstein, Jean. (2014). *El cine del diablo*. Editorial Cactus. Buenos Aires.

Morin, Edgar. (2002). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós. Barcelona España.

Pasolini, Pier Paolo. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Editorial Anagrama. Barcelona.



# CINE Y REPRESENTACIÓN: APUNTES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN CIENTÍFICA DE LA REALIDAD



Armando López Muñoz

## I

A 126 años de la invención cinematográfica nos resulta obligado considerar el registro de imágenes en movimiento por medio de una cámara como un índice de la realidad y, por lo mismo, dar estatus de “realidad” o “signo verdadero” a las imágenes cinematográficas. Si bien es cierto que desde la revolución digital de los efectos especiales es muy difícil, o prácticamente imposible, distinguir las imágenes generadas por computadora de las imágenes capturadas por la cámara, es innegable que se entiende lo “falso” de estas imágenes como una manipulación o alteración del proceso “natural” del aparato o proceso cinematográfico o, incluso, de la video grabación.

La cámara de video o cine, descendiente de la cámara de fotografía fija, recibió como herencia la legitimidad de ser un aparato que permite retratar de forma “neutral” y “objetiva” la realidad que ante ella se presenta. Mucho se ha dicho sobre la construcción socio-histórica de esta conceptualización y de la idea de neutralidad y objetividad como estilos retóricos y no como categorías epistemológicas aplicables a las imágenes fotográficas o cinematográficas. Pero hay que recordar que más allá de la manipulación

del aparato y la escena por parte de los operadores de los aparatos que generan imágenes técnicas, existen también principios epistemológicos que condicionan la posibilidad de aspirar a que existan métodos y tecnologías que puedan representar la “realidad” de forma “neutral” y “objetiva”.

Desde el siglo XV, las técnicas de representación que utilizaban los pintores (hasta ese momento, únicas personas con la formación adecuada para poder construir imágenes que representaran el mundo visible e invisible) empezaron, cada vez más, a depender de la matemática y la geometría. Este cambio no se debe a una “cientificación positivista” de las artes sino al encuentro con las ideas griegas que está sucediendo alrededor del Mediterráneo, en gran parte, gracias al mundo árabe. Este acercamiento a la epistemología y filosofía griega da relevancia al problema clásico sobre la representación y su “verdad” o “falsedad” porque hace entender la existencia de un “abismo”, quizás infranqueable, entre la realidad y su representación, es decir, ¿existe la posibilidad de adecuar nuestros signos, ya sean palabras escritas, sonidos o imágenes, a la realidad de tal forma que se adecuen a ella sin desvirtuarla? ¿y de existir, cómo habría que lograrlo? Claro está que para poder hacernos estas preguntas primero tenemos que confiar en que nuestro entendimiento es capaz de conocer la realidad, por lo menos de forma parcial, sin que esto implique la construcción de un conocimiento falso, aunque sí limitado.

Pero todos estos cuestionamientos sobre la capacidad y forma de representar la realidad verazmente o sin desvirtuarla se presentaron en aquel momento porque los pintores y los pensadores que reflexionaron sobre la verdad y conocimiento posibles en las imágenes, empezaron a considerar que más allá de la reputación y honestidad del pintor, o de la coherencia de la imagen consigo misma o con algún relato, o escenificación u objeto real, la codificación misma del mundo tiempo-espacio en una imagen bidimensional podría ser no adecuada o fallida y, por lo tanto, generar una imagen falsa que no sería más que una copia engañosa de la realidad, un signo falso, una mentira.

Este callejón sin salida se resuelve apostando por la relación “libre de subjetividad” que existe entre los objetos de la naturaleza que puede ser descubierta y expresada correctamente, por y desde la razón, en forma de geometría, matemáticas, etc., es decir, los objetos de la naturaleza (y la naturaleza misma) son un dato racional que puede ser percibido y

aprendido por nuestra razón más allá de lo accidental o de las peculiaridades individuales que tengan los objetos (o incluso los sujetos) de conocimiento. No importa qué es para mí o cómo aparece ante mí una manzana sino cómo la manzana se vincula con los objetos a su alrededor en el tiempo (objetos que en su disposición nos revelan una matriz de espacio, y en su cambio, transformación o descomposición, nos revela una matriz de tiempo). Se aspira a un pensamiento *more geométrico*, pero también se aspira a una representación visual que plasme con certeza el mundo y sus objetos más allá de la imagen subjetiva que el ser humano pueda tener.

La pintura debe dejar de ser un símil subjetivo de la realidad para convertirse en un código que capture y muestre los datos racionales y sensibles del mundo. Las diversas “máquinas de ver y de dibujar” utilizadas por los pintores del renacimiento como el “portillo de Durero”, el “velo de Alberti” o la “cámara oscura” son ejemplos de las primeras tecnologías que le permitieron al ser humano “aprender” o “capturar” imágenes pictóricas sin tener que depender de su dudosa subjetividad. De alguna forma, estas tecnologías permitían plasmar imágenes “objetivas”, “neutrales” y “razonables”, que podían constatare y que codificaban su estructura con datos “medibles” y no solo datos “sensibles”. Eran imágenes que contenían “información” y no solo opinión.

