

# ARTE IMAGEN Y SONIDO

REVISTA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA  
Número 6, julio-diciembre 2023



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA DE  
AGUASCALIENTES



Centro de las  
ARTES Y  
LA CULTURA

ARTE IMAGEN Y SONIDO, Volumen 3, Número 6, julio-diciembre 2023, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes a través del Centro de las Artes y la Cultura. Avenida Universidad No. 940, Edificio 214, piso 2, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. México, Tel. (449)9107400, ext. 58205, <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais/issue/archive>, raquel.mercado@edu.uaa.mx Editora responsable: Raquel Mercado Salas. e-ISSN: 2954-4017 , otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Raquel Mercado Salas, Avenida Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación 27 de julio, 2023.

Imagen de Portada: Lucía Castañeda Garma, de la serie "Escenarios de ausencia"

## **Universidad Autónoma de Aguascalientes**

Dra. en Admón. Sandra Yesenia Pinzón Castro, *Rectora*

Mtro. en M.E. Juan José Shaadi Rodríguez, *Secretario General*

Dra. Dra. en Ling. Blanca Elena Sanz Martín, *Decana del Centro de las Artes y la Cultura.*

Dra. en Fil. Raquel Mercado Salas, *Responsable del Cuerpo Académico en Estudios y  
Producción de Arte, Imagen y Sonido UAA-CA-120*

### **Comité Editorial**

Dra. Raquel Mercado Salas  
*Editora General*

Dra. Brenda María Antonieta Rodríguez  
Rodríguez  
*Editora Auxiliar*

Dr. Armando Andrade Zamarripa  
*Editor de sección*

Dra. María Isabel Cabrera Manuel  
*Editora de Sección*

Dr. Luis Álvarez Azcárraga  
*Editor de sección*

Dra. Lourdes Calíope Martínez González  
*Editora de sección*

Mtro. Juan Manuel Vizcaíno Martínez  
*Editor de sección*

Mtro. Salvador Plancarte Hernández  
*Editor de sección*

### **Diseño de portada:**

Tracsy Cuitlahuac López de Dios

### **Imagen de Portada:**

Lucía Castañeda Garma

Fotografía: de la serie "Escenarios de ausencia"

## Índice

### Sobre el dossier

*Armando Andrade Zamarripa y Ricardo Cárdenas Pérez*

### Dossier

Pensar (con) las imágenes. Lecturas reparativas e imágenes-palimpsesto en *November* (2004) de Hito Steyerl (1-17)  
*Mariana Martínez Bonilla*

Bosque de Malinches. Notas sobre una videoinstalación performática de Patricia Henríquez (18-32)  
*Sandra Jessica Cruz Ramírez*

La revista *Luz Alterna*: testimonio crítico del origen del cineclubismo en Aguascalientes y los principios de su curaduría (33-49)  
*Karla Karina Delgado Velázquez*

*Casa de la memoria*. El caso del archivo histórico audiovisual independiente en Guadalajara (50-64)  
*David Flores Magón Guzmán*

El documental de testimonio militante. La imaginación presente de un pasado revolucionario (65-90)  
*Juan Michel Quesada Sánchez*

Sobre la existencia modificada por la imagen en movimiento (91-104)  
*Yesica Pamela Castro Figueroa*

Documental intermediático hipertextual: Godard y Gallupo (105-126)  
*Anabel Patricia Márquez Sanabria*

### Artículo

La Serpiente con Cuernos del Tepozán y los cultos agrícolas en el arte rupestre de Aguascalientes (127-141)  
*Felipe de Jesús Sarabia Salmerón*

### Reseña

Reseña, El montaje: la única invención del cine, de Jacques Aumont (142-146)  
*Armando Andrade Zamarripa, Salvador Plancarte Hernández*

## Sobre el dossier\*

*El cine es una investigación sobre nuestras vidas. Sobre lo que somos. Sobre nuestras responsabilidades –si las hay–. Sobre lo que estamos buscando. ¿Por qué querría yo hacer una película sobre algo que ya conozco y entiendo?*

John Cassavetes

### Abrir para concentrar

El ser humano ha estado rodeado de imágenes: mentales, visuales, audiovisuales, sonoras. El mundo contemporáneo exige a las disciplinas sociales una serie de retos teóricos y metodológicos para el estudio y la comprensión del estado actual del conocimiento de la realidad. En la segunda década del siglo XXI se presentan aspectos aún desconocidos que es necesario reflexionar, dialogar y debatir. Es ahí el nacimiento de esta propuesta editorial. Miradas diversas sobre el fenómeno audiovisual desde el origen de la representación con la fotografía como elemento esencial en la construcción de las memorias familiares hasta los estilos del cine documental, el estudio de las narrativas audiovisuales, o bien, las reflexiones sobre los procesos curatoriales para la exhibición del cine, sin dejar de lado las anomalías de las tecnomediaciones a partir de videoinstalaciones tele-performativas demandadas durante la pandemia reciente por Covid-19.

### Concentrar para expandir

Ante esta diversidad temática, que requiere de múltiples enfoques disciplinarios es sintomática la urgencia de conocer y reconocer lo que se ha realizado desde otros sectores tanto académicos institucionales como esfuerzos independientes. Asimismo, las reflexiones que emergen de los creadores audiovisuales. Ello implica la configuración de un campo de conocimiento, dinámico y diverso, que se integra bajo una misma preocupación desde sus propios territorios: los fenómenos audiovisuales.

### La diversidad de caminos

¿Por qué es necesario investigar sobre la imagen audiovisual? La gran cantidad de imágenes producidas en la actualidad representan un campo fértil para el estudio de sus significados, formas de construcción, representatividad, usos, apropiaciones, preservaciones, entre otras temáticas. La investigación audiovisual como horizonte epistémico y metodológico ya es considerada en el abordaje de los fenómenos complejos (la antropología y la etnografía nos trazaron el camino) y, que, a su vez, es considerada una forma de escritura que potencia el acto de reflexión y divulgación de las artes, las humanidades, las ciencias y las tecnologías. Incluso, es una vía urgente para acortar la analfabetización mediática y, en consecuencia, para promover una postura crítica ante el paisaje mediático centralizado en la pantalla audiovisual.

Este número es un ejemplo de ello. Primero, en el artículo de Anabel Patricia Márquez Sanabria, “Documental intermediático hipertextual: Godard y Galuppo”, se ensaya la compleja composición audiovisual a través de la intermedialidad e intertextualidad manifiestas en las obras *Historias del Cine* (1998) de Jean-Luc Godard y *Sweetheart* (2006) de Gustavo Galuppo. En esta revisión explora cómo ambos autores generan una cartografía desde la auto-referencialidad y la intersubjetividad con la historia pública y personal desde la forma del videoensayo con un tipo de montaje múltiple y enciclopédico. La autora venezolana propone denominarlos ‘documentales intermediáticos hipertextuales’ por la polifonía de elementos mostrativos, informativos, narrativos y argumentativos que configuran una imagen-memoria.

En el artículo “Interrogar a las imágenes: Lecturas reparativas e imágenes-palimpsesto en *November* (2004) de Hito Steyerl” su autora, Mariana Martínez Bonilla, problematiza el remontaje de una película de ficción, en Súper 8mm, que la propia Hito Steyerl filmó décadas atrás, para visitar constantemente el rostro de Andrea Wolf (reconocida como Sehít Rohani, amiga de su adolescencia), y transformarla en un documento e indicio –fáctico y alegórico– de su presencia matérica como una forma de agitar la memoria política tras su desaparición al poco tiempo de haberse sumado a la rebeldía de los kurdos.

Por otro lado, el trabajo de Juan Michel Quesada Sánchez, “El documental de testimonio. La imaginación presente de un pasado revolucionario”, nos lleva a reflexionar sobre la importancia del empleo de los testimonios en las obras cinematográficas de No Ficción: *Flor en Otomí* (2012), *La otra Revolución* (2018) y *Oblatos. El vuelo que surcó la noche* (2019). Estas películas centran la mirada en la llamada Guerra Sucia, periodo en el que el Estado mexicano persiguió y reprimió a grupos subversivos, que, como consecuencia, en palabras del autor, el cine militante se encargó de registrar un “imaginario de la revolución como una utopía de igualdad y justicia social”.

El texto “*Bosque de Malinches. Notas sobre una videoinstalación performática de Patricia Henríquez*” escrito por Sandra Jessica Cruz Ramírez explora un caso de la práctica del performance audiovisual y la telepresencia de acciones “en vivo” que se problematiza aún más al tratarse de una obra derivada, es decir, que se constituyó de previas acciones/objetos textuales y audiovisuales. Por tanto, desde la teoría estética del arte performativo y de las experiencias tecnoviviales, Cruz Ramírez, ensaya, desde la complejidad, cuestionamientos y respuestas que nos acerca a las activaciones perceptivas y performativas en esta experiencia artística transmitida en el contexto del encierro global por Covid-19.

Ahora bien, David Flores Magón Guzmán, nos regala el texto: “Casa de la memoria. El caso del archivo histórico audiovisual independiente en Guadalajara” en el que nos relata el proceso, de casi dos décadas, para la conformación de un acervo audiovisual resultado del trabajo colectivo de un grupo de investigadores que exploran en la historia oral, el registro audiovisual, las herramientas de la etnografía y el empleo del lenguaje audiovisual para documentar diversas manifestaciones históricas, que, se pueden considerar de manera contemporánea fuentes para el estudio de los inicios del siglo XXI en Jalisco.

Karla Karina Delgado Velázquez con su texto “La revista Luz Alterna: testimonio crítico del origen del cineclubismo en Aguascalientes y los principios de su curaduría” nos entrega un acercamiento histórico y reflexivo desde y sobre la dinámica curatorial y divulgativa durante la programación del extinto *Cine Club 16mm* de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, el cual cambiaría de nombre a *Cine Club Luz Alterna*.

### **A manera de cierre**

La memoria audiovisual es parte de procesos de significación presentes en la pintura, la fotografía, el cine o el video. Comprender los discursos contemporáneos, implica considerar que el mundo actual es un constante ir y venir de imágenes volátiles, aunque siempre existe un anclaje al pasado. Una ventana que nos permite asomarnos a una sociedad que está en constante transición. Y como tal, buscamos respuestas que surgen en un tiempo convulso, que nos lleva a interrogarnos, a replantearnos nuestra noción de pasado, en algunos casos, a reescribir la historia. Las primeras décadas del siglo XXI, se enmarcan en una era de la imagen prefabricada –digitalizada y artificial– y de la posverdad –frontera entre lo real y lo imaginario–.

Bajo este estado de cosas, nuestras búsquedas exigen terreno firme sobre el cual pisar ante el avasallante paso del discurso audiovisual a la opiniología desinformante en redes sociales digitales, así como de la imagen análoga y su manipulación mecánica e ideológica a la imagen artificial y su despolitización. Es ahí el campo de la investigación audiovisual en clave contemporánea. No basta con preguntarnos por lo que vemos, debemos exigirnos e ir más allá de los márgenes de las imágenes en los estudios audiovisuales. Parafraseando a John Cassevetes: ¿por qué haría yo una investigación audiovisual sobre lo que ya sé y entiendo? Esperamos que en estos textos, encuentre el lector, algunas pistas para explorar y expandir sus horizontes de reflexión sobre el fenómeno audiovisual en la era de la reproductibilidad web.

Dr. Ricardo Cárdenas Pérez  
Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo

Dr. Armando Andrade Zamarripa  
Universidad Autónoma de Aguascalientes

Coordinadores del Dossier

\* Este dossier especial “El cine en el discurso contemporáneo” estuvo organizado por los integrantes del Cuerpo Académico de Estudios y Producción de Arte, Imagen y Sonido (UAA-CA-120) del Centro de las Artes y la Cultura de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y del Cuerpo Académico de Estudios Multidisciplinarios sobre Territorio, Cultura y Movilidad Social de la Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo.

# Pensar (con) las imágenes. Lecturas reparativas e imágenes- palimpsesto en *November* (2004) de Hito Steyerl



Mariana Martínez Bonilla  
[marianamtzbonilla@gmail.com](mailto:marianamtzbonilla@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7746-8793>

## ARTÍCULO

---

### Resumen

Desde un punto de vista interdisciplinar, cercano a los Estudios visuales, a lo largo de este trabajo se analiza la obra audiovisual de carácter ensayístico *November* (2004), de la artista, académica y ensayista alemana Hito Steyerl. Sobre todo, se enfatiza el carácter reflexivo y crítico de la misma frente a las imágenes de archivo que la conforman. Asimismo, se problematiza el papel del montaje y la interrupción como los principales mecanismos productores de sentido en *November* (2004). Finalmente, se concluye planteando la idea de la potencia del remontaje audiovisual como capaz de crear imágenes-palimpsesto (Demos, 2008), a través de las cuales sería posible poner en crisis la construcción de las narrativas históricas hegemónicas.

**Palabras clave:** audiovisual ensayístico, remontaje, archivo, lectura reparativa, memoria.

## Abstract

From an interdisciplinary point of view, related to Visual Studies, this paper analyzes the essayistic audiovisual work *November* (2004), by the German artist, academic and essayist Hito Steyerl. In particular, the reflective and critical character of the work is emphasized in relation to the archival images that are part of it. It also problematizes the role of montage and interruption as the main sense-producing mechanisms in *November* (2004). Finally, the paper concludes with the idea of the potentiality of audiovisual montage as capable of creating images-palimpsests (Demos, 2008), through which it would be possible to question the hegemonic construction of historical narratives.

**Keywords:** audiovisual essay, remontage, archive, reparative reading, memory.

## A manera de introducción

A lo largo de estas páginas se analizará *November* (2004), un performance de carácter ensayístico, creado por Hito Steyerl (Múnich, 1966). Se trata de un ejercicio audiovisual para el cual la artista recuperó algunas secuencias de una película sin diálogos, filmada en Bavaria durante su juventud junto con Andrea Wolf (Múnich, 1966- Kurdistán, 1998), y cuyo argumento es imposible de reconstruir totalmente. Sin embargo, el filme puede describirse vagamente como protagonizado por un trío de mujeres jóvenes que buscaban acabar con todos aquellos hombres malintencionados que se cruzaran en su camino.

En dichas imágenes, Andrea es mostrada como una valiente heroína que lucha únicamente con sus manos en contra de un grupo de hombres armados. Según el guion del filme, los personajes femeninos mueren en el combate, excepto el personaje interpretado por Andrea, quien finalmente toma una pistola para ejecutar al último hombre sobreviviente, monta una motocicleta y se dirige, triunfantemente y acompañada por la puesta del sol, hacia el horizonte, para no volver jamás.

En la vida fuera de la pantalla, se sospecha que Andrea Wolf fue ejecutada en condiciones poco claras durante el 23 de octubre de 1998. Sin embargo, la única certeza es que su desaparición estuvo relacionada con su militancia en la facción femenina del *Partiya Karkerên Kurdistan* (PKK), el Partido de los Trabajadores del Kurdistán. En 1996, dos años antes del trágico acontecimiento, Andrea fue expulsada del territorio alemán después de ser relacionada con el grupo *Baader-Meinhof* y la destrucción de la prisión de Weiterstadt.

Lo anterior la llevó a tomar la decisión de migrar a Kurdistán para unirse al PKK. Una vez ahí, Wolf se hizo llamar “Ronahi”, nombre que adoptaría en honor de Bedriye Tas (Ronahi), una joven mujer kurda que se auto inmoló durante las protestas en Mannheim en marzo de 1994, y fue entrenada como combatiente en los campos del Partido, ubicados en la región norte de Irak. A finales de octubre de 1998, el ejército turco emboscó a la unidad en la que Wolf estaba enlistada en el norte de Irak. En el enfrentamiento, un numeroso grupo de rebeldes murió, pero se cree que Andrea sobrevivió y, junto con un numeroso grupo de militantes del PKK, fue llevada presa y torturada hasta su muerte. Su desaparición forzada fue sólo una de las múltiples ejecuciones extrajudiciales características de la guerra civil entre Turquía y el PKK por la independencia del Kurdistán.

Andrea fue la mejor amiga de la artista y ensayista alemana Hito Steyerl durante su adolescencia; su desaparición significó el punto de inflexión en su carrera. Una buena parte de la producción teórica y artística de Steyerl ha sido dedicada a investigar qué fue lo que realmente le sucedió a Andrea. Gracias a algunos testimonios, se cree que sus restos yacen en una fosa común localizada en Turquía, en donde, según palabras de la propia Steyerl, “jamás tuvo lugar investigación alguna. Ningún experto visitó el lugar.”[1] Si en realidad se encuentran ahí, los fragmentos de su cuerpo están esparcidos bajo una densa capa de desechos, “harapos, escombros, casquillos de bala y muchos fragmentos de huesos humanos”. [2]

Hasta ahora, Hito Steyerl no ha encontrado el cuerpo de Andrea (o lo que queda de él). En su lugar, encontró un rollo de película de 35 mm carbonizado, el cual “podría ser el único testimonio de lo ocurrido”. [3] En su búsqueda, la artista ha ocupado el lugar marginal y de indeterminación entre la vida y la muerte que ocupa todo aquel que se atreve, como observador no autorizado, a tomar posición frente a la suspensión de la ley, en cuyos márgenes se llevan a cabo las desapariciones forzadas y las ejecuciones extrajudiciales. Para la autora, lo anterior implica la existencia de una “construcción política alimentada por la violencia epistémica”, [4] que va más allá del ámbito de lo posible, lo expresable y lo visible. Entendiendo lo anterior como la elaboración de discursos hegemónicos u oficiales que niegan el estatuto del desaparecido a través de ciertos mecanismos de enunciación y representación.

[1] Hito Steyerl. “Desaparecidos: Entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación” en, *Los condenados de la pantalla*. (Argentina: Caja Negra, 2016), 160.

[2] *Ibid.*, 160.

[3] *Ibid.*, 160.

[4] *Ibid.*, 161.

Dicha búsqueda dio lugar a la creación de una serie de textos y creaciones audiovisuales de carácter ensayístico y performativo, como *November* (Alemania, 2004), *Lovely Andrea* (Alemania, 2007), *Abstract* (Alemania, ¿2012?) e *Is the Museum a Battlefield?* (Alemania, 2013), así como a algunos textos compilados en *Los condenados de la pantalla* (2014): “Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación” e “Incertidumbre documental”. En ellos, la artista alemana, más allá de indagar en los sucesos que resultaron en la muerte de su joven amiga, problematiza las formas a través de las cuales la memoria política se inscribe en la historia y, sobre todo, se pregunta cuál es el papel del arte y de las imágenes como catalizadores para la crítica en torno a la escritura de las historias.

En el caso específico de *November* (2004), Steyerl ofrece una explicación acerca del porqué Andrea decidió hacerse llamar Ronahi, cuál fue su papel dentro del PKK y todo aquello que su muerte significó para el pueblo alemán en la región de Bavaria, lugar que la vio nacer. Todo ello no con la intención de encontrar la verdad acerca del conflicto armado en el que tendría lugar la muerte de su amiga, sino para abrirse hacia el espectro de lo afectivo y reconocer las contingencias y particularidades de dicha experiencia traumática. Para lo anterior, la ensayista analiza diversos aspectos comprometidos en la creación de la imagen viajera de Andrea como símbolo de las luchas revolucionarias contemporáneas: desde el encuadre de la fotografía, hasta su mutación en diferentes estandartes de la lucha internacional.

La noción de imagen viajera constituye una de las preocupaciones centrales de la práctica artística de Steyerl. Se trata de la categoría bajo la cual es posible englobar todas aquellas migraciones inter y transmediales de las imágenes, sin importar su naturaleza, convirtiéndolas así en signos capaces de contener las más diversas e inestables relaciones entre significante y significado. Para la autora, la expansión tanto de los flujos migratorios de las imágenes, como de los canales a través de los cuales son distribuidas produce un gran número de tensiones al interior de la actividad documental, pues ello supone un quiebre en los procesos de significación, en tanto que las estructuras del signo se ven comprometidas por la inmediatez de su traslado entre un medio y el otro: de la realidad capturada por la cámara, hacia la pantalla del ordenador. A partir de lo anterior, en este trabajo se revisa algunas de las formas a través de las cuales Hito Steyerl lleva a cabo una suerte de análisis visual de la imagen de Andrea/Ronahi que toma la forma de aquello que Eve Kosofsky Sedgwick (2003) denominó como “lectura reparativa”, la cual se trata de una estrategia teórico-metodológica que permite operar una suerte de interpretación que no responda a la búsqueda de una verdad unívoca, o de un conocimiento de orden categórico.

Contrariamente, la propuesta de Kosofsky Sedgwick (2003) dejaría de lado por un momento el pesimismo característico de algunas lecturas paranoicas, preocupadas por buscar las raíces de las problemáticas a nivel estructural —mismas que la autora atribuye a la teoría crítica, heredada de Marx, Freud y Nietzsche—, para hacer posible el desmontaje “de su relación histórica impactante y sobre determinada a algunos de los elementos del bagaje intelectual que muchos de nosotros arrastramos bajo la etiqueta de la “hermenéutica de la sospecha”.”[5]

La pregunta fundamental que guía la actividad reparativa consiste en establecer los parámetros, de las causas estructurales del conflicto, como algo que el sujeto que opera la interpretación (o lectura) del hecho puede dar por sentado. De ahí que la propuesta de Kosofsky implique pensar en términos de la siguiente interrogación: ¿qué podríamos saber ahora que no supiéramos ya? Como respuesta tentativa e inacabada, la autora propone pensar más allá de la exposición a gran escala de las consecuencias narrativas y epistemológicas de la sistematización estructural de la opresión en términos de verdades universalizables, para reparar en la cualidad performativa del conocimiento y aquello que éste hace en términos afectivos más que estructurales.

De tal manera, la interpretación o lectura reparativa desarrollada en el seno de la crítica literaria cercana a la teoría *queer*, es una postura relacional cambiante y heterogénea que no busca la eliminación de la práctica paranoica, sino que pretende permitir la negociación de los significados fuera de la universalidad conceptual propuesta por la hermenéutica de la sospecha. Para ello, la práctica reparativa busca dar cuenta de la contingencia temporal, retórica y afectiva de los fenómenos y objetos culturales que motivan sus análisis. Es decir, sin negar su componente paranoico (desde el cual extraería conceptos y categorías para ponerlos en crisis), el enfoque reparativo reconoce las potencias del objeto o texto en tanto capaces de abrirse a la pérdida, a la incomodidad y, más aún, a la posibilidad del error como excedente del sentido, o apertura del mismo.

[5] La traducción es mía: “it suggests the possibility of unpacking, of disentangling from their impacted and overdetermined historical relation to each other some of the separate elements of the intellectual baggage that many of us carry around under a label such as “the hermeneutics of suspicion””. Eve Kosofsky Sedgwick “Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You” en *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham & London: Duke university Press, 2003): 124.

En otras palabras, dicho desplazamiento de la pregunta por la verdad del conocimiento o el sentido de los textos (misma que buscaría sus razones desde la postura del autor) hacia el reconocimiento de la pugna por la significación enmarcada por el objeto mismo (es decir, el reconocimiento del lector o lectora como parte fundamental de la creación del sentido) permitiría cuestionar la constitución de los discursos hegemónicos al hacer de ellos espacios no sólo políticos sino también afectivos. De ahí que a lo largo de estas páginas se proponga un desplazamiento de estas ideas desde el campo de la teoría *queer* hacia el terreno de los Estudios visuales, pues ello permite pensar la obra de Steyerl en los términos de una práctica mutable y sin clausura que oscila entre la lectura paranoica y la interpretación reparativa de aquellas imágenes que de manera sesgada y fragmentaria podrían contribuir a la constitución de una contra-verdad sobre los sucesos relacionados con la desaparición de Andrea Wolf.

Así pues, en *November* (2004), los argumentos de Steyerl hacen manifiesta la existencia de algunas interpretaciones que buscan explicar cómo es que la mediatización y proliferación de imágenes en las industrias culturales responde a las demandas de un cierto régimen político de visibilidad e invisibilidad, pero también la posibilidad de entenderlas según un enfoque contingente. Lo cual implica reparar en el caso específico del esparcimiento y mutación de la imagen de Andrea/Ronahi para, a partir de ello desarrollar una práctica artística que funciona a manera de palimpsesto, no sólo en la obra aquí analizada, sino en la totalidad de su producción.

### **Pensar (con) las imágenes**

*November* (2004), comienza con una imagen de una mujer joven. Se trata de un primer plano en escala de grises, impreso sobre algún tipo de papel que se encuentra arrugado y cuya mala resolución dificulta su observación detallada. Esta imagen se encadena, a través de una disolvencia, con una imagen a color. El montaje nos muestra el mismo rostro, perteneciente a Wolf. Vemos, pues, a una mujer joven con cabello corto, ataviada con una chaqueta de cuero negra, cuya mirada se posa sobre la cámara y nos interpela directamente. Mientras tanto, la voz en off de la ensayista alemana anuncia su relación con la joven protagonista de dicha imagen: *My best friend when I was 17, was a girl called Andrea Wolf. She died four years ago, when she was shot as a Kurdish terrorist.*

Este diálogo da inicio a un complejo relato acerca de la vida de Andrea no sólo como la mejor amiga de la directora, sino como una mujer con fuertes convicciones revolucionarias, tal y como la muestran las imágenes-movimiento del filme intitulado y filmado por Steyerl. Al igual que esas secuencias de artes marciales inconexas y filmadas sin una lógica causal o lineal que las relacionara, en *November* (2004) la historia real de Andrea Wolf no es relatada de manera lineal, sino a través del montaje de múltiples imágenes que muestran su conversión en Ronahi. La visión de aquella joven, cuyo cuerpo nunca volvió, construida en este ensayo audiovisual dista mucho de ser heroica.

Frente a los argumentos de Steyerl, ocupados en el análisis crítico de su relación con Andrea, la imagen en blanco y negro que volvió multiplicándose en la forma de un cartel,[6] terminó por convertir a Ronahi no sólo en mártir del enfrentamiento entre el PKK y el ejército turco,[7] sino en un ícono de la revolución. En dicho panfleto se puede leer: “Mártir Ronahi, tomada prisionera por las fuerzas de seguridad turcas como combatiente en el Ejército de Mujeres Libres del Kurdistán y asesinada. Los revolucionarios caídos son inmortales”.[8] Esta imagen, según Steyerl, regresó desde las tierras del norte iraquí hasta una sala cinematográfica en Alemania, en donde encontró por primera vez el afiche que, a su vez, estaba colocado, según la artista, junto a los pósteres de algunas películas eróticas. Dicha anécdota daría lugar a la vasta investigación de la ensayista para la creación de su díptico sobre la muerte de Andrea Wolf, compuesto por *November* (2004) y *Abstract* (2012). Se trata de un par de ensayos audiovisuales, en el primero de los cuales analiza la historia de Wolf como guerrillera y militante del PKK, como expliqué unas líneas más arriba.

En *Abstract* (2012), contrariamente a la interpretación afectiva elaborada en *November* (2004), Steyerl revisa las complejas relaciones entre el estado alemán y el ejército turco, así como entre las instituciones museísticas alemanas y la guerra. Todo ello, a través del descubrimiento de que el proyectil que dio fin a la vida de Andrea fue producido por una empresa armamentista alemana. Así pues, a través de un viaje anacrónico hacia el pasado, siguiendo el trayecto de dicha bala, Steyerl traza una compleja red de relaciones entre los museos, el estado alemán, el ejército turco, la revolución del Kurdistán y la muerte de Andrea Wolf.

[6] Como la propia *voice over* de Hito Steyerl afirma: Her body never came back, what came back was this poster.

[7] El conflicto turco-kurdo, también conocido como Revolución kurda, comenzó en 1978 y ha sido descrito como una guerra civil entre Turquía y el Kurdistán, a través de diversos grupos insurgentes, entre los que destaca el Partido de los Trabajadores del Kurdistán (PKK). Se trata de una lucha por la independencia o autonomía de la región kurda. De la misma manera, otro objetivo de este enfrentamiento ha sido la obtención de derechos políticos para los kurdos dentro de la República turca.

[8] La traducción es mía: “Martyr Ronahi, taken prisoner by Turkish security forces as a fighter in the Free Womens Army”. Véase Hito Steyerl, “November: A Film Treatment”, *Transit 1* (2004): 7.

El interés de Hito Steyerl en la migración de la imagen de Andrea Wolf, en la forma de Ronahi, la mártir del PKK, será el motivo a partir del cual la ensayista ponga en práctica, a través de la forma del ensayo audiovisual, una lectura reparativa de las condiciones en las cuales se produjo el traslado global de la imagen de Andrea “de mano a mano, copiada y reproducida en imprentas, videograbadoras y el Internet”. [9] Para intentar responder algunas de las interrogantes presentadas por aquella imagen —nunca hechas explícitas a lo largo de los más de 24 minutos de duración de la obra—, Steyerl recurrió a la recuperación de imágenes en movimiento, provenientes de diversos archivos. Se trata de un ejercicio de remontaje, cercano al *detournement* situacionista, que se inscribe como la perpetuación la inquietud artística de algunas vanguardias del siglo pasado por “hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente.” [10]

### Interrumpir la historia, reconstruir la memoria

En *November* (2004), el relato de Steyerl es interrumpido constantemente por diversas secuencias de archivo, contenidas en cuatro ejes temáticos que articulan la información ofrecida por la autora, tales como *Postures and gestures*, *Martial Arts*, *Internationalism* y *Mixed Territories*. Según estas divisiones temáticas, la directora analiza el papel de las imágenes del devenir militante de Andrea, a la vez que cuestionará sus usos y mediaciones como referencias culturales que contribuirán a la creación de una narrativa afectiva y detallada, construida desde la memoria personal y colectiva.

La primera de estas interrupciones llega inmediatamente después de que Steyerl relata su relación con Andrea Wolf a través de las imágenes desgastadas de su filme sin nombre, y está dada por la imagen de un proyector. Su luz cegadora y su ensordecedor ruido imposibilitan la total comprensión del testimonio de una militante anónima sobre la ejecución de Ronahi, leído por Steyerl: *They took her prisoner; one could hear her voice. The voice of comrade Ronahi was full of fear. She screamed [inaudible]. Then comrade was killed.* El testimonio completo narra los últimos minutos de la vida de Andrea, ahora Ronahi, como se puede leer en la transcripción realizada por la artista y publicada en la revista *Transit* (2004):

[9] La traducción es mía: “an image passed on from hand to hand, copied and reproduced by printing presses, video recorders, and the Internet.” T.J. Demos, “Travelling Images: The Art of Hito Steyerl”, *Arfforum*, 46 (10), 2008: 410.

[10] Foster, Hal. “El impulso de archivo”, *Nimio*, no. 3 (2016): 103, <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>.

At this point comrade Ronahi was still alive. As soon as we left our hiding, the enemy attacked us again with the Kobra, because they wanted to kill us all. When the Kobra came down, we saw, that there was a small hole in the ground. We were ten comrades still alive. The enemy attacked again. He broke through our lines – with rockets, hand grenades and weapons I have never seen before. I don't know what kind of weapons these were. They attacked us over and over again and killed all comrades (except us, who were inside the hole). Then we heard the voice of comrade Ronahi, she was up there. They took her prisoner, one could hear her voice. I couldn't see her, only hear her voice. We were in the lower part of the hole, she was up there, only her voice reached us. She spoke German, I couldn't understand what she said. I only heard that she was screaming. I heard the voices of the village protectors. The voice of comrade Ronahi was full of fear. She screamed. She spoke German. I didn't understand what she said, but her voice was angry as the voice of somebody who is in great pain. They (the soldiers) spoke Turkish, the village protectors Kurdish, a complete mess, everybody spoke in a different language. Then comrade Diyar and comrade Ronahi were killed. They killed all our comrades. When we came out, we saw comrade Ronahi. Her hair was open. The comrade was in a terrible condition. Her neck was full of black spots like strangling marks. Her body showed signs of torture, her body was full of traces of blows with guns, traces that stem from hard objects. The comrade had been tortured. I saw other comrades as well. The comrades were buried in one grave. The bodies were smelling already, the flesh was starting to rot. They were all buried in one grave. There was nothing to be done, because of the smell. [11]

El carácter fragmentario del testimonio reconstruido por la artista da pista sobre el ordenamiento de esta obra *November* (2004) reposa sobre la incapacidad tanto del testimonio como de las imágenes que se contraponen a la narrativa fáctica de la *voice over*, para ser algo más que las ruinas de una compleja historia que sólo puede ser reconstruida a partir de esos fragmentos y contradicciones entre la memoria personal y la colectiva, entre las reminiscencias de la juventud de Steyerl y la mediatización de las imágenes y la muerte de Ronahi. La idea del montaje operado por la directora da cuenta de ello. A través de la reconfiguración de los fragmentos tanto de las reminiscencias de las vivencias que compartió con Andrea durante su juventud, como del archivo a través del cual es posible tener una idea de la figura de Ronahi como mártir de la lucha revolucionaria, Steyerl intenta reconstruir las distintas facetas de la historia de la desaparición de Andrea/Ronahi.