Por primera vez en la historia, la percepción humana se convierte en una “tecnopercepción” gracias a las máquinas de ver, (que a su vez convierten al mundo que percibimos en un mundo máquina); y que al mismo tiempo empieza a transformarse en un “mundo técnico” gracias a las imágenes producidas por las “máquinas de dibujar” que podemos entender como antecedente de lo que Vilem Flusser llama las “imágenes técnicas”. De esta forma se inicia la suplantación del mundo por la “imagen técnica del mundo” o, para expresarlo de otro modo, la construcción del “mundo técnico” que sustituye al “mundo pre-técnico”.

En la misma dirección debemos de sustituir el nombre de “máquinas de ver y de dibujar” por uno más preciso que sería el de “máquinas de realidad”, ya que su producto es la realidad (no imágenes que representan a la realidad sino imágenes que son realidad). No es que confundamos la imagen técnica con realidades sino que sustituimos nuestra percepción por la percepción mecánica o la “tecnopercepción” y reemplazamos la imagen más intramental que podamos tener, por la “imagen técnica”; aceptamos cotidianamente que

la realidad se parece más a su imagen técnica que a nuestro recuerdo de ella. En resumen: la imagen técnica suplanta la percepción y produce realidades conformes a un patrón técnico.

Las máquinas de ver son, en último término, máquinas de percepción y, como tales, generan una imagen mental tecnificada, específicamente generando un régimen escópico en la lógica de la perspectiva albertiana, convirtiéndose en una herramienta-prótesis, una máquina-prótesis y en la actualidad, un sistema-prótesis.

Gracias a esta suplantación de la imagen mental directa por la imagen mental mediada técnicamente, habitamos un fenómeno en el que es posible la racionalización, la información y el orden, pero no un orden-cosmos sino un orden positivo en donde es imperante la máxima: observar para conocer, conocer para predecir, predecir para controlar.

De esta forma, construimos una realidad en la que todo lo que no sea susceptible de ser informado o formado técnicamente es conflictivo. Ya que “informado” se entiende en dos sentidos: primero, como poner o dar forma, es decir, es conflictivo lo que escapa al orden o a la forma (ejemplo, la enfermedad, la locura, lo desviado, el error, etc.); y en un segundo sentido lo que no se puede comunicar, es decir, lo que no es información no es conocimiento; es retórica, propaganda, populismo, *fake news*, poesía, etc., no es conocimiento fundamental indudable que nos ayude al progreso, ni a controlar pandemias...

La propia existencia de lo que no es susceptible a ser formado o informado es peligrosa porque evidencia las grietas de la máquina o del sistema y, en último término, del mundo técnico que habitamos y construimos como fenómeno: el único mundo o naturaleza posible para nosotros. Y justamente porqué “eso” no susceptible de forma no se puede trans-formar (in-formándolo) para llevar al orden, se le trata de extirpar del mundo-imagen técnica o del tecnomundo que percibimos como natural a nosotros, aunque mediado por las máquinas de percepción.

En esta paradoja epistemológica es donde nuestra herramienta de observación y apre(he)nsión se convierte indisolublemente en el fenómeno o mundo que pretendemos entender. En esta búsqueda surge el cine (y sus derivados) y recientemente los sistemas de realidad aumentada (u otros

derivados). Esta paradoja es la nebulosa-génesis de la cultura constituyente de la experiencia-mundo.

A partir de los objetos y discursos culturales se “informa” nuestra percepción dando lugar al mundo mismo que no puede conocerse más allá de la espiral percepción-aprehensión, lenguaje-discurso, cultura-mundo. Gracias a las máquinas de ver y a la imagen técnica podemos sumar que, así como los objetos (percibidos-informados) constituyen mundo, la imagen se constituye mundo-imagen, y la imagen técnica se constituye mundo-técnico.

## II

Entendiendo la cultura como una transformación-mediación de la naturaleza (incognoscible de forma directa) podemos pensar en dos criterios para catalogarla: ficción y no ficción. Como ficción podemos entender una suplantación obviamente mediada de la naturaleza; como ejemplos tenemos la poesía, la mitología, la astrología, etc. Al otro extremo tenemos la no ficción, es decir, una suplantación que pretende ser directa o pseudodirecta: el documental, el registro, la teoría, la ciencia, la astronomía, ¿la religión (pretendida como experiencia “directa” de la revelación y la fe)?, etc.

En estas coordenadas de cultura-ficción y cultura-no-ficción podemos situar el discurso u objeto(s) cinematográfico(s). De forma muy clara podemos hablar de “cine documental” ≠ “cine de ficción”, y al hacerlo se vuelven relevantes las siguientes preguntas que comparto a falta de una conclusión:

- ¿Cómo es la relación entre el cine-discurso o el objeto-cinematográfico (en tanto objeto cultural-imagen técnica) y la realidad que construye?
- ¿Cuáles son las características del mundo-producto (mundo-“imagen técnica”) de la máquina cinematográfica?
- ¿Cuáles son las capacidades epistemológicas, tecno-perceptivo/estéticas de la máquina cinematográfica (y sus sistemas de postproducción, distribución y exhibición)?