[11] Véase Hito Steyerl, "November: A Film Treatment", *Transit* vol.1, no. 1 (2004): 4. <https://doi.org/10.5070/T711009700>

Por otra parte, siguiendo esta retórica y estética de la interrupción, algunas secuencias del filme de explotación[12] *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (Estados Unidos, 1965), dirigido por Russ Meyer, en las que tres mujeres semidesnudas bailan sensualmente, irrumpen abruptamente el flujo de los hechos relatados por Steyerl y funcionan no sólo como marca distintiva del segmento “posturas y gestos”, sino como una indicación contextual del rol femenino que Steyerl y Wolf utilizaron como inspiración para la construcción de los personajes de la película que realizaron en su adolescencia.

En dicha película, R. Meyer relata las aventuras de tres bailarinas exóticas que, buscando venganza en contra de diferentes hombres lascivos, provocan una ola de crímenes en el desierto de California, como indica David Roche (2015) en su texto “Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction”, las acciones del trío de voluminosas mujeres, pueden ser vistos como una respuesta violenta ante las instituciones normativas de la sociedad patriarcal como la pareja y la familia que justifican la violación.

De tal manera, los actos y las actitudes de las protagonistas vengativas de *Faster Pussycat! Kill! Kill!* (1965) constituyeron los ejemplos que marcarían el futuro de Andrea. Éstos suponían la existencia de mujeres independientes que se negaban a permanecer calladas e inmóviles, a diferencia del comportamiento que se esperaba de las mujeres alemanas en la época del rodaje de las secuencias de artes marciales del filme de Steyerl, como la voz en *off* de la creadora afirma: “When we were shooting our S-8 film, women had to look good and shut up. Female role models were rare. We picked them up at the movies, for example in this incredibly tacky film...It deals with a bunch of large breasted women terrorizing males. We copied these postures, creating pinups which hovered between pornography and sever dilettantism.”

## **Incertidumbres documentales**

A la búsqueda de justicia en la ficción, Steyerl opone las imágenes documentales de la participación de Andrea Wolf en la lucha del PKK. Obtenidas de algunos noticieros militantes, las imágenes que, como afirma la directora, fueron distribuidas satelitalmente a lo largo y ancho del mundo, dichas secuencias muestran a una sonriente mujer que da cuenta de las razones que la llevaron a militar en la lucha kurda.

[12] Modo industrial cinematográfico que dio lugar a la producción de algunos filmes de bajo presupuesto y que se destacan por sus escasos valores estéticos y narrativos, cuyas temáticas resultaban lascivas o moral y socialmente inaceptables en el contexto de los años 50, 60 y 70 del siglo pasado, tales como la muestra gratuita de escenas sexuales, el erotismo, el consumo de drogas y la violencia.

Esta relación entre las imágenes documentales y ficcionales da cuenta de las contradicciones inherentes a cualquier relato histórico y que son puestas en evidencia a través de la exploración tanto de los recuerdos personales de Steyerl y su relación con Andrea, como del carácter público de su encarnación militante: Ronahi.

Lo anterior se hace aún más evidente cuando, a través del uso de estrategias que denotan el carácter autorreflexivo del filme, como, por ejemplo, un *zoom out* que nos permite ver el televisor y la videocasetera en los que Steyerl reproduce las imágenes de su amiga, o la utilización de algunas secuencias cómicas del filme situacionista *Can dialectics break bricks?* (Francia, René Viénet, 1973), un *détournement* que reutiliza imágenes del filme de artes marciales chino *Crush* (1972), de Kuang-chi Tu, cuyas imágenes ya no interrumpen el flujo narrativo, sino que funcionan como ilustración de las acciones de Wolf como entrenadora de artes marciales dentro de la facción femenina del PKK en la que militó.

Para T.J. Demos (2008), la estrategia del *détournement*, puesta en marcha da cuenta de la posición de la artista frente a las herramientas y procedimientos de los documentales contemporáneos que rescatan y reutilizan estrategias de las artes de vanguardia, como el montaje dialéctico de Eisenstein o los procedimientos letristas y situacionistas, rompiendo con ello cualquier pretensión de “verdad preexistente” sobre la que podría considerarse una muy escueta y fallida posibilidad de definición de lo documental.

En ese sentido, podemos afirmar que la verdad es una producción de sentido según un régimen discursivo determinado o, en otras palabras, su construcción obedece a una combinación de saber y poder singular, dependiente del contexto histórico en el que se inscribe la actividad documental. Como la propia Steyerl (2009) ha afirmado, “la desconfianza hacia esa forma instrumental de verdad documental es ya habitual. La gente es muy consciente de las verdades instrumentales que las instituciones y las corporaciones se encargan de diseminar. Aunque tal desconfianza, paradójicamente, no menoscaba el poder del documental.”[13]

[13] Hito Steyerl, “La verdad deshecha. Productivismo y factografía”, *Transversal*.  
<https://transversal.at/transversal/0910/steyerl/es>

Frente a ello, la creadora afirma que la única certeza alrededor del cine documental es nuestra confusión ante su incertidumbre y la ambigüedad de sus probables definiciones, la cual “siempre representará, de una forma inconsciente, nuestra reacción ante los materiales documentales. La duda perceptual, la inseguridad persistente —si lo que vemos es “verdad”, “real”, “objetivo”, etc.— acompaña como una sombra la recepción del documenta contemporáneo”[14]. Y en ese sentido, es importante rescatar sus sugerentes palabras, pues

esta incertidumbre no es una carencia de la que avergonzarse, que tenga que estar oculta, sino que constituye la cualidad central de los modos documentales contemporáneos como tales. Las preguntas que invariablemente surgen, preocupaciones no legitimadas que están ocultas tras aparentes certidumbres, difieren substancialmente de las asociadas con los modos ficcionales. Lo único que en estos momentos podemos asegurar sobre el modo documental es que siempre dudamos de su verdad.[15]

Siguiendo esta lógica, *November* (2004), es un ejercicio que opera a partir de la discontinuidad, de la ruptura absoluta de la lógica discursiva y lineal de la historia oficial como narración unívoca de los sucesos que dieron lugar a la muerte de Andrea Wolf. Como asegura Georges Didi-Huberman en *Remontajes del tiempo padecido* (2015), acerca de los montajes del cineasta alemán Harun Farocki, en relación con los planteamientos de Th. W. Adorno sobre la forma ensayística:

arrancando a la cosa de sus interpretaciones obvias, desmontándola —separándola— de sus estereotipos y remontándola por todo un juego distinto de afinidades inesperadas que el ensayista o el montajista alcanza ese “momento de lo inextinguible”, ese “fuego inextinguible” de la cosa, se podría decir. Ya no hay entonces, contradicción entre lo arbitrario de la forma elegida y la necesidad fenomenológica de ese “momento de la cosa”. El ensayista respeta sus objetos al “sobreinterpretarlos”, es decir, al yuxtaponerles diferentes paradigmas de legibilidad. Es entonces que ve alguna oportunidad de alcanzar “lo que hay de ciego en sus objetos”[16].

[14] Hito Steyerl, “Incertidumbre documental”, *Re-visiones* no. 1 (2011): 2.

[15] *Ibid.*, 2.

[16] Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2* (Buenos Aires: Biblos, 2015): 95-96.

Si traigo a cuenta esta cita, es porque considero que la superposición entre la figura heroica de Andrea en el filme sin título de Steyerl, y aquella de Ronahi en las imágenes documentales recuperadas para la realización de *November* (2004), supone una operación de remontaje que extrae a cada una de esas imágenes de toda aquella interpretación que podría suponer sus contextos originales y, más aún, la indisociable cualidad de construcción ficcional, característica de todo emplazamiento documental, pues éste no es otra cosa más que una articulación de los acontecimientos según un cierto esquema de producción de sentido, comúnmente asociado a la veracidad y objetividad de la documentación audiovisual.

Según la apuesta estética de Steyerl, es necesario dar cuenta de la contingencia que implica la posibilidad de la interpretación crítica de las imágenes y las historias que son capaces de contar en cada uno de sus traslados, en cada una de sus múltiples vidas o formas de existir, en forma ensayística y a partir de la redistribución de lo sensible que le es característica. De acuerdo con Paolo Magagnoli (2010), en este tipo de obras documentales, la verdad es entendida como el resultado de un proceso dialógico y mnemónico, según el cual, las imágenes son interrogadas como síntomas que podrían conducir a la reconstrucción del pasado. Sin embargo, dicho proceso de reconstrucción siempre es presentado como abierto y capaz de generar nuevos sentidos.

En la obra que motiva este análisis, el montaje o articulación de elementos heterogéneos (voz, imágenes, etc.) permite el quiebre de los marcos según los cuales fue posible la diseminación de la imagen de Andrea/Ronahi, al mismo tiempo re-negocia el sentido de dichas imágenes, según los términos del propio medio. La acción de arrancar de su contexto a cada una de esas imágenes que, en realidad, son siempre la misma dinamita el sentido, posibilitando la existencia de una lectura reparativa que desplace la pregunta hacia el ámbito de la performatividad de la imagen y, más aún, hacia la potencia de los múltiples ejercicios de actualización y consumo de esa imagen. Es decir, el ejercicio que Steyerl lleva a cabo no sólo al recuperar y remontar la imagen de Andrea/Ronahi, sino al someterla al escrutinio crítico del análisis visual abre un espacio anacrónico en el cual, las imágenes son reinterpretadas continuamente desde horizontes históricos variables.

## Imagen-palimpsesto, o a manera de conclusión

Al remontarlas, insertándolas en una nueva lógica de significación que explica no sólo su rol como imágenes viajeras y símbolos en el proceso revolucionario del Kurdistán, sino que convierte dichas imágenes en superficies que conservan huellas de una escritura anterior que ha sido borrada para dar cabida a una nueva impronta. Es decir, les otorga el carácter de palimpsestos, como afirmó T.J. Demos (2008) al hablar sobre las características generales de la obra de Steyerl en el artículo “Travelling Images: The Art of Hito Steyerl”.

Al hablar de las imágenes como palimpsestos nos estamos refiriendo a su carácter de superficies, cuyos contenidos originales han sido velados, borrados o sobre-escritos y, por lo tanto, han devenido múltiples. En tanto resultado de un proceso de sobreescritura en el que el texto, o en este caso la imagen, conserva algunas huellas o trazas de una escritura anterior sobre su superficie, el palimpsesto pone en crisis la idea de un sentido unívoco otorgado a las palabras y las imágenes. Tal y como Gérard Genette los definió en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), la noción misma del palimpsesto es usualmente una metáfora “para apuntar al sentido encubierto y plural que aparece tras la significación representativa de la palabra o del texto, o para referirse a que la literatura parte de un material, la palabra, que ya tiene un significado.”[17] De tal manera, el palimpsesto es considerado una forma de hipertextualidad, o de inclusión de un texto (hipotexto) dentro de un texto posterior (hipertexto).

Llevando lo anterior al campo de las imágenes, mismas que motivan el análisis de *November* (2004), se hace pertinente preguntarnos por la capacidad o potencial significativo de la relación entre imágenes que opera en el palimpsesto. Es decir, la producción de sentido en estas imágenes tiene lugar a partir de la sobre escritura de otras historias y, por lo tanto, otras memorias que son siempre potenciales. Por una parte, como afirma T. J Demos (2008), ello acontece a partir del uso de disolvencias, lo cual es posible sólo a través de la explotación de las capacidades del medio audiovisual. Por la otra, será a partir del montaje que sea posible la reescritura de la significación propia de las imágenes de archivo y las historias que estas narran, pues éste permite su reubicación en el interior de un nuevo *corpus* signifiante.

[17] Francisco Quintana, “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica”, Castilla: *Estudios de Literatura*, no. 15 (1990): 169. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136146.pdf>

Así pues, lo que se sobre-escribe en dichas imágenes-palimpsestos es una nueva historia que transita entre las promesas de la revolución rusa de octubre de 1917, cuando los cosacos se unieron a la lucha proletaria rusa, en un acto de hermandad internacionalista, puestas en imagen en el filme *Octubre* (1927) de Sergei Eisenstein, y sus promesas de universalización y solidaridad que se verían truncadas por la modernidad y el “flujo de sus signos, caracterizado por la deriva virtual y el intercambio interminable”, que coincide estructuralmente con la expansión de los mercados interconectados, pero deja las luchas políticas inconexas y sin poder”[18]. El ordenamiento de las imágenes como elementos que son arrancados de sus contextos originales para ser insertado en una nueva lógica discursiva implica la apertura de un punto crítico para la legibilidad del acontecimiento que dio lugar a la difusión y reproducción de la imagen de Andrea/Ronahi, y a su condicionamiento como una “imagen viajera” que “deambula por el globo, una imagen que ha pasado de mano en mano, copiada y reproducida por prensas de impresión, videograbadoras y el Internet”[19].

Asimismo, el título de la obra debe ser considerado como un elemento paratextual que abona a la interpretación crítica de sus imágenes. Y, más aún, será la propia artista quien explique las implicaciones de la palabra “noviembre” como aquella que designa al período posterior a la revolución de octubre, cuando “los antiguos héroes se volvieron locos y murieron en ejecuciones extralegales”, pero también como el momento en el que, tras la caída del Muro de Berlín, el estado alemán otorgase armamento y apoyo al ejército turco para reprimir la revuelta del PKK, posibilitando así el acceso a la bala que diera muerte a Andrea/Ronahi.

Finalmente, la imagen de Andrea/Ronahi impresa en el afiche revolucionario pertenece a noviembre, la era de los flujos incesantes e impredecibles de las imágenes, la era del circulacionismo, si se quiere, en donde la identidad de las imágenes “se diluye tan pronto como se inserta en los circuitos globales de la información”. [20] Noviembre es también aquel momento, post-revolucionario en el que esta disolución-desconexión de la imagen y sus sentidos, pero también de las causas y las luchas revolucionarias que, como informa la propia ensayista, se han vuelto locales e incapaces de comunicarse las unas con las otras.

[18] La traducción es mía: “flux of signs, characterized by virtual drift and endless exchange—structurally matching the spread of interconnected markets, but leaving political struggles disjointed and disempowered”. T.J. Demos, “Travelling Images: The Art of Hito Steyerl”, *Artforum*, vol. 46, no. 10 (2008): 410.

[19] La traducción del diálogo es mía: “wandering over the globe, an image passed on from hand to hand, copied and reproduced by printing presses, video recorders, and the Internet.”

[20] Pablo Martínez-Zárata, *Los poderes de la imagen: ensayo sobre cuerpo y muerte en la cultura audiovisual* (México: Universidad Iberoamericana, 2018): 121

Esto, por supuesto, implica una nueva relación entre las imágenes y la memoria, pues como afirma Pablo Martínez Zárata (2018), “los modos de construir memoria en gran medida van de la mano de los modos de producir imagen.”[21]

El imaginario codificado a partir de la producción y reproducción de estas imágenes viajeras, que no son más que imágenes técnicas en el sentido elaborado por el filósofo brasileño Vilém Flusser (1920-1991), a mediados de la década de 1980,[22] produce una memoria empobrecida y suspendida en un estado de indeterminación en tanto obedece a ciertos intereses que abogan por generar vacíos de información a partir de la presentación, producción y reproducción de imágenes ilegibles, “condenadas por la violencia y la historia”.[23] De tal manera, *November* (2004) opera en el espectro propio de las lecturas o interpretaciones reparativas no sólo al describir puntualmente el o los objetos con los que trabaja (las imágenes de Andrea/Ronahi), sino al escudriñar las contingencias anacrónicas que dan cuenta de los efectos contradictorios de la guerra revolucionaria en la que se vio involucrada Andrea Wolf y renegociar los sentidos desde lo afectivo y no desde lo hegemónico.

En otras palabras, lo que Steyerl logra en la obra analizada a lo largo de estas páginas es hacer titubear cualquier pretensión de naturalización no sólo del sentido propio de aquellas imágenes remontadas, sino de los marcos de inteligibilidad/visibilidad que estructuraron las condiciones hegemónicas de producción del sentido alrededor del conflicto kurdo, con lo cual tuvo lugar la apertura de un espacio en el cual le fue posible, posteriormente, vislumbrar una serie de relaciones fundadas en la ficción orquestada por el Estado alemán y las autoridades turcas, acerca de la cooperación del primero en el conflicto desarrollado en el norte de Irak, mismas que desarrollaría en obras más recientes como *Is the Museum a Battlefield* (2013) y *Abstract* (2012).

[21] *Ibid.*, 125.

[22] Según V. Flusser (2017), el advenimiento de la técnica fotográfica inauguró un nuevo momento histórico, en el que el entramado de las imágenes técnicas-digitales con los modos sociales, económicos, culturales y políticos, dieron lugar a una nueva forma de imaginación, o producción de imágenes, en la que éstas no estaban ya codificadas por su creador, sino por un aparato programado para llevar a cabo tal tarea.

[23] Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016): 161.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

Demos, T.J. "Travelling Images: The Art of Hito Steyerl." *Arforum*, 46, no.10 (2008): 408-413.

Didi-Huberman, Georges. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos, 2015.

Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja negra, 2017.

Foster, Hal. "El impulso de archivo", *Nimio*, no. 3 (2016):102-26.  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>.

Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Martínez-Zárate, Pablo. *Los poderes de la imagen: ensayos sobre cuerpo y muerte en la cultura audiovisual*. México: Universidad Iberoamericana, 2018.

Guerra, Carles; Steyerl, Hito y Fernandes Joao. *Hito Steyerl: Arte Duty-Free*. Barcelona, Museo Reina Sofia, 2015.

Magagnoli, Paolo. "Documentary Fictions: New Concepts of Truth and Representation in the Works of Anri Sala and Hito Steyerl", *Object: Graduate Research and Reviews in the History of Art and Visual Culture*, no. 12 (2010): 41-59.

Quintana, Francisco. "Intertextualidad genética y lectura palimpsésica", *Castilla: Estudios de Literatura*, no. 15 (1990): 169-182.  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136146.pdf>

Roche, David. "Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction", *Transatlantica. Revue d'Études Américaines*, no. 2 (2015): 1-18.  
<https://doi.org/10.4000/transatlantica.7846>

Sedgwick, Eve. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Argentina: Caja Negra, 2016.

Steyerl, Hito "Incertidumbre documental", *Re-visiones* no. 1 (2011): 1-6.  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6826353.pdf>

Steyerl, Hito. "November: A Film Treatment", *Transit* vol. 1, no. 1, 2004: 1-6.  
<https://doi.org/10.5070/T711009700>

Steyerl, Hito. "La verdad deshecha. Productivismo y factografía," *Transversal*.  
<https://transversal.at/transversal/0910/steyerl/es>

# Bosque de Malinches. Notas sobre una videoinstalación performática de Patricia Henríquez



Sandra Jessica Cruz Ramírez  
[cana.jessicacruz@gmail.com](mailto:cana.jessicacruz@gmail.com)

Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente  
Universidad de Guadalajara  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3645-8422>

## ENSAYO ACADÉMICO

---

### Resumen

*Kuautlan* (2021) es una videoinstalación performática de Patricia Henríquez realizada en condiciones de aislamiento debido a la pandemia del Covid-19 y transmitida en vivo por el Museo Universitario del Chopo como cierre del proyecto *Malinche, Malinches 2020/2021* de *La máquina del teatro*. La acción de la artista consistió en una intervención plástica sobre la proyección de un archivo audiovisual integrado por cientos de testimonios de mujeres que construían una biografía colectiva. El presente ensayo se deriva de una experiencia situada en la recepción diferida del acontecimiento que se pregunta, a la luz de los aportes de Fischer-Lichte, si la pieza de Henríquez puede ser considerada performática a pesar de su virtualidad.

**Palabras clave:** Patricia Henríquez, videoinstalación performática, cine liminal, archivo audiovisual, Malinche.

## Abstract

Kuautlan (2021) is a performative video installation by Patricia Henríquez made in conditions of isolation due to the Covid-19 pandemic and broadcast live by the Museo Universitario del Chopo as a closure of the Malinche project, *Malinches 2020/2021* of *La máquina del teatro*. The artist's action consisted of a plastic intervention on the projection of an audiovisual archive composed of hundreds of testimonies of women who built a collective biography. The present essay derives from an experience situated in the deferred reception that asks, in the light of Fischer-Lichte's contributions, if the piece is performative despite its virtuality.

**Keywords:** Patricia Henríquez, Performative video installation, liminal cinema, audiovisual archive, Malinche.

¿Quiénes somos nosotras? fue la pregunta que congregó a cientos de mujeres en México en torno a la figura histórica de la Malinche, la intérprete capaz de vincular diversos mundos mediante la lengua; “mujer bulliciosa y entremetida”[1] como la nombra Margo Glantz, siguiendo las descripciones que Bernal Díaz del Castillo hizo sobre ella en sus crónicas, donde “la Malinche era considerada una faraute, casi como un personaje teatral, una persona que introduce a todos los demás en la realidad, porque ella es la que está en medio de todo”[2], y aunque desempeñara un papel tan fundamental y trastocara con su actividad los roles tradicionales de lo masculino y lo femenino -tanto así que al propio Cortés se le conocía como el Capitán Malinche- ella seguía siendo, en palabras de Glantz, un botín de guerra, una esclava, una concubina, una moledora de metate a quien era legítimo mantener en el lugar de la subordinación, un objeto para utilizar, desechar y olvidar, condición de la que ella constantemente escapaba al ejercer su voluntad insurrecta, al cuestionar a través de su vida los convencionalismos sociales presentes en su época y en los tiempos venideros, lo que le valió convertirse ante el juicio de la historia, erigida desde la visión patriarcal, en prostituta, traidora y vende patrias.

[1] Museo Universitario del Chopo, Charla Con Margo Glantz y Carla Faesler. MALINCHE – MALINCHES, 2020, 15:03.

[2] *Ibid.* 16:16.

Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior:  
los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona.  
(Paz, 2014, p. 36).

*Malinche Malinches* 2020/21 fue un proyecto impulsado por la compañía *La máquina del Teatro* y acogido por el Museo Universitario del Chopo en la Ciudad de México, perteneciente a una aspiración escénica mayor, titulada “La Trilogía Mexicana” en torno a Nezahualcóyotl, Moctezuma y La Malinche, que inició en 2007 y continuó hasta 2010 como un espacio de intercambio de “realidades históricas y ficciones culturales entre el universo *pretérito* y el *presente*”, según consigna la descripción del proyecto publicado en la página del Chopo (Biografía colectiva, 2021, párrafo 1), con la finalidad de “explorar la compleja red de texturas emocionales y sensoriales” que experimentamos las y los mexicanos ante los símbolos patrios que, supuestamente, deberían conferirnos identidad. En su iniciativa, las convocantes afirman que buscaron huir de la mirada solemne o mistificadora que impone un revisionismo ideologizado, en lugar de ello, abrieron un diálogo con el pasado desde un presente cotidiano que permitiera repensar la historia, mil veces contada y aún difusa, para iluminar los resquicios que aún hoy, en su fantasmagoría, nos interpelan e implican y para lograr, mediante ese intercambio de experiencias, una reflexión colectiva que ayude a mirarnos desde una perspectiva liberadora y afirmativa, a reconocernos en el aquí y ahora con todo lo que fuimos, seguimos siendo, hemos abandonado o combatido en el camino.

Diez años después, en conmemoración de los 500 años de la caída de Tenochtitlán y como una respuesta ante la urgencia de abordar el tema de la violencia ejercida contra las mujeres, que se recrudeció durante el confinamiento impuesto por la pandemia, Juliana Faesler, directora junto con Clarisa Malheiros de *La máquina del Teatro*, retomó el proyecto *Malinche Malinches* con la colaboración de más de 100 mujeres, y algunos hombres, dedicadas a diversas disciplinas culturales entre las que destacan las humanidades, las artes vivas y escénicas, el periodismo, la poesía y la literatura con un propósito común:

Repensar y reimaginar, de manera colectiva, la imagen de la Malinche como personaje histórico que se teje con la vida cotidiana de múltiples mujeres mexicanas contemporáneas de las más diversas culturas y grupos sociales. Es una aproximación que busca generar una perspectiva crítica sobre la situación del cuerpo / territorio femenino históricamente caracterizado, en gran medida, por la violencia, la conquista y el despojo. A través de la figura de la Malinche y las Malinches, encarnadas en centenares de testimonios, se hace una revisión de los discursos históricos hegemónicos que colocan a la mujer al margen de la historia. (Chopo, Biografía colectiva, 2021, párrafo 6).

La construcción constante de esta biografía colectiva se realizó durante el transcurso de un año que inició el 30 de octubre de 2020, con una presentación pública a cargo de Juliana Faesler, Hayde Lachino y Marcela Sánchez Mota desde la virtualidad, una condición obligada por las exigencias sanitarias de la pandemia, aunque no correspondería por definición a las artes vivas cuya realidad se traza a partir de la presencia física de los cuerpos. El proyecto fue planteado en tres etapas, la primera consistió en visitar el texto que dio origen al montaje de *Malinches en La Trilogía Mexicana*, escrito a partir de las crónicas históricas entreteljadas con múltiples relatos compartidos por mujeres. En su confluencia construían una especie de cuerpo colectivo o de biografía ficcional donde se hacían presentes las evocaciones y los imaginarios de su vida cotidiana y que ahora se reactualizaba con las narraciones de mujeres contemporáneas a través de conversatorios, cartografías, acciones y otras derivas. En la segunda fase, recibieron, mediante convocatoria e invitación directa, cientos de videograbaciones con testimonios breves de mujeres hablando sobre sí mismas, compartiendo sus vidas, sus preocupaciones, resistencias, recuerdos y anhelos como madres, hijas o hermanas, como trabajadoras, amigas, parejas, cuidadoras, cuestionando los estereotipos, las convenciones y las expectativas que la sociedad pretende imponerles. Los videos fueron transmitidos cada viernes desde que inició el proyecto, constituyéndose al final en un valioso archivo audiovisual, etnográfico o antropológico sobre lo que significa hoy ser mujer en México (Chopo, Biografía colectiva / archivo audiovisual, 2021). Finalmente, el proyecto colectivo inició el cierre de sus actividades el 12 de agosto de 2021 con una videoinstalación performática de cruces disciplinares entre las artes vivas, visuales y audiovisuales a cargo de la artista mexicana Patricia Henríquez, realizada en uno de los espacios del Chopo y transmitida en vivo a través de los canales de *Facebook* y *Youtube*[3] del propio museo universitario, en cuyo portal se describe la acción del modo que sigue:

[3] Museo Universitario del Chopo, Video Instalación Patricia Henríquez, 2021, 11:20.

En esta pieza, la artista visual Patricia Henríquez crea un bosque envolvente sobre un muro blanco, acompañada de la proyección de materiales audiovisuales que se generaron como archivo a lo largo del proyecto de creación, trastocando e invadiendo esos espacios. La integración entre lo individual y lo colectivo se pierde en nuestra cultura con la colonización, esta acción pretende recordar que somos parte de un universo más grande donde existe una simbiosis que pretendemos y buscamos olvidar. Vemos, pero no miramos, oímos, pero no escuchamos, tocamos sin sentir, vivimos sin percibir nuestro mundo. (Chopo, Final de temporada, 2021, párrafos 2-3).

Debido a la confluencia de medios que se articulan en su interior, resulta difícil caracterizar la pieza; en ella convergen elementos audiovisuales y performáticos que la ubicarían en una región liminal en donde tiene lugar lo que Fisher-Lichte (2011, p.34) denominó el *giro performativo* que pone en cuestión y redefine las relaciones dicotómicas de sujeto-objeto, materialidad-signicidad y significante-significado exigidas por la estética semiótica y hermenéutica, volveremos a este concepto más adelante. En la videoinstalación performática de Patricia, la frontera que separa al sujeto (creador o receptor) de la obra (acontecimiento abierto) se diluye apenas intentamos definir los presuntos polos de la ecuación ¿existe verdaderamente la obra como un objeto? Si fuera el caso ¿cuál sería? ¿la secuencia de videos que articulan las experiencias de las mujeres? ¿La intervención plástica de la artista sobre la proyección audiovisual? ¿su propia acción performática? ¿La transmisión del acontecimiento en tiempo real o diferido? ¿Es Patricia la obra o parte de ella cuando al realizar su acción se desdobra y se encarna en las imágenes de los muros?

El acontecimiento inicia con el trino solitario de un pájaro, semejante al que anticipa la primera luz de la mañana, una suerte de emisario de todo lo que podría estar a punto de suceder. Sobre negro, aparecen uno a uno los siguientes títulos: *Kuautlan*, palabra que remite al vocablo quauhtla, que se traduce como bosque de árboles en náhuatl[3]; *Malinches*; *Lugar de árboles*; para terminar con el nombre de la artista *Patricia Henríquez*. A los títulos se van sumando cantos de aves que continúan cuando la blancura de una sala desnuda irrumpe en la pantalla, vemos el ángulo que forman dos de sus paredes, bañadas por la luz de dos proyectores ocultos a nuestra mirada.

[4] Gran Diccionario Náhuatl [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.]: 2012 [ref del 10-04-2023]. Disponible en la Web <<http://www.gdn.unam.mx>>

Al centro del recinto Patricia, enfundada en ropa negra, posiblemente para no distraer a nuestros ojos de los muros blancos sobre los que comienza a proyectarse el cuerpo y el rostro de una mujer que aparece de cabeza limpiando una superficie especular, ella no está ahí, se hace presente a través del reflejo de su imagen, de su ausencia duplicada y puesta en abismo sobre el espejo, ¿es la imagen de su imagen un presagio de la paradoja que habremos de experimentar como presencialidad mediada? Acompaña sus acciones mediante la *voz en off* de su relato, “a mí no me dieron sentido común, yo lo compré, y por eso me quejo, porque me costó caro me quejo”, a su testimonio van siguiendo otros de contenido emocional diverso, todos entrañables. Son las biografías audiovisuales que compartieron las mujeres durante el año de encierro y que ahora Patricia interviene e hilvana con su acción plástica.

No corren los videos en ambas paredes de forma simultánea, parecen perseguirse, convertirse en una fuga, en un canon visual, hacerse un eco que intensifica en su temporalidad diferida el contenido de las imágenes y las vuelve un rastro que se alberga en la memoria y escudriña en ella. Patricia porta en su mano un pincel muy largo que semeja la batuta de una directora orquestal a punto de iniciar la conducción de una sinfonía, o la vara de una maestra con la que nos indica hacia dónde debemos mirar. Ambas analogías parecen realizarse en los gestos de la artista, quien apoya el pincel en el lienzo sólido y traza desde el suelo hasta casi alcanzar la bóveda una línea negra diagonal de contornos irregulares parecida a una grieta. Quizá sea la fractura decisiva en el sistema patriarcal para que termine de desplomarse, como las grietas que John Holloway (2010) anima a abrir en el capitalismo, o tal vez sea una especie de intersticio, un umbral que Patricia nos invita a atravesar para aproximarnos a las presencias femeninas que se transparentan en los muros y nos susurran sus experiencias, muchas de ellas dolorosas, por lo que el trazo también podría remitirnos a una herida abierta sobre la carne de las mujeres violentadas.

Son sus trazos huellas ¿de qué? y a la vez abre-caminos ¿hacia dónde conducen? Las estrías negras que dibuja comienzan a perfilar las siluetas de una multitud de árboles cuyas ramas y raíces se abrazan, revelando en sus imbricaciones el nacimiento gradual de un bosque donde también se entretejen los cuerpos femeninos que nos hablan desde sus cocinas, sus patios y jardines, sus azoteas o el campo que cultivan, desde los territorios urbanos y rurales que transitan, desde el cementerio donde acompañan con flores a sus muertos.