- ¿Es posible escapar a un mundo-imagen informado desde la violencia intrínseca del positivismo (observar-controlar-predecir)? Flusser dirá que sí, proponiendo subvertir (o más actual, hackear) el programa del aparato para dejar de seguirlo como funcionarios de un sistema; y en lugar de operar el sistema comenzar a jugarlo (rompiendo sus reglas y su finalidad programada) para obtener resultados no esperados que escapen a la forma planeada por el discurso que informó la máquina-matriz.
- ¿Es el mundo-“imagen técnica” un mensaje envenenado o puede ser un mundo-“imagen-tecno/juego” que nos emancipe más allá de la herramienta, la máquina, el aparato y el sistema?
- ¿Puede el cine ser esa liberación? ¿Es el cine el tiro de gracia que nos atrapa en una “neo esfera de conciencia” fuera de la cual nada existe? ¿Es el cine un puente o un primer paso al próximo paradigma que definirá los límites y formas de nuestra construcción del fenómeno que llamamos realidad?

## Bibliografía

Flusser Vilem. (2011). *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. México: UNAM, ENAP. 160p.

Flusser, Vilem. (2000). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas: SIGMA. 78p.

Flusser, Vilem. (2004). “*Una apariencia digital*”. En *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, editado por Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manantial. p.p. 351- 364.









# CONTRA EL SILENCIO TODAS LAS VOCES

## UNA MIRADA A UNO DE LOS PRIMEROS FESTIVALES DE CINE Y VIDEO DOCUMENTAL EN MÉXICO

Bianca S. Pires <sup>1</sup>

El espacio dado en las grandes pantallas al cine contrahegemónico, o a los géneros menos comerciales, en Latinoamérica ha sido marcado por la dificultad que las obras encuentran para ser distribuidas y llegar al público. En México, la experiencia de internacionalización lograda a partir de 1945 por la distribuidora Películas Mexicanas S.A. (Pelmex), responsable de la circulación del cine mexicano en el conjunto del espacio iberoamericano, no sobrevivió al inicio de la década de 1970.

En Brasil, el entusiasmo de Glauber Rocha al describir la creación de la distribuidora DIFILM en 1965, que impulsaría la comercialización del cine independiente brasileño y generaría “la revolución económica y cultural” soñada por el *cinema novo* (Glauber Rocha 2011), duró poco tiempo, pues la

---

<sup>1</sup> Investigadora postdoctoral en Ciencias Antropológicas por Conacyt (Modalidad 1: Estancia Posdoctoral Académica) en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Correo electrónico: bianca.s.pires@gmail.com

empresa fue disuelta a menos de diez años de su fundación. Otros intentos de crear distribuidoras en el continente son registrados, sin embargo, como señala Antonio Paranguá (2003), durante el siglo XX la ocupación de las pantallas latinoamericanas varió entre la supremacía de obras europeas o estadounidenses.

En la década de 1990, con la incorporación de México al Tratado de Libre Comercio de América del Norte, se intensificó la transformación del circuito de exhibición al modelo *multiplex*, que trajo consigo nuevas maneras de *ir al cine*, marcadas por la elitización del público y, a pesar del incremento de pantallas, una menor diversidad en la oferta cinematográfica (Rosas Mantecón, 2017). En respuesta a ese contexto, en junio del año 2000 se llevó a cabo en la capital mexicana el primer encuentro hispanoamericano del milenio de video documental independiente: *Contra el Silencio Todas las Voces*.

Se acordó entonces la Ciudad de México como sede de este encuentro y se inició una estrategia de difusión que comprendía la creación de la Red Hispanoamericana de Video Documental Independiente y la Videoteca Iberoamericana de Cine y Video Documental Independiente. Se organizaron mesas redondas y se realizó la exhibición de documentales en cuatro muestras: Videos en Concurso, Fuera de Concursos, Ciclos Retrospectivos y Muestras Especiales. Esta experiencia constituye el primer festival de cine que logró mantenerse activo dedicado exclusivamente a la exhibición de documentales del país; además de figurar entre los primeros festivales de este tipo surgidos en la segunda mitad del siglo XX en América Latina<sup>2</sup>.

En este ensayo se examina la trayectoria de *Contra el Silencio Todas las Voces* y, en particular, las directrices adoptadas en la programación que abrieron espacio al cine y video documental realizado desde una perspectiva contrahegemónica e inclusiva. Para el análisis se usó la documentación

---

2 Festivales latinoamericanos de cine documental por orden alfabético: 1954, Uruguay, *International Festival of Documentary and Experimental Film* del SODRE; 1993, Río de Janeiro, Brasil, *Mostra do Filme Etnográfico*; 1996, São Paulo, Brasil, *É Tudo Verdade*, y Ciudad de México, México, *Escenarios de Fin de Siglo, Encuentro Internacional de Cine Documental*; 1997, Brasil, *Forumdoc, Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*; 1998, Colombia, *Muestra Internacional Documental de Bogotá* (Peirano 2017; Muylaert 2021).

impresa de la Videoteca, arriba mencionada, así como los diferentes tomos de la Memoria del Encuentro, publicados por la organización entre 2000 y 2010, que contienen transcripciones parciales de mesas y conversatorios desarrollados en ese periodo. Se revisaron los programas, actividades y premiaciones, además de los discursos institucionales de la organización y de sus patrocinadores. El estudio se complementa con la entrevista realizada a Cristián Calónico<sup>3</sup>, quien coordinó la organización desde su fundación hasta asumir la dirección del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México (PROCINECDMX), en 2019.

Sin pretender ser exhaustivos, se resume aquí una mirada sobre la trayectoria del encuentro *Contra el Silencio Todas las Voces*. En nuestro análisis coincidimos con la apreciación de autores como Zirión (2018) y Peirano (2020), en el sentido de que los festivales latinoamericanos de cine documental funcionan como “refugios contraculturales” dentro de un mercado que otorga poco espacio a la exhibición del género documental y las producciones independientes. Asimismo, consideramos los presupuestos planteados por Aida Vallejo y Erza Winton (2020) en el libro *Documentary Film Festival*, donde se subraya el valor que tienen los festivales de cine documental para la historia cultural; el rol sociopolítico de los eventos y su importancia como espacios de expresión del derecho a la diversidad cultural.

## Contra el silencio. Todas las voces

*Contra el Silencio Todas las Voces* ha sido la voz expresada en un lenguaje multiforme, la imagen manifestada en distintos universos de indudable fuerza lírica, que viene desde el inagotable trasfondo de la experiencia sociohistórica de nuestros pueblos, de su creatividad, de su imaginación y su cultura (*Memoria del I Encuentro...*, 2000).

---

<sup>3</sup> Entrevista realizada el 30 de marzo de 2022.

La *Memoria del I Encuentro Hispanoamericano del Milenio de Video Documental Independiente* deja ver un posicionamiento crítico e incluyente de sus fundadores. Contra el Silencio fue creado por un grupo de amigos y documentalistas reunidos alrededor de Producciones Marca Diablo, formada por realizadores independientes e investigadores universitarios, coordinada por el sociólogo y documentalista Cristián Calónico, profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X), con el apoyo de Margarita Suzan Prieto, socióloga que ocupó el cargo de coordinación de relaciones públicas entre 2000 y 2008. Autodefinido como un organismo no gubernamental, el Encuentro se dedicaría “a promover el reconocimiento del género documental de carácter social realizado en video” (*Memoria del II Encuentro...*, 2002).

Sus inicios se dieron en un periodo de gran transformación tecnológica que impactó en los modos de producir cine alrededor del mundo y posibilitó el abaratamiento del proceso de realización y edición. En ese contexto surgieron en México premiaciones y financiamientos específicos para el cine documental. En 1997, por ejemplo, se instituyó el Premio José Rovirosa al Mejor Documental Mexicano, otorgado anualmente por la Dirección General de Actividades Cinematográfica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y por el entonces Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC); en 2008 se agregó la categoría Mejor Documental Estudiantil Mexicano. Se crearon, a la par, programas de apoyo logístico y financiero para la producción de óperas primas documentales para egresados del CUEC, en 2006, y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), en 2009. En el ámbito internacional, aumentó el número de festivales audiovisuales con identidades y discursos diferenciados en el creciente ecosistema de festivales (Lost 2016; Vallejo y Winton 2020; entre otros).

Cabe resaltar que, a pesar de constituirse como una sociedad civil sin fines de lucro, el Encuentro contó con el apoyo de las Universidades UAM-X y UNAM, a través de la Filmoteca UNAM y TV UNAM; otro importante aliado fue el entonces Instituto Nacional Indigenista, que funcionó como sede principal durante los primeros años. El apoyo brindado por otros órganos públicos y delegaciones, hoy alcaldías, de la Ciudad de México, permitió, a partir del II Encuentro, llevar la programación a otras zonas de la ciudad, menos favorecidas en cuanto a oferta cinematográfica, entre ellas,

Iztacalco, Magdalena Contreras, Tláhuac y Venustiano Carranza (Ochoa, 2019). En aras de impulsar la difusión, ya desde el primer Encuentro se hicieron préstamos de copias y programaciones paralelas en otros estados de la República. La idea inicial –explica Calónico– era que el Encuentro funcionara internacionalmente de manera itinerante, por lo que se esperaba que las delegaciones de otros países “alzarán la mano” para fijar el lugar de la próxima edición, sin embargo, todos se mostraron a favor de que la Ciudad de México fuera la sede permanente y de la iniciativa de fundar la Videoteca. La referencia al milenio fue suprimida del nombre del Encuentro y se adoptó la temporalidad bianual para su realización (véase tabla 1).

**Tabla 1. Contra el Silencio Todas las Voces por año de edición (2000-2020)**

Edición	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Año	2000	2002	2004	2006	2008	2010	2012	2014	2016	2018	2020

Elaboración propia basada en los catálogos de Contra el Silencio Todas las Voces

A lo largo de su trayectoria, la estructura general del festival no ha cambiado; siguen presentándose muestras de Videos en Concurso y Fuera de Concurso, compuestas por categorías que han variado poco con el paso de los años. Regresaré al análisis más detallado de las líneas curatoriales en el próximo apartado, por ahora sigamos con los lineamientos generales del evento.