¿Es la pieza de Patricia Henríquez una acción performática? Según Fischer-Lichte (2012), para que un acto sea performativo debe cumplir con dos condiciones fundamentales: ser autoreferencial y constitutivo de realidad, apoyándose en la distinción que hace John L. Austin desde el campo de la lingüística sobre los enunciados constatativos y performativos, ambas condiciones aunque necesarias, son insuficientes, pues importa también quién es la persona que profiere las palabras, circunstancia que excede lo meramente lingüístico y se inserta en el terreno social de las instituciones, es decir, no es lo mismo que la enunciación “los declaro marido y mujer”, por ejemplo, sea hecha por una persona con la autoridad para encabezar el rito matrimonial o por una persona común. Así, aunque la acción performática se constata en la propia enunciación, en su materialidad fáctica, también se legitima por el contexto social.[5]

¿En qué sentido serían los actos de Henríquez autorreferenciales? Dicho de otro modo, ¿las acciones de Patricia realizan exactamente lo que significan tanto para ella como para los espectadores? No es una cuestión sencilla de determinar si juzgamos su acción de pintar independiente al trazo que se plasma e interviene las proyecciones de las mujeres. Aislados: gesto, trazo y testimonios, parecen vaciarse de contenido o al menos reducir su potencia expresiva, sobre todo los elementos que corresponden a la propia artista, es decir, sus gestos con el pincel y los rastros de pintura en el muro. Visto así, el acto de pintar significa justamente eso, no hay ningún significado al que pudiera remitirnos. Por lo que su acción es, sin duda, autorreferencial. Si a su gesto con el pincel añadimos los trazos y los videos, el acto de Patricia se transforma, y consiste ahora en dar nacimiento a un bosque, en cuya emergencia también van siendo imbricadas las imágenes de las mujeres, sus testimonios y nuestra aprehensión cognitiva, anímica y volitiva, constituyéndose en una nueva realidad, tanto para la artista como para los espectadores, cumpliéndose así la segunda condición postulada por Austin y Fischer-Lichte. ¿En qué consiste esa nueva realidad? El bosque se nos presenta como un espacio vinculante en donde la multiplicidad de lo diverso permite la expresión libre de las diferencias y al mismo tiempo hermana lo heterogéneo en la unidad de lo común.

[5] Me pregunto si, más allá del componente institucional, a la acción performática la fundamenta, más bien, la disposición ontológica de quienes participan en el acontecimiento, el modo en el que los participantes encarnan, mediante su comportamiento, los atributos simbólicos de la realidad que experimentan; de tal manera que la declaración matrimonial hecha por una persona común que vuelca su intención en ese acto y en un contexto que le atribuye la autoridad para hacerlo, pudiera ser más constitutiva de realidad que la proferida por un sacerdote, si este no creyera en el sacramento.

Aunque la apariencia de la urdimbre entre ramas y raíces parece ilustrar adecuadamente la condición relacional que guarda la ontología de lo comunitario, no se trata solo de una metáfora, sino de una realidad biológica, como lo ha hecho saber recientemente Suzanne Simard a través de la publicación de sus hallazgos científicos sobre la comunicación que mantienen los árboles entre sí con otros seres vivos y con el ecosistema circundante mediante una red subterránea de raíces y hongos que les permite intercambiar nutrientes e información sobre el entorno. “Los árboles no son individuos creciendo por su propia cuenta con el fin de ser el más exitoso. Más bien, son parte de una red que está en constante interacción, y en donde la colaboración es lo primordial” (Orrego, 2022, párrafo 3), del mismo modo que las prácticas de cuidado manifiestas en las acciones y relatos de las mujeres conforman un tejido que busca mantener su bosque vivo y fortalecido.

Ahora bien, ¿Es la pieza de Patricia Henríquez una acción performática a pesar de mediar entre ella y nosotros, los espectadores, la pantalla de un ordenador? Fischer-Lichte (2011) sostiene que la copresencia física de performers y receptores congregados en un lugar concreto durante un tiempo determinado, propia de realizaciones escénicas «en vivo», es condición necesaria para que exista realmente performatividad. Advierte sobre la necesidad de mirar detenidamente, como si fuese amplificada con una lupa, la relación entre el sujeto y el objeto, que es el gozne liminal en donde sucede el desplazamiento e intercambio de roles entre la performer y los espectadores, así como la correspondencia entre la materialidad de la obra y su significación. Para una epistemología dicotómica el artista sujeto crea la obra objeto independiente de sí, fijable y transmisible, mientras que el sujeto receptor la hace objeto de su percepción e interpretación; estas nociones, explica Fischer-Lichte, comenzaron a resultar obsoletas para la problematización del arte producido en occidente a partir de los años sesenta, cuando se produce un giro performativo, desde entonces, no sólo las fronteras entre disciplinas artísticas se vuelven difusas, sino que también las dicotomías conceptuales sujeto/objeto y significante/significado pierden su polaridad, oscilan hasta traslaparse. En ese dinamismo de superposiciones no solo se desestabiliza la relación dicotómica entre realidad y ficción, publicidad e intimidad, sino que el acontecimiento puede convertirse en un espacio lúdico donde las acciones y fenómenos se desarrollan en apertura y ambigüedad, favoreciendo que en su seno sobrevenga una experiencia activa de comunicación, que los interactores se influyan mutuamente a través del contacto y sea posible la creación de comunidad. Sin embargo, la autora también advierte sobre la posibilidad de que “la evolución de los medios electrónicos en busca de la interactividad pueda tomar elementos y aprender mucho del bucle de retroalimentación autopoético que se genera en las realizaciones escénicas «en vivo»” (2011, p.147) y cita un ejemplo:

El escenógrafo de Frank Castorf, Bert Neuman, creó para la realización escénica de *El idiota* en el Volksbühne una «Ciudad Nueva», un entorno que incluía todo el espacio del teatro. [...] La visibilidad era más o menos limitada desde todos los asientos [...] este perceptible déficit de presencia física de los actores lo compensaba el uso de la tecnología de reproducción: [...] se les impedía a los espectadores ver los cuerpos «reales» de los actores –sobre todo completos– [sin estar seguros de presenciar algo grabado o en directo,] se tenían que conformar con la imagen parcial del monitor. [...] la alternancia entre corporalidad y plasticidad, entre situación «en vivo» y retransmisión, pasó de ser un entretenido juego con los modos de percepción para convertirse en un juego más bien cruel entre concesión y privación. [...] Lo que en realidad hacía la interrupción era suscitar en el espectador un creciente deseo de que los actores aparecieran físicamente [...] terminó desembocando en una apoteosis de la copresencia física [...] La aparición convencional de los actores al final se vivía como su transfiguración, como celebración de la presencia física. (Fischer-Lichte, 2011, 149-153).

También la pandemia impuso una cruel privación de la copresencia física en todos los sectores de la vida incluyendo el cultural, de tal manera que quienes se dedican a las artes vivas debieron realizar sus acciones desde la virtualidad, convertirlas en experiencias tecnovivales, como las nombra Jorge Dubatti en contraste con las relaciones de convivio, por razones que excedían la experimentación escénica y se acercan más a la precarización laboral, y así como la «Ciudad Nueva» de *El idiota* suscitó en los espectadores el creciente deseo de presencia, “la experiencia del aislamiento social [permitió] observar la relevancia de los convivios en nuestras existencias cotidianas. Como la “carta robada” de Poe, antes teníamos su presencia ante los ojos pero no la veíamos.” (Dubatti, 2020, 14).

¿Puede *Kuautlan* convocarnos de un modo semejante al convivio a pesar de su mediación digital? ¿Cuál es la relación que establecemos con las mujeres que comparten su testimonio y se nos presentan como una imagen diferida al interior de otra imagen que, aunque transcurre en tiempo real, se convierte luego en un registro y re-presentación? El propósito de Juliana Faesler y de todas las involucradas en el desarrollo del proyecto era concluirlo de manera presencial, no advertían en su comienzo que la pandemia pudiera prolongarse más allá de un año, fueron las circunstancias de salud en el mundo las que las obligaron a recurrir al formato digital de la telepresencia, lo que tuvo al menos una repercusión deseable, puesto que la acción fue seguida en tiempo real por una mayor cantidad de personas, desde diferentes latitudes, sin embargo, nos privó de la co-presencia física.

Las mujeres que compartían sus relatos, a través de los videos pregrabados, estaban ahí como representación de sí mismas, como rastro de su memoria, como fragmento de su vida cotidiana, ¿estarían también presentes a la distancia durante la acción de Patricia en el bosque? Aún con la telepresencia ¿habría tenido lugar el borramiento de las dicotomías conceptuales sujeto/objeto, propio del giro performativo? Si siguieron la acción en tiempo real, ellas serían a su vez objeto de videncia y sujeto que percibe, quizás mantuvieron un diálogo simultáneo al acontecimiento mediante algún chat o foro ¿qué implicaciones tendría esta participación múltiple en el acontecimiento? Su presencia diferida, su presencia actual que es a la vez ausente o espacialmente distante, son sólo algunos de los desplazamientos emergentes a la relación tecnovivial que no sustituye a la experiencia vitalista del contacto real, con el que ni compite ni al que supera, dado que ambos, convivio y tecnovivio generan sus poéticas singulares y, según Dubatti, constituyen experiencias diferentes que “pueden y deben convivir y liminalizarse en la destotalización contemporánea, en el canon de multiplicidad” (2020, 24).

Por otro lado, tal vez no tendría sentido hablar de la dicotomía sujeto/objeto y otros dualismos derivados de ella si no fuera porque la ilusión de alteridad acompaña casi todas nuestras experiencias. Tenemos la impresión de que tocamos y vemos las cosas de un mundo que está allende de nosotros pero las cosas también nos tocan, nuestra consciencia está encarnada en el mundo, aunque nuestra manera de habérselas con él nos hace creer que es otra cosa que nosotros. La acción de Patricia, el bosque que emerge de su gestualidad es también una metáfora de ese ecosistema en el que inexorablemente estamos.

Y qué hay de nosotras, las y los espectadores ¿qué papel desempeñamos en el acontecimiento? Intentaré imaginar mi participación sincrónica en él echando mano de otras experiencias semejantes. Seguramente estaría sentada frente a la pantalla, expectante, absorba mi atención en el espacio blanco y la mujer diminuta al centro, con el asombro, difusamente advertido, de compartir algo que ocurre a cientos de kilómetros, pero que demanda de mí un compromiso que no alcanzo a discernir con plena claridad, aunque seguramente estará lastrado de mi haber biográfico siendo mujer en el contexto mexicano contemporáneo. Quiero saber quiénes somos nosotras, contribuir en la construcción colectiva de algo que me implica, al menos con una mirada que acompañe, que les haga saber que estoy ahí.

Desde mi posición receptiva no puedo alterar el curso de las cosas, o quizá podría hacerlo si escribiera en el chat algún texto amenazante que obligara a la artista a abandonar el recinto, o a las organizadoras a suspender la transmisión, en ese caso, también podría ser ignorada o merecidamente bloqueada sin que mi intervención malevolente tuviera ningún efecto en el acontecimiento. A pesar de la distancia y la aparente pasividad de mi recepción, reconozco que mi mirada se ha transformado, me convierto en una especie de *voyeur* que penetra la intimidad cotidiana de aquellas mujeres, aunque con una profunda distinción: no soy yo quien se acerca con sigilo para arrebatarse sus secretos, son ellas las que los ofrecen. Malinches que en su autonomía imponen de algún modo su voluntad sobre la mía al retener mi atención ávida de ellas. Pese a que mi cuerpo no esté físicamente presente, mi participación no es pasiva ni del todo distante, pues mi mirada no es un simple receptáculo donde las cosas se imprimen, sino que con ella también palpo el mundo y lo aprehendo, “nuestra mirada permite acceder a las “cosas” como habitándolas y recorriéndolas en un acto de infinitud insospechada” (Ferrada, 2019, p.163), estoy, a través de mis sentidos, en las enunciaciones de las mujeres, en el canto de los pájaros y en las acciones de Patricia que hacen nacer un bosque.

Patricia Henríquez nos recuerda que no estamos solas, que compartimos las mismas violencias y aunque muchas de ellas se oculten en la familiaridad de lo cotidiano, es posible verlas ahora, amplificadas en el eco de los microrelatos, muchos de ellos depositarios de experiencias dolorosas donde la opresión patriarcal, capitalista y colonial se hace presente, pero también el amor, la ternura y la rebeldía. *Kuautlan*, su videoinstalación performática se inserta como una parte fundamental del proyecto global de “La Trilogía Mexicana”, nos abre la posibilidad de repensar y reimaginar quiénes somos para reinventarnos a nosotras mismas, pero no solo individualmente, sino también al bosque que somos, a “expropiar nuestros cuerpos” como dice una joven en su testimonio. Nos invita a replantear y resignificar las figuras femeninas que el discurso hegemónico ha marginado y devaluado, a reconstruir la historia de otro modo, lejos de las estructuras de dominación que impone el poder. Una historia que no excluya la inteligencia sentiente (Zubiri, 2006) de los cuerpos que se relacionan en la presencialidad de las experiencias vitales. Como advierte Erika Fischer-Lichte: “La historia no se construye como una acumulación de pasados, sino como una sucesión de presentes desde los que se proyectan esos pasados” (2011, p.14), es decir, como una reactualización continua de nuestra presencia situada en un espacio y lugar concreto.

Y por esta razón echamos de menos la presencia de nuestros cuerpos en la acción de Patricia, no podemos saber si las experiencias suscitadas por su pieza serían más significativas y su impronta más profunda en la conformación de nuestra realidad individual y comunitaria con nuestra implicación somática en el acontecimiento del bosque, en lugar de su videncia mediada y diferida, pero sospecho que sí. Sin embargo, visto el acontecimiento a la distancia, ahora que comenzamos progresivamente a abandonar la reclusión, me pregunto si la telepresencia que envolvió la videoinstalación de Patricia, más allá de atender una contingencia imperativa fundada en razones sanitarias, ¿no se imponía entonces como una condición necesaria y absolutamente legítima?

Es cierto, la performatividad exige la copresencia somática, pero el cuerpo, nuestro cuerpo vivido, no es una cosa aislada del mundo, sino que está encarnado en él con todas sus circunstancias. Durante la pandemia, nuestro cuerpo dejó de ser lo que solía para transformarse en un cuerpo sometido por el claustro con todas las implicaciones que eso conlleva; quizá no sólo no podía, sino que no debía ser de otro modo nuestra participación en la performance de Patricia. Era necesario encontrarnos así, mediadas por una interfaz. Para hablar de nosotras, para intentar construir una biografía colectiva desde la autenticidad de nuestras voces, miradas y experiencias cotidianas, estas debían estar necesariamente atravesadas por los afectos y materialidades engendrados en un horizonte de encierro pandémico, donde debimos aprender a mantener vivos nuestros vínculos a través de mediatizaciones tecnológicas y la condición de *ciborgs*, en la que nos ha ido colocando la modernidad, se nos reveló de manera acuciante aún en nuestras intenciones de entretajernos en comunidad, lo que también sería el propósito fundamental de lo performático.

Según Erika Fischer-Lichte es necesaria la co-presencia física de performadora y receptores porque solo así puede darse una experiencia intersubjetiva entre los participantes de la realización escénica que los lleva a constituirse en comunidad, a lo que ella denomina bucle de retroalimentación autopoietica.

Finalmente, ¿puede la videoinstalación performática de Patricia constituir una comunidad? La experiencia estética que suscita la intervención de la artista sobre las imágenes de las mujeres va más allá del goce desinteresado que pudiera producir la contemplación de formas bellas, es un acto de implicación política, un ritual de vinculación.

Una experiencia de umbral que puede llevar a cabo una transformación en quienes la experimentan, como la caracteriza Fischer-Lichte, quien explica que tanto la liminalidad como la transformación acontecen en los actos rituales, vinculados a una experiencia del límite y la transición con una gran carga simbólica[6] en los que Victor Turner identifica la influencia de dos mecanismos: “el primero es el aspecto de *communitas* generado en el ritual, que describe como un intenso sentimiento de comunidad [...] el segundo es un empleo específico de símbolos [...] que permite [...] establecer varios marcos de interpretación.” (2011, p. 347-349). La gestualidad del acto plástico de Henríquez va hilvanando relatos audiovisuales en un tejido liminal que lo convierte en acontecimiento, gradualmente van siendo indiscernibles las disciplinas que confluyen en la pieza y se convierten en la totalidad unitaria y envolvente de un bosque vivo y parlante. Igual desplazamiento parece ocurrir con la relación entre el artista sujeto y la obra que crea, ¿Es Patricia la autora de una obra o su función es la del agenciamiento? Como una chamana hace concurrir los espíritus de las mujeres, su intimidad, sus recuerdos, sus tristezas y gozos, aparentemente individuales o privativos, se ven entretnejidos en intersubjetividad. ¿Es Patricia la autora de lo que ahí acontece y las protagonistas de los videos son una especie de objetos materiales en su pieza? O ¿serán las mujeres que comparten sus vidas quienes a través de sus narraciones le van indicando el decurso anímico de sus trazos? con el tono de su voz, sus gestos e inflexiones y, sobre todo, el contenido afectivo de sus relatos, van guiando la consistencia, dirección e intensidad necesarias a las impresiones que realiza la artista. Ahí hablan ellas, su memoria es múltiple, un archivo que contiene diversidades, cuerpos, pensamientos y afectos situados en conformación de una biografía colectiva. Un archivo que ¿contiene? Es un verbo inexacto si prestamos atención a la ambigüedad de los gestos de Patricia, a la aleatoriedad e indeterminación de los trazos sobre las imágenes en continuo movimiento. Hay un dinamismo cercano al acto de jugar que difícilmente puede ser contenido, se trata de un archivo y una gestualidad abiertos, un territorio de interseccionalidades en el que convergen ritmos, flujos y fuerzas.