Contra el Silencio Todas las Voces otorga premios en distintas categorías, sin embargo, los organizadores prefirieron llamarlo encuentro en vez de festival para alejarse del modelo que privilegia la alfombra roja. Aun así, el análisis de la documentación deja ver que las ceremonias de premiación han sido momentos de gran relevancia para el evento.

En los discursos de clausura encontramos balances del festival y comentarios sobre la situación social y económica del continente, así como referencias al esfuerzo de promover el Encuentro como un espacio fundamental para el intercambio entre realizadores y la exhibición del cine documental. En cuanto a las distinciones, se observa la intención de dar visibilidad y legitimidad a un gran número de obras. En el primer año, los fondos para la premiación fueron donados por diferentes instancias gubernamentales, universidades y fundaciones nacionales; un gran *collage* que incluía tres

premiaciones por categoría, con uno o más donatarios. A partir de la segunda edición fue limitado el número de ganadores, uno por categoría, pero en lo sucesivo, abundaron menciones extras y premios especiales.

A su vez, en los discursos de jurados y premiados, repletos de elogios para los organizadores, vemos muestras de aprecio por el Encuentro y reiteración de su importancia en el escenario del cine documental latinoamericano. Aunque no se caracterizaban por solemnidades lujosas y mediáticas, expresaron algunos oradores, las ceremonias de clausura y premiación representaban un homenaje a las y los realizadores y a toda la organización que, a pesar de las dificultades, lograba celebrar una edición más. La presencia de jurados compuestos por realizadoras(es), investigadoras(es) y representantes de organizaciones civiles provenientes de México y el extranjero (en su mayoría de países latinoamericanos y caribeños, y algunos participantes europeos y estadounidenses) ha permitido, a través de los años, la circulación de importantes figuras del cine documental y del medio académico.

Los coloquios, mesas redondas y conversatorios, iniciados desde la primera edición, se han enfocado en las problemáticas sociales y formas en que inciden en el quehacer documental, además de exponer las distintas experiencias en torno a la promoción y distribución del género. El VI Encuentro contó con el apoyo de la Unión Europea, lo que permitió confeccionar un histórico retrospectivo del acervo de la Videoteca en cuatro idiomas (español, francés, inglés e italiano), además de realizar un coloquio internacional: Políticas Culturales y Problemáticas Sociales, que resultó en una publicación propia.

Por otra parte, el acervo de la Videoteca ha crecido, actualmente contiene más de cuatro mil títulos. Las y los realizadores tienen la opción de firmar un término de concesión de sus obras para usos educativos o de investigación. Así, quedan disponibles para el préstamo a organizaciones independientes, universidades y cineclubes, y se alimenta el circuito alternativo de exhibición. El Encuentro ganó nuevas dimensiones al crearse la Red Alternativa de Exhibición de Documentales (RAED), en mayo de 2009. Ese mismo año, Contra el Silencio comenzó a exhibir una serie de documentales en TV UNAM, colocándolos semanalmente en la programación de la televisión abierta.

Las distintas actividades que se han llevado a cabo a lo largo de los años

tienen como horizonte la transformación social. A través del análisis de los ejes elegidos para la programación de las obras y los temas tratados en mesas redondas y conversatorios es posible conocer el posicionamiento sociopolítico planteado por la organización.

## Todas las voces. Contra el silencio

La propuesta de la descolonialidad que me gustaría impulsar se refiere al proceso mediante el cual el sentido común de la cultura dominante se ve cuestionado, entre otras cosas, por el efecto de sentido de otras formas culturales comunitarias que adquieren visibilidad y fuerza, porque aparecen como más pertinentes para nuestro tiempo actual (Millán, 2011).

En el artículo *Feminismo, postcolonialidad, descolonización: ¿del centro a los márgenes?*, Mágina Millán propone cuestionar la cultura hegemónica dando visibilidad a expresiones culturales comunitarias. El compromiso político de *Contra el Silencio Todas las Voces*, reiterado en los diferentes documentos producidos por la organización, consiste, precisamente, en acciones que promueven la justicia y dan visibilidad a otras voces:

Consideramos que la organización de este Encuentro y su consecuente preservación no solo es un acto de justicia, sino un acto que reivindica valores como la pluralidad, la tolerancia, la democracia y la paz; además de ser una necesidad cultural que contribuye a mantener viva la memoria histórica de nuestros pueblos (*Memoria del II Encuentro...*, 2002).

La preocupación por “mantener viva la memoria histórica de nuestros pueblos” mediante el trabajo de videoastas y documentalistas independientes, en su mayoría provenientes de países latinoamericanos y caribeños, se refleja en los ejes de programación que han guiado la curaduría del evento.

La intención, desde un principio, ha sido presentar todas las obras inscritas. En ese sentido, Cristián Calónico expresó: “nosotros decimos que había que abrir espacios y ventanas por que el documental social no tiene espacios ni ventanas, entonces, ¿quiénes somos nosotros, para nosotros mismos decidir cuales sí tienen derecho a una ventana y cuáles no tienen derecho?”<sup>4</sup>

El propósito de reunir todas las voces se mantuvo hasta el IX Encuentro, ocasión en que, finalmente, se instauraron comités de selección debido al cada vez mayor número de documentales participantes. Para abarcar todas las voces, se crearon nuevas sesiones competitivas y no competitivas a lo largo de los años, y se tendieron pautas de discusión sobre temas relevantes para la sociedad mexicana y las “problemáticas más importantes que vivíamos en América Latina”<sup>5</sup>.