Los árboles van creciendo poco a poco, poblándose de aves que Patricia pinta directamente con sus dedos, las escuchamos, sus trinos, graznidos y aleteos cada vez más presentes también se entrecruzan con las palabras de las mujeres, “como quisiera ser pájaro y volar, y cantar y cagarme de buena gana sobre alguno o algunas cosas”. ¿Por qué prescinde de la mediación del pincel para esbozar las aves? En la sensualidad de su gesto, la artista rompe momentáneamente con la virtualidad del acontecimiento.

[6] El concepto de «liminalidad» acuñado por Victor Turner proviene de los estudios sobre los ritos de paso, en los que distingue tres fases: 1. Fase de separación, en la que el sujeto que va a transformarse es apartado de su vida cotidiana y de su entorno social. 2. Fase del umbral o de liminalidad, en la que es llevado a un estado intersticial, lo que le proporciona experiencias completamente nuevas. Turner lo define como un estado de lábil existencia intermedia; los cambios que resultan de esta fase afectan tanto al sujeto que se somete al ritual, como a la sociedad en su conjunto. 3. Fase de incorporación, el sujeto ya transformado es reintegrado en la comunidad. (Fischer-Lichte, 2011, p.347-348).

La materialidad de la negrura pastosa en sus dedos nos acerca a su carne y a la carne de las mujeres que nos hablan, nos provoca el impulso de tocar nuestros propios dedos para patentizar en nuestra conciencia el hecho de ser un cuerpo situado ante ellas, testigo y cómplice de sus afectos. Las figuras que plasma no son realistas, sino manchas que se extienden y concentran en el espacio iluminado por las presencias femeninas de los videos, invocando lecturas polisémicas, connotaciones múltiples, algunas de ellas muy presentes en nuestra cultura como la fragilidad en resistencia, la rebeldía del aleteo, la vocación por el cielo abierto o la congregación de la bandada. Va sembrando aves con sus manos, o liberándolas, disponiéndolas al canto en comunidad y también al vuelo, en un ritual de emancipación, sin embargo, los pájaros continúan sobre las ramas, sus cuerpos se funden en ellas y se prolongan hasta las raíces, su figuración igualmente remite a una condición de pertenencia, de vuelta a la memoria donde habitan las presencias ancestrales, de arraigo a la tierra y vinculación con los orígenes.

Acontece el bucle de retroalimentación autopoietica Fischer-Lichteano al que yo llamaría retroalimentación auto-hetero-poiética pues en la experiencia de conformación personal siempre está implicada también la conformación de los otros, nuestra *poiésis* no puede darse en soledad, es imposible. Después de todo, es la intervención de las y los otros en mi vida la que me ha provisto de lo necesario para reflexionar sobre mí misma y constituirme en la persona que voy siendo, de igual modo, en todas mis acciones orientadas a la búsqueda de mi propia libertad, ineludiblemente niego o posibilito a las y los otros las cosas necesarias para su propia emancipación y conformación personal.

Para concluir, la videoinstalación de Patricia Henríquez es performática dado que su gestualidad autoreferencial es constitutiva de realidad: un bosque de Malinches. Tal realidad sólo puede urdirse desde la experiencia vital de los cuerpos convocados al acontecimiento, que en época de pandemia significaba una cruel privación de la co-presencia física impuesta por el encierro. Mediante su poética performática singular, necesariamente mediada, el bosque de Malinches actualizó la vulnerabilidad de los cuerpos solitarios y su deseo de constituirse en comunidad. Los trazos de Patricia vinculan, a la vez que figuran grietas, oquedades, llaman al misterio de la ambigüedad y la indeterminación. Su acción performática no admite clausuras, es un acontecer que no se define por ningún guion preexistente, salvo por la articulación de las imágenes y las voces femeninas. Resulta de un montaje cuyo criterio para convocar lo visible y lo invisible desconocemos. El *montaje desbordado*[7] no solamente articula audios e imágenes, sino además el espacio en donde se realiza el fenómeno performativo y audiovisual que es intervenido por Patricia a través de sus figuraciones. Ella también deviene imagen y se encarna en el bosque como sombra, como carne, como pantalla. Agita la virtualidad de los intervalos para hacer nacer lo íntimo que es siempre intersubjetivo aunque lo creamos privado, así va, atravesando umbrales en un ritual de religación.

[7] He definido desbordado a la modalidad del montaje que acontece en obras expandidas, su caracterización y análisis ocupa el centro de mi actual investigación doctoral.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

Dubatti, J. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Rebento, São Paulo*, n. 12, p. 8-32.

Ferrada, J. (2019). Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty. *Cinta moebio* 65, 159-166. doi: 10.4067 /S0717-554X2019000200159.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.

Holloway, J. (2010). *Cambiar el mundo sin tomar el poder*. Herramienta Ediciones.

Paz, Octavio (2014). *El Laberinto De La Soledad*. Fondo de Cultura Económica.

Zubiri, Xavier (2006), *Inteligencia y realidad*, Madrid, Alianza.

### En la web

Museo Universitario Del Chopo. (2021). Biografía colectiva.  
<https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/malinches/quienes.html>

Museo Universitario Del Chopo. (2021). Biografía colectiva / archivo audiovisual.  
<https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/malinches/videos2010.html>  
y <https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/malinches/videos2021.html>

Museo Universitario del Chopo. (27 de noviembre de 2020). Charla Con Margo Glantz y Carla Faesler. MALINCHE – MALINCHEs. [video]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=bjGigABHwEI>

Museo Universitario del Chopo. (12 de agosto de 2021). Video Instalación Patricia Henríquez. [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GwhkqQUdjAk>

Museo Universitario Del Chopo. (2021). Final de temporada.  
<https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/malinches/exposicion.html>

Orrego, G. (15 de septiembre de 2022). Cómo los árboles se comunican entre ellos. *Endémico*. <https://www.endemico.org/como-los-arboles-se-comunican-entre-ellos/>  
Recuperado el 9 de abril de 2023.

# La revista *Luz Alternativa*: testimonio crítico del origen del cineclubismo en Aguascalientes y los principios de su curaduría



Karla Karina Delgado Velázquez  
[karina.delgado@edu.uaa.mx](mailto:karina.delgado@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Aguascalientes  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2965-8976>

ARTÍCULO

---

## Resumen

El presente artículo forma parte de la primera etapa de un proyecto de investigación que tiene poco más de 4 años en desarrollo, y en el cual se rescata el surgimiento y desarrollo del Cine Clubismo en Aguascalientes, teniendo como punto de partida la historia y curaduría de ciclos del Cine Club 16 mm y Cine Club Luz Alternativa de la Universidad Autónoma de Aguascalientes -durante el periodo que comprende 1985 al año 2014-. Además de analizar la consecuente cinefilia que da origen al movimiento, también rescata las primeras publicaciones de textos filmicos surgidos en estos espacios de análisis crítico, así como los mecanismos de difusión al proceso curatorial y su propuesta de texto abierto para que el público tenga incidencia en la escritura y conformación de estos. Es también testimonio de los espacios alternativos en el quehacer cultural y de cómo su forma de organización influyó en modelos de trabajos vigentes.

**Palabras clave:** Cineclub, cultura audiovisual, cinefilia, curaduría de ciclo, textos críticos de cine, público, Aguascalientes.

## Abstract

This article is part of the first stage of a research project that has been under development for just over 4 years, and in which the emergence and development of Cine Clubismo in Aguascalientes is rescued, taking as its starting point the history and curatorship of cycles of the Cine Club 16 mm and Cine Club Luz Alterna of the Autonomous University of Aguascalientes -during the period from 1985 to 2014-. In addition to analyzing the consequent cinephilia that gave rise to the movement, it also rescues the first publications of filmic texts that emerged in these spaces for critical analysis, as well as the dissemination mechanisms of the curatorial process and its open text proposal so that the public can have an impact on the writing and conformation of these. It is also a testimony of the alternative spaces in the cultural endeavor and of how its form of organization influenced current work models.

**Keywords:** Cineclub, audiovisual culture, cinephilia, cycle curatorship, critical texts on cinema, public, Aguascalientes.

## El Cineclub un espacio para pensar el cine

La escritura nos sitúa, al menos, en dos tiempos: en el que se habla y en el que se lee. En ello va también la construcción de la memoria, pues se da cuenta de algo para que se revise y traiga al presente. Al menos ese fue uno de los puntos de partida de la revista llamada “LUZ ALTERNA... revelando miradas”, una publicación dedicada a hablar de cine, a propósito de los Ciclos de Cine surgidos del hoy extinto Cineclub del mismo nombre.

En este texto se pretende abordar el origen de la primera revista de cine surgida en Aguascalientes, pero sobre todo centrarnos en cómo en este documento se da constancia de los hoy llamados “procesos curatoriales” en la conformación de ciclos de los primeros cineclubes de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Como punto de partida debemos reconocer la potencialidad que tiene el cine, pues éste se ha desarrollado y manifestado conforme al tiempo: desde su aparición contextualizada en las vanguardias europeas, la cultura cinematográfica se da no sólo a propósito de la invención del cinematógrafo, sino que sobre todo está relacionada con un fenómeno de apreciación, generando así los primeros públicos, y con ello el comprender que lo que se ve va más allá de la primera impresión (la emoción), pues además hay que reflexionar sobre la misma. A propósito, George Sadoul, uno de los primeros historiadores del cine menciona que:

El primer cine club fue el de Louis Delluc y sus amigos, ellos habían sido formados por el simbolismo, los ballets rusos o el teatro de Paul Claudel. Por eso se interesaron por el Dadaísmo y el Cubismo fílmico, en los que se inspiraron después y le prepararon el camino a un público que colocó al cine en el rango de otras artes. Por eso Convocaron a la audiencia a sobrepasar la impresión y explorar con ideas su opinión de lo que habían visto (Sadoul, 1982, p. 60)

Lo que al autor refiere es que no se debía limitar a una película como mero mensaje de entretenimiento, sino que la audiencia se enfrentaba a un nuevo lenguaje, el cinematográfico, y que por ello debía expandir los horizontes al discurso del cine. Y, de hecho, esta propuesta la hizo Louis Delluc , quien es considerado el primer fundador de un cineclub, siendo no sólo un espacio como punto de encuentro “social” sino también como un lugar para dialogar sobre una reflexión más profunda ya sea en cuanto al contenido o a la forma.

En estos espacios se comenzó a formar públicos (organización social) que gustaban y tenían la disposición de presenciar un fenómeno único, el desplgado de imágenes en movimiento que están narrando algo.

los cineclubes no tardaron en transformarse. Enjambrando seguidores atraídos por lo anunciado en panfletos mal elaborados, se convirtieron en agrupaciones de espectadores ilustrados y fanáticos, que presentaban en sesiones privadas los filmes nuevos y los discutían apasionadamente. Al final del cine mudo, Francia contaba con una veintena de cineclubes, parisienses o provincianos [...] varios países tenían organizaciones análogas ... en varias capitales se abrieron salas especializadas que se llamaron también estudios o cines de vanguardia. (Sadoul, 1982, p. 61).

Así, a medida que los cineclubes comenzaron a tomar auge, la difusión cinematográfica también la tuvo no solo por la proyección de filmes, sino también porque se comenzaba a escribir de manera más especializada sobre ello (directores, actores, guion, propuesta estética, etc.). Las publicaciones, la conformación de carteles o programas se fueron incorporando a los hábitos de formación cineclubera, fomentando con ello una práctica alterna a los discursos oficiales. Es en esta aproximación y formación de estos primeros públicos que estas salas de cine también se convirtieron en espacios de acervo (comenzaron a formar sus propias colecciones de filmes, lo que más tarde derivó en lo que hoy se conoce como filmotecas) y realizadores de documenta (dejar evidencia de su quehacer).

La experiencia de ver cine en un cine club se convirtió en una práctica habitual, ser cineclubista implicaba no sólo reunirse en un lugar para ver películas, “...se trata de establecer las pistas que dan cuenta de la dinámica urbana a través de la recepción del cine y sus prácticas y usos sociales de consumo...” (Chica Geliz, 2018, p33)

La recepción fílmica permitía a los cinéfilos o cineclubistas conocer narrativas en donde se exponían mensajes significativos que le permitían comprender diversas realidades y temas, es decir: la exposición de formas simbólicas. La formación del criterio fílmico fue lo primero, luego la comprensión del mensaje social (de que hablaba o que se exponía en cada cinta).

En el caso de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la actividad cineclubera surge en la Carrera de Comunicación Medios Masivos, en donde en el año de 1985 se funda el *Cine Club 16 mm*, mismo que posteriormente cambió su nombre al de *Luz Alternativa*[1] -en el año 2014-. De hecho fue el primer espacio en su categoría en la ciudad, y la conformación de ciclos filmográficos un aspecto que los distinguió, no sólo por la selección de la obra cinematográfica a proyectar, sino también por la propuesta de contenido y el diseño del material visual de difusión (carteles, folletos, volantes, abonos, revistas) generado a partir de la curaduría - un término hasta entonces poco conocido y practicado como tal, al menos en lo que a cine se refiere- .

El ya denominado Cine Club Universitario realizó una de sus primeras funciones un 18 de enero, según consta en el volante que se emitió para la ocasión , que además indica que esta proyección se daría en el auditorio “Dr. Pedro de Alba” del campus central de la Universidad. Pero además en un cartel alterno, también se anuncia la presencia en el edificio “Jesús Gómez Portugal”, en el aula “F”.

El impulsor de este proyecto fue el maestro Jorge H. García Navarro, apoyado por el Lic. Arturo Silva Ibarra. El éxito de este espacio fue tan importante que al poco tiempo ramificaría o se fragmentaría en dos partes: Cinema Universidad (un espacio que quedo en manos de Difusión Cultural de la Universidad) y el Cine Club 16 mm (que continuó su camino más independiente y fue coordinado por el Mtro. Juan A. Vera, con la colaboración de estudiantes de la licenciatura en Comunicación).

[1] Llamado así porque se especializaba en proyectar solo filmes en este formato, posterior a la llegada del DVD cambió su nombre.

Ahora bien, Cuando esta dupla Cinema Universidad - Cine Club 16 mm ya se había establecido, cada uno había logrado capitalizar sus propias audiencias, ya que estas sabían que en sus salas se ofrecían filmes que pocas veces o nunca tenían presencia en la programación comercial. Además cada uno comenzó a establecer y definir sus mecanismos de programación y difusión.

Haciendo un paréntesis: es importante no olvidar que uno de los factores y características fundamentales de la existencia de un cineclub es la integración de las películas que se habrán de presentar en un periodo determinado. A esto se le llama ciclo de cine, y es posible gracias al proceso de selección de películas, hoy denominado[2] “curaduría fílmica”, y que responde a básicamente a los siguientes puntos: ejes temáticos (tema general que dará soporte a todo el ciclo), periodos históricos (sin importar su época de realización, es la búsqueda de películas que contienen ese tema), procedencia de producción (origen del filme, para comenzar a identificar influencias o estilos narrativos), formatos de realización, (el reconocimiento del formato ayudaba a identificar si se disponía del medio para su proyección además de la resolución de otras circunstancias técnicas), obtención del material (saber el tipo de gestión que se haría para acceder al material. Por ejemplo, si fuese renta, préstamo, etc.), pertinencia e interés del tema (Un segundo momento de depuración del material, se revisaba la obra para saber la vigencia de cómo estaba contado), simbolismo de la narrativa (valoración de sus cualidades estético-discursivas).

Retomando: En el caso del Cine Club 16 mm siempre procuro espacios más pequeños de proyección, con el fin de que la proximidad fuera más directa y que el público sintiera la confianza de participar en el debate. Desde sus inicios, en el año de 1985, hasta mediados de la década del 2000, el formato de proyección fue en 16 mm[3] —los primeros 19 ciclos—; luego tendría dos transiciones de formato: la primera en VHS y que sólo comprendió un ciclo y la segunda en formato DVD, que fue la que prevaleció hasta su cese de actividad, la cual como ya se mencionó, siempre conservó las características del cineclubismo. Al respecto Luis Horta nos dice:

Un cineclub es una comunidad de espectadores activos dispuestos a transformar, mediante un trabajo coordinado y reflexivo, la experiencia de exhibición cinematográfica en un espacio de discusión abierta y amena. Lo más importante son las personas, y su dedicación a un proyecto que demanda, ante todo, mucha coordinación y capacidad para resolver emergencias. (Comunicación personal, 2020)

[2] Antes el proceso como tal no tenía un término para nombrarlo, era más “empírico” o intuitivo.

[3] Uno de sus mayores atractivos era que el público podía ver cuando se montaba la película en el proyector, o cuando se hacía el cambio de carrete

Otro asunto importante a considerar fue el diseño de sus mecanismos de difusión que le dio identidad y estética[4], tal y como se puede observar en el listado de todos los ciclos que curaron y organizaron este espacio de afición cinéfila, no se integra como tal un último ciclo que se realizó en el año de 2014, pues de este no se conserva algún material de difusión, excepto la constancia otorgada por el ITI-UNESCO, en donde se reconoce la participación del cineclub y su contribución a la difusión de la obra fílmica. Se sabe que esta presentación estuvo integrada por cortometrajes realizados por estudiantes de la Carrera de Comunicación[5] y su finalidad fue alfabetizar algunas comunidades rurales.

Esta trayectoria visual de contenido, es decir, saber qué películas se proyectaron, lo que nos da una idea del tipo de acervo fílmico al que se tuvo acceso, pero además el cómo la conformación del ciclo se reflejaba en su nombre y en consecuencia el tema de interés; también implícitamente se conformaba una especie de mapa que daba cuenta de espacios y acciones culturales que se tomaban en la época. Para ello la *REVISTA LUZ ALTERNA* -surgida en el cineclub- se convirtió en el medio idóneo para escribir y así testimoniar sobre todo el proceso.

Aunque el origen de la publicación se remite a unos folletos de bolsillo en donde originalmente sólo se proporcionaba la ficha técnica, así como el directorio institucional, el de los miembros del Cineclub y los nombres de ciertos patrocinadores, pocos saben de la existencia de esta revista que era financiada de forma independiente por los miembros del cine club, de ahí que su tiraje fuera pequeño -solo 100 ejemplares-, y por lo general se distribuía gratuitamente en los lugares de exhibición de cada ciclo. La publicación también pretendía ser una especie de archivo abierto, en donde los lectores podían tener injerencia en las temáticas que les interesaba ver en pantalla y en la próxima publicación, y esto también era el punto de partida para la investigación y que se pusiera en marcha la conformación de la siguiente programación y todo el proceso de gestión que esto comprendía.

### **La escritura crítica, el testimonio curatorial y su difusión**

La escritura de textos publicados en la mencionada revista estaba vinculada a la expectativa del siguiente ciclo, se tenía el compromiso crítico de producir artículos que abonaran al quehacer cinematográfico en Aguascalientes, pero también que documentara el proceso de investigación -incluso sociológica- y rastreo del material a proyectar.

[4] Por ejemplo: son solo ver un cartel, el público sabía que se trataba de un nuevo ciclo de proyecciones del Cineclub.

[5] Tanto Medios Masivos como Comunicación e Información

Esto es muy importante porque se hacía crítica de cine, algo que hasta entonces no se había hecho en Aguascalientes, pues si bien es cierto que abundaban las reseñas cinematográficas, el cine nunca había sido cuestionado con la intención de reflexionarlo a profundidad.

Incluso lo anterior nos puede permitir hacer un tipo de interpretación de curaduría temática que se iba proponiendo en cada ciclo, y esta a su vez nos puede ayudar a aproximarnos a un criterio de planeación y desarrollo o realización de exposiciones —en nuestro caso producción de ciclos de cine—, que en términos de una curaduría clásica[6] seguiría estos pasos: “Las acciones de la producción: investigación aplicada (recolección), la documentación (catalogación), conservación (permanente, preventiva, restauración), exhibición o explicación (interpretación), educación-difusión, evaluación-comunicación (participación)” (Mosco James, 2018, p. 210).

En este orden de ideas, la curaduría, si bien es un producto del siglo XIX, también lo es el hecho de que es una actividad de observación y discernimiento crítico sobre un área en específico, y esto permite evaluar el contenido y valor de la pieza que es considerada —para esta propuesta es la película considerada—. Es decir, es una distinción y selección concienzuda entre una obra y otra (un filme y otro). En el caso del Cine Club 16 mm y posterior la luz alterna, inicialmente la curaduría se hacía de manera más autodidacta o por cinefilia -gustos personales que cada integrante proponía-, pero poco a poco el proceso se fue enfilando no sólo al sustento teórico de apreciación de cine, sino que además fue integrando perspectivas que fueran más allá de un sumario visual- que curiosamente y casi de manera orgánica, el diseño de material visual para difusión incentivó el coleccionismo-. También con el paso del tiempo, los asistentes a las proyecciones comenzaban a identificar a quienes escribían[7] en la revista y podían intercambiar impresiones, esto ocurría siempre previo o al terminar la función correspondiente.

Ahora bien, si una curaduría consiste en un primer sentido en tener como base la investigación, selección, agrupamiento y exhibición de las piezas, y con ello se genera la primera cartografía de interpretación, lo cierto es que la especializada en filmes no era considerada por su potencial cualidad inmaterial.

[6] Sabemos que cuando las proyecciones fueron en 16 mm, los alumnos se encargaban de limpiar o reparar el material siempre que era necesario.

[7] Principalmente escribían los integrantes del Cineclub, pero también invitaban a colaboradores que en su momento habían sido público o que simplemente estaban interesados y conocían el tema .

Esto se debe a que normalmente se entiende que sólo se realiza curaduría de las colecciones de arte tangible o no reproducible[8], sin embargo, a partir de los últimos 10 años el término se ha considerado como aplicable a una colección de piezas decorativas, archivos, documentos históricos y artísticos de cualquier tipo (como una película), entre muchos otros. Para ello se necesita la labor de un curador cuyo rol consiste en investigar, recomendar la adquisición del material de la colección, contribuir a su preservación, exhibición, conocimiento y discusión. Es decir: reconstruye y visibiliza acciones orientado por un trazo crítico, y va más allá de una posición de mero programador.

En este sentido, el concepto de curaduría temática se aplica no sólo en cuestión de desarrollo museográfico, por eso aquí se propone su adaptación a la producción audiovisual. Así pues, Alejandra Mosco (2018) nos dice que:

La exposición debe utilizar recursos variados; la repetición cansa. Siempre hay que partir de lo conocido para ir a lo desconocido [...] debe atender tanto a conceptos como a procedimientos. El discurso [...] debe incluir una introducción, un desarrollo y una conclusión. Los objetos siempre deben acompañarse de un cierto contexto...el investigador-curador están capacitados para resolver diferentes retos que se les presentan en el trabajo cotidiano. (p. 211)

La curaduría en un cineclub entonces está relacionada a la labor del o los curadores, y estas figuras, aunque son el eje del proceso —en tanto que en ellos recae el resultado final y valorativo de la selección de lo que se habrá de proyectar en el ciclo—, también es cierto que están apoyados por el resto de los miembros -una especie de trabajo coral- quienes ayudan a dar la configuración final. Por ejemplo, en el caso del Cine Club 16 mm, al final de cada función y ciclo se realizaba una especie de sondeo para conocer las inquietudes de sus asistentes, y esto también le permitía tener una idea de los intereses cinéfilos y la pertinencia del material que se debía conseguir para después proyectar.

Tenemos entonces que en el caso del curador cinematográfico su labor es clasificar el material y fundamentar la idea de porqué o cómo es que ha hecho tal distinción (su interés va más allá del mero sentido del lenguaje audiovisual), fija una posición y busca ese testimonio que permita recomponer y re-complejizar los escenarios, mecanismos y dispositivos bajo los cuales fue producido el mensaje, y además propone un posible nuevo horizonte de interpretación -lo trae de nuevo al presente y se reescribe su valoración- .

[8] Referida a la copia de una pieza

Su vigencia es y consiste precisamente en que es más que un catálogo, es un texto que contiene de forma significativa el interés cultural no sólo de un grupo de individuos que se sienten identificados e incluidos, también es el pasado cargado de nuevos sentidos[9]. Un ejemplo de estos textos producidos ex profeso para la revista es la que a continuación se muestra, es una de las editoriales realizadas para el ciclo “Los Horrores de Nuestro Cine”[10], la cual fue publicada en el folleto correspondiente, en ella se puede leer los porqués de la conformación del cartel:

En la historia de la humanidad el miedo ha sido la emoción más sentida y el cine, su mejor exponente visual y sonoro. Todo aquello que no conocemos nos provoca miedo. Hace más de un siglo, cuando los espectadores apreciaban una de las vistas de los Hermanos Lumière, fueron sorprendidos por un tren que cruzaba la pantalla en diagonal, pues creyeron que iban a ser arrollados: esta es, de acuerdo a la cinematografía, la primera serie de imágenes que causó miedo. El cine de terror nació propiamente en Alemania aproximadamente en 1910, debido a una insatisfacción espiritual retomada de la centuria pasada. Entonces el mal tuvo forma, cuerpo y rostro. Estados Unidos también captó las características más importantes del cine de terror alemán, sólo que las adecuó a sus miedos, incitados por la crisis social y económica luego depresión de 1929. Así, revivieron los vampiros, los humanoides y aparecieron en las pantallas una gama de psicópatas. Mientras en Hollywood el terror era uno de los géneros más explotados, nuestro país veía nacer su cine gracias a las comedias rancheras y a los melodramas; llegaba la época de Oro, pero los mismos temas habían sido llevados al celuloide en tantas ocasiones que fue necesario experimentar el terror. Existen colaboraciones dignas de ser reconocidas, aunque para 1960, la mayor parte de los filmes causaban risas. Analicemos pues los horrores de nuestro cine. (Folleto “Los Horrores de Nuestro Cine, *sf.* p3)

Como vemos, la selección realizada por el curador a su vez contiene una narración (elección de un tema), una historia (lo que cuenta el valor de cada obra y de cómo esta es parte de un momento histórico); así pues, dice algo en tanto valor individual de cada pieza. Este hecho se transforma en un texto de lectura abierta que es expuesto como fenómeno elocuente a un público interesado en él. Incluso el interés del espectador puede propiciar ideas para nuevas narrativas curatoriales dándole a la labor curatorial una experiencia significativa:

[9] Respeto a este punto, quizá en otra entrega, habrá que hacer una reflexión de la contribución que al respecto hace J.L. Godard, e incluso hacer evidente de que como tal poco o nada se ha escrito sobre curaduría filmica.

[10] Un ciclo que se enfocó en las películas mexicanas del género de horror, que a su vez estaban mal hechas o de factura precaria, ironizando así el termino de lo horrible.

Nada más didáctico que observar con nuestros propios ojos la historia dispuesta en objetos ... No limitarse a guardar colecciones, sino difundir la cultura ... a partir de estrategias como la catalogación e instalación pertinente de las obras y ejemplares de colección, haciendo un sentido claro y coherente para el público en general ... los ejemplares deben estar dotados de etiquetas explicativas, concisas y completas. (Mosco, James, 2018, p. 214).

A su vez la curaduría documentada o registrada —implícitamente— se asiste o toma prestados de más disciplinas como la antropología, la etnografía, la estética, la literatura, la filosofía (por citar algunos ejemplos) elementos que la ayudan a que la clasificación que hace tenga un fundamento más pleno y consciente. Le permite observarlo, saber el material del que está hecho, como fue hecho, comprenderlo incluso en su contexto y ubicarlo en la actualidad para darle mejor lectura. Dice Mosco James (2018):

Quando hablo del desarrollo de contenidos para exposiciones y todos sus programas derivados, me refiero a catálogos, talleres, audiovisuales, folletos, guías, actividades complementarias, etc., es decir, todo debe tener coherencia con los objetivos y la investigación realizada por el o los curadores. (p. 215)

Podemos observar que, en cada uno de los carteles del Cine Club, siempre siguieron una regla o forma de trabajo: elección de un tema de interés; asignación de un título para nombrar el ciclo; elegir las películas de acuerdo al tema de interés pero que también simbólicamente se pudiera adherir al título; y la programación del día de proyección de la película, la cual por lo general se regía por el año de producción de la misma — programándose la de más antigüedad primero—. Una vez establecido todo lo anterior, se elaboraba una especie de comentario editorial dando los motivos de la formación del ciclo (al menos ocurrió así en la etapa en la que sólo entregaban folleto, y cuando se da la transición a revista agregaron más contenidos todos relacionados con teorías o reflexiones en torno al cine); al final se formaba la ficha técnica de cada filme. Retomemos los postulados de Mosco James:

La interpretación temática es un enfoque de la comunicación que no solo intenta transmitir información, sino entendimiento y comprensión; se fundamenta en las formas de aprendizaje de las personas desde una perspectiva recreativa, emotiva y en lo posible placentera. Su objetivo principal es la concientización del público ... sosteniendo que se trata de una alternativa viable, estructurada y organizada para hacer exposiciones atractivas, didácticas, emotivas y participativas, que generen un conocimiento significativo y permanente en el público, con el fin de promover el compromiso y la toma de acciones... Lo que llamo curaduría interpretativa, es facilitar la comprensión del conocimiento a públicos diversos, no especializados, con estrategias dirigidas. (2018, p. 218)

Una vez que se había concretado toda la parte del contenido de un ciclo del Cine Club, se procedía a la elaboración de los medios de divulgación y finalmente se ponía en marcha. Los productos de difusión eran de forma impresa en su mayoría —aunque los organizadores también realizaban spots sonoros y que estos eran transmitidos en Radio Universidad Autónoma de Aguascalientes, o también en la estación radial del Estado—, y estaban conformados por un folleto —el cual terminó convirtiéndose en la ya mencionada revista—, cartel, volante y los boletos y/o abonos. Recuerda Luis Horta:

La selección de las películas y los ciclos no es una tarea fácil. Debe atender a factores de gestión y producción: Al respecto, y dada la naturaleza del Cine Club, apelar a instituciones diplomáticas y culturales para resolver temas de gestión (conseguirse las películas, contactar expertos para que asistan a las funciones, realizar funciones especiales, etc.) es siempre una buena idea. Esto especialmente en el caso de retrospectivas de filmografías nacionales o de autor, donde la participación de una embajada puede abaratar costos y tiempo de trabajo, como también generar lazos potentes hacia el futuro. También es muy útil apelar a instituciones educacionales, centros de estudio independientes, etc. (Comunicación personal, 2020)

## Los carteles

Los carteles usados para la promoción de los ciclos tuvieron distintos tamaños: 42 x 59.4 cm; 50 x 70 cm; 59.4 x 84.1, 70 x 100 cm, entre otros. El diseño dependía de dos cosas: el concepto del ciclo y el presupuesto de este. En cuanto al primer punto, por lo general se recurría al uso de uno de los fotogramas de alguna de las cintas comprendidas en el ciclo y de esta manera contener una relación directa; la otra era hacer diseños especiales o más conceptuales, también vinculados a un filme o la temática de la muestra. Con respecto al presupuesto se tenían que tomar en cuenta variables como el tamaño, el tiraje —de 50 a 100 unidades—, el tipo de impresión —cantidad de tintas—, el tipo de papel y evidentemente, el flujo de efectivo con el que se contaba.

## El Tríptico

Formato tamaño carta estandar. Su diseño dependía de lo planteado en el cartel y se hacía una versión por cada película proyectada dentro del ciclo. Contenía la reseña-editorial de los motivos del ciclo; la ficha técnica de la película y una imagen con relación a la misma; el resto de la programación del ciclo, con los datos del lugar y horarios de la función, así como patrocinadores; las referencias institucionales y el sello “Cinéfilos Anónimos”. Desconocemos el tiraje en fotocopia.[11] Era gratuito.

[11] Ver capítulo dos, tríptico “Pájaros Bobos”

## **El Folleto**

Formato 11 x 17 cm. Su diseño dependía de lo planteado en el cartel y se hacía una única versión del ciclo. Este contenía: reseña—editorial de los motivos del ciclo; Fichas técnicas de cada una de las películas acompañadas por un fotograma de las mismas; datos del lugar y horarios de la función, así como patrocinadores; Nombre del cineclub, datos institucionales y el sello “Cinéfilos Anónimos”; en ocasiones había un directorio con los nombres de los integrantes del cineclub así como una leyenda de lo que era el mismo. Su tiraje era de 60 ejemplares y por lo general el total de páginas era de 10. Era gratuito.