Los ejes de programación de obras en concurso han sido los mismos que los fuera de concurso, aunque en este último caso no siempre se han incluido todos. Desde el II Encuentro existe una sección compuesta por obras que no pertenecen a ninguno de estos ejes. Una recopilación de los temas que han guiado la programación a través de los años puede verse en la siguiente tabla:

---

4 Entrevista realizada el 30 de marzo de 2022.

5 *Ibidem*.

**Tabla 2. Ejes de programación identificados en Contra el Silencio Todas las Voces (2000-2020)**

Contra el Silencio Todas las Voces	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Indígenas	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Mujeres	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*
Situación de género		*									
Movimientos sociales	*										
Organización ciudadana y movimientos sociales		*									
Movimientos sociales y organización ciudadana			*	*	*	*	*	*	*	*	*
Ecología	*										
Medio ambiente y desarrollo sustentable		*		*	*	*	*	*	*	*	*
Movimientos en torno de la defensa de la democracia y la paz, los derechos humanos y la diversidad	*										
Derechos humanos			*	*	*	*	*	*	*	*	*
Fronteras		*									
Frontera, migración y exilio			*	*	*	*	*	*	*	*	*
Infancia, juventud y tercera edad		*	*	*	*	*	*				
Sin categoría				*							
Vida cotidiana y cambio social						*	*	*	*	*	*
Arte y sociedad										*	*

Elaboración propia con base en los catálogos de Contra el Silencio Todas las Voces

La categoría Indígenas se ha presentado en todas las ediciones de Contra el Silencio y es la única que no ha cambiado de nombre. Se reúnen aquí tanto las obras que retratan a los pueblos originarios como las que realizan ellos mismos en diferentes países de Latinoamérica. Habladas en distintas lenguas indígenas, en español o en portugués, aparece en ellas una multitud de temas: costumbres, rituales, transformaciones culturales, experiencias de enfrentamiento con autoridades, denuncias de políticas de exterminio, conflictos por tierras, entre otros. La constante exhibición de estos materiales le ha permitido al público conocer distintas formas de organización comunitaria, escuchar diferentes acentos y lenguas y

aproximarse a los desafíos que las comunidades indígenas enfrentan para preservar sus modos de vida.

Otro ejemplo de la centralidad otorgada a la categoría Indígena fue la muestra especial *Miradas y Voces de América Indígena*, llevada a cabo del 15 al 18 de marzo de 2006 en el marco del IV *Contra el Silencio*. El Museo Nacional de Culturas Populares recibió los cuatro programas que integraron el ciclo: *Realizadores Indígenas de México*; *Premio Anaconda 2004*; *Selección del VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas*, y *Producción del Plan Nacional Indígena de Comunicación Audiovisual de Bolivia*; se presentaron obras provenientes de México, Perú, Ecuador, Brasil y Bolivia. Destaca, asimismo, el coloquio *Políticas Culturales y Problemáticas Sociales (VI Encuentro)*, enfocado en derechos humanos, que contó con la participación de la cineasta colombiana Martha Rodríguez, quien en su ponencia “*Principales afectaciones a los derechos de los pueblos indígenas en Colombia*” presentó un recuento histórico de la producción audiovisual en ese país relacionada con la temática, además de denunciar el genocidio que siguen sufriendo estas comunidades.

La categoría *Mujeres*, que durante el II *Contra el Silencio* se llamó *Situación de género*, también estuvo en el centro de atención de la organización desde el principio. Numerosas denuncias de violencia, casos de reivindicación y luchas por derechos, saberes ancestrales y procesos de socialización de mujeres en diferentes contextos han conformado las líneas generales de este ciclo. Muchas obras han puesto sus reflectores en la desaparición forzada que azota el país. Para debatir la situación, se organizó el conversatorio “*El documental y la violencia. Femicidio en Ciudad Juárez*” durante el III Encuentro<sup>6</sup>. En otras mesas que trataron cuestiones de género se comentaron los desafíos encontrados, además de plantearse la importancia de difundir la producción documental realizada por mujeres. Un ejemplo de ello fueron las mesas “*Las mujeres documentalistas: retos y satisfacciones*” (III Encuentro); “*¿Trabajamos las mujeres?*” (V Encuentro); el simposio “*Mujeres y Equidad de Género*”, conformado por seis ponencias (VI

---

6 Entre los datos recopilados no figuran las mesas redondas y los conversatorios de las ediciones VIII, IX y X (años 2014-2018) por la imposibilidad de acceder a la documentación histórica del festival; únicamente tuve acceso al bosquejo del catálogo de la Videoteca, en el cual no se especifican dichas actividades. El catálogo se imprimió hasta el año 2012, correspondiente al VII *Contra el Silencio*.

Encuentro) y “El papel de las mujeres en las narrativas audiovisuales contemporáneas” (XI Encuentro).

La continuidad otorgada a estos temas y su inserción en la programación, con obras en concurso y fuera de él, la organización de mesas de debate desde perspectivas distintas, sumado a la presencia de las y los realizadores en las diferentes ediciones del Encuentro, no solo permitió que los documentales llegasen a los espectadores, sino también que se generaran denuncias y debates públicos alrededor de las problemáticas tratadas. Con la exhibición de producciones realizadas sobre o por grupos minoritarios y mujeres, históricamente relegados y sometidos a la violencia estructural del colonialismo y el patriarcado, Contra el Silencio ha contribuido a la cultura de inclusión en México.

El eje Movimiento social, posteriormente Organización ciudadana y movimientos sociales, adoptó su título definitivo, Movimientos sociales y organización ciudadana, hasta la tercera edición del Encuentro. La mesa redonda “Movimientos sociales: urbanos, populares, campesinos y armados”, presentada en el primer Encuentro, dictó las pautas de la programación. En general, a lo largo de las ediciones han sido recurrentes los documentales que abordan el abuso y la violencia, y otros que describen la trayectoria de diferentes movimientos y luchas sociales, tema de la mesa “Documental y movimientos sociales: memoria, medio de concientización, acompañante” presentada en el V Contra el Silencio.

Con relación a los ejes temáticos Ecología (después, Medio ambiente y desarrollo sustentable); Movimientos en torno de la defensa de la democracia y la paz, los derechos humanos y la diversidad (después, Derechos Humanos), y Fronteras (después, Frontera, migración y exilio), vemos que se repiten a lo largo de prácticamente toda la trayectoria del Encuentro, con excepción de una edición (véase tabla 2), e incluso, han ganado mayor fuerza, gracias al apoyo económico de diferentes organizaciones internacionales<sup>7</sup>. Numerosas mesas redondas se han llevado a cabo para discutir los problemas relacionados

---

7 El V Contra el Silencio, en 2008, recibió apoyo de organizaciones internacionales como *Greenpeace* y Amnistía Internacional - México; el VI Contra el Silencio recibió aportes de la Unión Europea.

con dichas temáticas. Durante el IV Encuentro, por ejemplo, se presentó la mesa “Los grandes temas sociales y el género documental”, además de realizarse el Coloquio Internacional Políticas Culturales y Problemáticas Sociales, con paneles de discusión. Otras dos se desarrollaron durante el XI Encuentro: “El aporte y los desafíos de los medios audiovisuales en los temas medioambientales” y “Ampliando la mirada sobre las migraciones desde la óptica audiovisual”.

Si bien estos ejes ganaron mayor visibilidad en la última década, las semillas de dichas discusiones ya estaban sembradas como pautas curatoriales de *Contra el Silencio* desde sus primeras ediciones. La ampliación del debate público y los apoyos logrados de organismos internacionales han sido impulsos adicionales, que influyeron en una mayor difusión de estos temas en las más recientes ediciones del Encuentro.

Finalmente, el eje Infancia, juventud y tercera edad, que se presentó desde el II Encuentro y fue discontinuado a partir del séptimo, buscaba dar un espacio y protagonismo a las personas en edades “no productivas”, social y mediáticamente menos valoradas. Otros dos ejes fueron incorporados: durante el VI Encuentro, el denominado *Vida cotidiana y cambio social*, y en el décimo, el de *Arte y sociedad*. Con nuevas narrativas, estos ciclos han abierto espacio a la producción audiovisual contemporánea.

## Conclusiones

En este breve recorrido por la trayectoria del Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental *Contra el Silencio Todas las Voces*, creado en la Ciudad de México en el año 2000, conocimos su estructura y temáticas claves. Analizamos sus ejes de programación, mesas redondas y conversatorios, los discursos impresos en sus catálogos y memorias; nos familiarizamos con su propósito de dar visibilidad a todas las voces a través del cine documental. Revisamos sus múltiples actividades alrededor del documental social y diferentes estrategias de difusión: préstamo de materiales de la Videoteca permanente, participación en la Red Alternativa de Exhibición de Documentales, presencia en la programación de canales de televisión pública.

El carácter inclusivo de *Contra el Silencio Todas las Voces* se refleja en la programación, determinada por ejes curatoriales contrahegemónicos que han cambiado poco a lo largo de su trayectoria. Se reúnen, así, las voces de indígenas y mujeres, de migrantes, exiliados y defensores del medio ambiente, de movimientos sociales urbanos, populares y campesinos, que rompen las barreras históricamente impuestas, que invisibilizan y minimizan sus discursos, modos de vivir y de organizarse colectivamente.

En su conjunto, el Encuentro ha brindado al público la posibilidad de ver, escuchar y platicar sobre el cine documental contemporáneo, además de dar a conocer las diferentes posturas, experiencias y narrativas en voz de académicos, realizadores y representantes de las comunidades.

El camino abierto por *Contra el Silencio* inspiró la creación de nuevos festivales en la primera década del siglo XXI: en la frontera norte nació en 2003 *Borderland Film Festival*, experiencia embrionaria del BorDocs Tijuana Foro Documental; en la capital, en 2006 surgieron *Ambulante Gira de Documentales* y el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (antes DocsDF, actualmente DocsMX); en 2007 en Morelia fue fundado el Festival de la Memoria Documental Iberoamericano y en Colima el Zanate Festival de Cine Documental Mexicano; en Puebla, en 2009 se creó el Festival Internacional de Cine Documental Musical (Festival In-Edit). El conjunto de estas iniciativas, como destaca Lauro Zavala (2012), “contribuyó a crear un clima de producción y promoción del cine documental” e influyó en la transformación de la cultura cinematográfica documental en México<sup>8</sup>.

---

8 Agradezco a la correctora Gordana Segota por su lectura crítica y sus comentarios sobre este ensayo.

## Bibliografía

Loist, Skadi. (2016). "The film festival circuit: networks, hierarchies, and circulation". En *Film Festivals History, Theory, Method, Practice*, compilado por Marijke de Valck, Brendan Kredell y Skadi Loist (London y Nueva York: Routledge). p.p. 49-64.

Millán Moncayo, Márgara. (2011). "Feminismo, postcolonialidad, descolonización: del centro a los márgenes?". *Andamios*, vol. 8, núm. 17. p.p. 11-36.

Muylaert Mager, Juliana. (2021). *A Contribuiao do Festival E Tudo Verdade ao Canone do Documentário Brasileiro*. *Aniki*, vol. 8, núm. 1. p.p. 219-244.

Ochoa Tinoco, Cuauhtémoc. (2019). "Espacio urbano y exhibición cinematográfica en la Ciudad de México. Reconfiguración y tendencias". En *Butacas, plataformas y asfalto. Nuevas miradas al cine mexicano*, coordinado por Ana Rosas Mantecón. Ciudad de México: Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el Distrito Federal. p.p. 77-129.

Paranaguá, Antonio. (2003) *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. p. 27.

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

Peirano, María Paz. (2017). "Mapping Ethnographic Film Festivals". En *Film Festivals and Anthropology*, editado por Aida Vallejo y María Paz Peirano (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. p.p. 21-36.

Rocha, Glauber. (2011). "Teoría y práctica del Cine Latinoamericano", en *La revolución es una Estetika: Por un cine tropicalista*, compilado por Ezequiel Ipar, 53-58. Buenos Aires: Caja Negra. p. 56

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

Vallejo, Aida y Winton, Ezra. (2020). *Documentary Film Festival v.1*. Switzerland: Frame Film Festival.

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

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

## Otras referencias:

*Memoria del I Encuentro Hispanoamericano del Milenio de Video Documental Independiente. Contra el Silencio Todas las Voces*. (2000). Ciudad de México. p. 3.

*Memoria del II Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente. Contra el Silencio Todas las Voces*. (2002). Ciudad de México. p.p. 7, 8, 17.







Esta obra se terminó de imprimir en los talleres de Litográfica Pixel S.A. de C.V.  
Emilio Carranza No. 229, Col. San Andrés Tetepilco, Alcaldía Iztapalapa, C. P. 09440, Ciudad  
de México.

El tiraje fue 500 de ejemplares.

## tomo 5

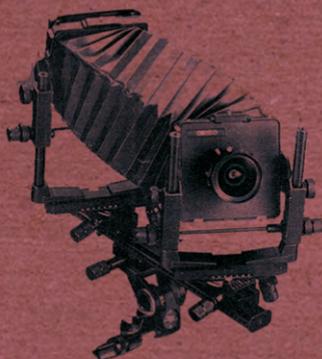
### **CINE: DISCURSO Y ESTÉTICA**

*Reflexiones desde la multidiscipliplina*

Resulta indispensable generar espacios de reflexión y análisis del lenguaje cinematográfico para acercarnos a entender al cine como fenómeno y concepto, categorías desde las que el filósofo y sociólogo Edgar Morin nos invita a analizarlo, entendiéndolo como difusor y generador de conocimiento que hace uso de la evocación, la sensibilidad y la belleza estética.

Es apremiante crear sitios permanentes de investigación y reflexión que aborden esta complejidad desde todos los ángulos posibles, por lo que, el Laboratorio de Medios Audiovisuales (LaMA) del Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales (CHyCS) de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), en colaboración con el Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México (PROCINECDMX), crean el seminario: Epistemologías, estéticas y poéticas del cine, un espacio destinado a promover la discusión, el análisis y la reflexión de las imágenes en movimiento.

Para el LaMA de la UACM y el Fideicomiso PROCINECDMX es importante y necesario publicar los ensayos resultado del trabajo de estudiantes y profesores que participaron en el seminario, los cuales son producto de procesos de reflexión individual y colectiva que abarcan distintos temas, autores, escuelas y corrientes.



GOBIERNO DE LA  
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA  
DE CULTURA

PR **CINE**  
Fideicomiso del Cine Mexicano

**UACM**  
Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México  
Nada humano me es ajeno

**CHyCS**

**LaMA**  
LABORATORIO DE MEDIOS  
AUDIOVISUALES

UN ESPACIO DE INVESTIGACIÓN Y DE REFLEXIÓN EN LA  
CINEMATOGRAFÍA PARA LA CIUDAD DE MÉXICO