## **La revista**

Formato 21x17 cm. Su diseño dependía de lo planteado en el cartel y se editaba una única versión del ciclo. La revista contenía: reseña —editorial de los motivos del ciclo—; fichas técnicas de cada una de las películas acompañadas por un fotograma de las mismas; textos críticos que reflexionaban sobre el cine; datos del lugar y horarios de la función, así como patrocinadores; el nombre del cineclub, los datos institucionales y el directorio de los organizadores. Ocasionalmente llevaba encartado algún otro material, como trípticos en caso de presentar material extra al programado.[12] Su tiraje era de 100 y el total de páginas era de 8;y no tenía costo.

## **El Volante**

Formato 22x14 cm o 22x12 cm. Tal vez por su sencillez, en el caso de los volantes es donde observamos una mayor versatilidad en cuanto a presentación: su impresión era de una, dos o hasta tres tintas; el diseño dependía de lo planteado en el cartel y se llegaron a hacer hasta dos versiones del ciclo; algunos tenían contraportada y en ellos se incluía la sinopsis de la película; la programación del ciclo; los datos del lugar y horarios de la función, así como los patrocinadores. Eran gratuitos y su tiraje era de un centenar.

## **Abonos**

El formato siempre varió y se buscó que fuera fácil de guardar en el bolsillo. Su diseño dependía de lo planteado en el cartel. Un tiempo además iban recubiertos de plástico para darles resistencia. Su tiraje oscilaba entre los 30 a 50, dependiendo del ciclo. La ventaja del abono era que una de las películas era gratis.

[12] En el ciclo de “Cine Chicano” de forma especial se proyectó un documental sobre los cholos en Aguascalientes, y a razón de ello se anexó un tríptico con información del mismo.

## Boletos

El formato siempre varió y siempre se buscó que fuera fácil de guardar en el bolsillo. Su diseño dependía de lo planteado en el cartel. Su tiraje oscilaba entre los 20 a 50 boletos por función dependiendo del ciclo. Eran sellados en caso de que el asistente tuviera que salir y regresar a la función.

Todo el material de difusión era enviado a imprenta —exceptuando los trípticos, abonos y boletos— y en ella se encargan del compaginado y dobles tanto de los folletos como de la revista. Correspondía a los alumnos miembros del cineclub hacer difusión en la siguiente forma:

1.- Pega de carteles (dentro del campus, secundaria y bachillerato de la UAA; la zona céntrica de la ciudad y los espacios culturales como cafés). Esta labor se hacía con dos semanas de antelación al inicio del ciclo, pero además se encargaban de reponer el material pues poco a poco comenzaron a aparecer coleccionistas[13] que tomaban y se llevaban este material.

2.- Distribución de volantes (adentro del campus —principalmente en los centros de copiado, biblioteca—, secundaria y bachillerato de la UAA, zona céntrica de la ciudad, espacios culturales, cafés). Al tener un tiraje no muy grande, eran dosificados y se distribuían con una semana de antelación.

3.- Mampara (este bastidor siempre era diseñado con toda la información contenida en los folletos, se colocaba una semana previa a iniciar el ciclo, y permanecía fija durante todo el desarrollo del ciclo. Se colocaba afuera del lugar de proyección).

4.- Folleto (este encuadrado, al tener un tiraje reducido, sólo se distribuía a los asistentes el día de la proyección. Y se llevaba un registro de a quién se le había entregado para que en caso de que el público regresara a más funciones no se le diera otro ejemplar[14] y así tener este material disponible para más asistentes).

5.- Revista (al igual que el folleto este encuadrado al tener un tiraje reducido, sólo se distribuía a los asistentes que el día de la proyección deseaban comprarla[15] hasta que se les aclaraba que era gratuito).

[13] Gracias a ello, en esta investigación se tuvo acceso a una colección particular.

[14] También se convirtió en una pieza coleccionable

[15] Muchas veces preguntaban si se conseguía en puestos de revistas

6.- Spots de Radio, (grabados por lo general en la cabina de radio de los estudiantes de comunicación, estos spots duraban como máximo un minuto y se planteaba en dos tiempos: uno previo muy general en donde se anunciaba el nombre del ciclo, lugar y fechas; y el segundo que se elaboraba uno por cada película proyectada (es decir, se difundía con una semana de antelación). Este material era producido por los propios estudiantes con asistencia de técnicos académicos, y durante toda la etapa del formato 16 mm sus voces oficiales fueron el profesor Juan Antonio Vera y el entonces estudiante de Comunicación Jorge Magaña.

Cada una de estas modalidades de difusión contribuyeron a darle personalidad al Cine Club 16 mm / Luz Alternativa que en sus inicios dependió inevitablemente de su antecesor, el Cine Club Universitario, y a la vez le ayudó a definir un camino paralelo al de Cinema Universidad. Visualmente su riqueza estriba justo en el proceso curatorial que si bien enfocaba su punto de partida en la selección de películas, también derivaba en un proceso minucioso de diseño gráfico —realizado siempre por los propios estudiantes quienes de manera voluntaria se proponían de acuerdo a sus habilidades: unos para el diseño, otros para la escritura, etc— de los materiales, ya que estos proyectaban un discurso concreto: el Cine Club era un espacio íntimo[16] en donde se acudía a ver cine que comúnmente no era programado comercialmente, pero además era una invitación a que después de cada función el asistente a la sala se quedara a participar de un debate que también es su razón de ser.

Un Cine Club (cineclub o cineclub) es una organización de personas que se reúnen para la apreciación de obras cinematográficas de forma colectiva. El carácter democrático, reflexivo y participativo es inherente a esta actividad, que busca educar a los públicos a través del debate horizontal entre los participantes y el acceso a obras que en general no se encuentran en el circuito comercial. (Horta, comunicación personal, 2020)

Su perfil de alternativo, anónimo e implícitamente formativo, le dieron un lugar especial dentro del círculo cultural no sólo universitario sino también de la ciudad, pues en él se practicaba la cinefilia, pero además se fomentaba los foros de discusión, ya que como dijimos líneas arriba, la curación de cada cartel era producto de un proceso de investigación y para ello los curadores/investigadores se asistían de otras disciplinas. Como ejemplo de lo anterior tenemos el ciclo llamado “Whats Happeninig Raza”, que se enfocó a la cultura chicana y su cine[17].

[16] Sala pequeña

[17] El proceso curatorial aquí se centró en películas que habían tenido cierta corrida comercial, pero que habían sido poco difundidas y esto, paradójicamente, las había convertido en cintas de culto.

Este cartel ya fue realizado bajo la modalidad digital; es decir, por el Cine Club Luz Alternativa, que había dejado atrás la etapa de publicar folletos y se dedicó a editar la que es la primera revista formal de cine de la UAA. En esta publicación, hay un texto escrito por Juan Antonio Vera López que aborda la visión de lo chicano a través de la sociología:

El chicano se considera a sí mismo como un nuevo hombre: medio mexicano, medio americano, mezcla las dos culturas en su ser. Para los nuevos líderes chicanos, los derechos civiles son más que igualdad, la nueva ante la ley, se han convertido en derechos culturales para preservar su lenguaje, herencia y modo de vida peculiar. Por lo tanto, la nueva ideología se presenta como un nuevo desafío a las creencias del anglo con respecto a los mexicanos. (Vera López, 2002, p. 5)

En este ciclo, incluso se presentó -como un bonus- un documental[18] dirigido por la entonces estudiante Alicia Araujo García, y en el cual se hablaba sobre las comunidades chicanas en Aguascalientes. La pertinencia de esta inclusión, tomada desde la curaduría, acercó a nuevas audiencias que en su gran mayoría manifestó nunca haber asistido a un cine debate., pero además les llamó la atención que una “imagen poco común”[19] hubiese sido seleccionada para hacer la publicidad, y tampoco sabían que su forma de vida era de interés en el arte. Como Anécdota se sabe que uno de los asistentes, al no saber escribir[20], ofreció en otro ciclo hacer un mural -grafiti- para conmemorar el ciclo.

También este nuevo cineclub —marcado por sus tres etapas de sistemas de proyección: 16mm, VHS y el formato digital o DVD — indirectamente promovió tanto la cultura del coleccionismo (carteles, folletos, abonos, la revista), como el haber heredado sistemas de organización y procesos de curación de ciclos., un tema que en los circuitos cinéfilos contemporáneos ya es más común, al grado que se piensa en una formación académica que pueda buscar esta especialización. Lo cierto es que la documentación del tránsito curatorial (que, por ejemplo: digitaliza, sistematiza, produce medios o sistemas de consulta, etc.) contribuye en el relato de la memoria colectiva, su presencia e intervención es un repliegue por no decir una interrupción necesaria que incluye lo no dicho porque tiene libertad de acción, le da su espacio a lo vulnerable, genera y regenera un discurso, refuerza la búsqueda de una lectura más abierta y democrática, media y resguarda. Así pues, la revista Luz Alternativa fue un espacio que representó -desde la horizontalidad- la posibilidad de escribir de y para el cine.

[18] Del que se tomó la imagen del ciclo.

[19] Aludiendo a “poco estética”

[20] Le gustaría participar en la revista, pero no podía hacerlo

En conclusión, el cineclub es un epicentro de formación crítica porque posibilita una interpretación alternativa, los filmes (que son expresión cultural y como tal necesitan exponerse) son el dispositivo de conocimiento. A su vez el material generado en el (fanzines, folletos, carteles, revistas, etc.) promueve el coleccionismo y fomenta la historiografía, esto gracias al proceso curatorial interno. En él se construye una relación a partir del pensamiento y a propósito de él. Lo expresado por su audiencia se vuelve testimonio, el cineclub es un escenario posible para el discurso de identificación e interés por un mensaje. Desarrolla sus propios rituales de exposición, da apertura a la mirada crítica, agrupa y se convierte en un territorio/espacio de práctica cultural y de resistencia y esto a su vez representa un tipo de activismo al repensarse y cuestionar discursos oficiales. Una forma de lograr esta resistencia es la escritura crítica, y en función de esta proponer nuevas formas. Todo ello se manifiesta en el surgimiento del cineclub en Aguascalientes y todo el proceso curatorial que conllevó la conformación de cada uno de sus carteles.

Cada ciclo, curatorialmente trabajado, es también testimonio un proceso minucioso de gestión cultural vinculando el quehacer universitario con las actividades de extensión de otras entidades culturales con quienes también colaboró estrechamente.

El Cine Club 16 mm fue también una especie de laboratorio de apreciación de las artes en general, su forma de operar implícitamente extendía la labor divulgativa, humanista y de formación de la propia UAA. Sus miembros asumidos en esa cinefilia siempre sumaron cualquier posibilidad que les permitiera seguir operando. Tras casi diez años de operación, dejó un legado importante: cinefilia comprometida, reflexión y escribir sobre cine.

## **Bibliografía y otras fuentes de consulta**

Horta, L. (s.f.). Manual del Cineclubismo. Chile: Red de Cineclubes de Chile.

Mosco James, A. (2018). Curaduría Interpretativa. Un Modelo para la Planeación y Desarrollo de Exposiciones. México: ENCRyM.

Cine Club 16 mm. (s.f.). Folleto. . Los Horrores de Nuestro Cine. Aguascalientes., Aguascalientes., Aguascalientes.: Cine Club 16mm.

Chica Geliz, R. (s.f.). Recuperado el 15 de 12 de 2018 Horta, L. (s.f.). Miranda López, R.

Luz Alterna...Revelando Miradas (sf). Revista. Cine Chicano. Aguascalientes, Aguascalientes. Cine Club Luz Alterna.

Sadoul, G. (s.f.). Historia del cine mundial. SIGLO XX. Barcelona.

# *Casa de la memoria.*

## El caso del archivo histórico audiovisual independiente en Guadalajara



David Flores Magón Guzmán  
[david.floresmagon@academicos.udg.mx](mailto:david.floresmagon@academicos.udg.mx)  
Universidad de Guadalajara

ARTÍCULO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8333-8469>

---

### Resumen

El texto habla sobre el concepto de patrimonio audiovisual y su importancia en la memoria histórica de los grupos humanos. Además, el texto destaca que la revolución digital transformó la forma en que se produce, consume y exhibe contenido audiovisual, lo que ha llevado a un mayor acceso a tecnología y contenido alternativo. Finalmente, se menciona la necesidad de preservar el patrimonio audiovisual a largo plazo con la conformación de un archivo audiovisual. Se toma como fundamento la historia videoral, tomando la oralidad, la historia y el lenguaje audiovisual como base. Se resalta la importancia del testimonio y la memoria histórica de actores sociales “sin historia”.

**Palabras clave:** Historia oral, Patrimonio Audiovisual, Archivo Audiovisual, Historia, Memoria.

## Abstract

The text talks about the concept of audiovisual heritage and its importance in the historical memory of human groups. In addition, the text highlights that the digital revolution has transformed the way in which audiovisual content is produced, consumed and exhibited, which has led to greater access to technology and alternative content. Finally, the need to preserve the audiovisual heritage in the long term with the creation of an audiovisual archive is mentioned. The video oral history is taken as a foundation, taking orality, history and audiovisual language as a basis. The importance of the testimony and historical memory of social actors "without history" is highlighted.

**Keywords:** Oral history, Audiovisual Heritage, Audiovisual Archive, History, Memory.

Un país que no tiene cine documental  
es como una familia sin álbum de fotografías.  
–Patricio Guzmán–

Este artículo expone la importancia del registro, la preservación y sistematización del patrimonio audiovisual encaminada a la conformación de archivos audiovisuales locales. En la primera parte aborda la noción de patrimonio audiovisual a la que nos apegamos y la base de la metodología como fue construido el acervo tomando como fundamento la historia videoral: oralidad, historia y lenguaje audiovisual. Se resalta la importancia del testimonio y la memoria histórica de actores sociales particulares. En un segundo bloque relato la historia y el presente de la conformación del archivo "Casa de la Memoria" en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, que se fundamenta en el Patrimonio Audiovisual y a los objetivos del Programa Nacional Estratégico de Cultura de CONAHCYT.

## ¿Qué es el Patrimonio Audiovisual?

A lo largo de la historia de la humanidad, la imagen y el sonido ha sido un medio que influye directamente en la construcción de nuestra “realidad”, desde las cavernas con las pinturas rupestres y las voces que acompañaban el relato, hasta la época contemporánea con los avances tecnológicos y la inmediatez de la información. Es la forma primordial en que nos acercamos o entendemos el mundo. A partir de los inventos tecnológicos surgidos a mediados y finales del siglo XIX, que significó la aparición de la fotografía en 1839, del cinematógrafo en 1895, la radio comercial, la entrada de la televisión a finales de los años treinta y la revolución digital del siglo XXI, hubo una clara autoridad de lo audiovisual en las formas de representar y entender el mundo en las culturas del siglo XX y XXI.

La noción del “Patrimonio Audiovisual” fue propuesta por La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), organización creada en 1945, tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, como una reacción para establecer que “los acuerdos políticos y económicos no son suficientes para construir una paz duradera. La paz debe cimentarse en la solidaridad moral e intelectual de la humanidad”. [1] En un primer momento, la UNESCO creó el concepto de ‘Patrimonio Mundial’ para proteger lugares de un valor universal, estableciendo ejes fundamentales de acción, entre los que destacan el incentivar la educación de calidad para niñas y niños; un entendimiento intercultural mediante la protección del patrimonio, el apoyo a la diversidad cultural y la libertad de expresión. De este concepto general de patrimonio mundial se desprende el patrimonio cultural y de ahí el audiovisual. Por tal motivo, es importante repasar brevemente el origen del concepto, las nociones que están implícitas en él y la importancia de entender su utilidad y protección para la memoria histórica de los grupos humanos.

Podemos comenzar a rastrear el concepto de patrimonio audiovisual y su liga directa con el patrimonio cultural a partir de la década de los ochenta. Los antecedentes se establecen en la 21° reunión de la UNESCO celebrada en Belgrado del 23 de septiembre al 28 de octubre de 1980. Durante dicha congregación, se establece la *Recomendación* sobre la salvaguardia y la conservación de imágenes en movimiento el día 27 de octubre de 1980. [2]

[1] UNESCO, “Sobre la UNESCO”: <https://bit.ly/2lOLoaY> (Consultado el 19 de marzo de 2018).

[2] UNESCO, “Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento”, <https://bit.ly/2BJcd8k> (consultado el 23 de abril de 2018).

Debemos de considerar que la UNESCO, asume la misión de fomentar la aplicación de los instrumentos normativos internacionales para salvaguardar el patrimonio de la humanidad. En esta *Recomendación*, se desatacan observaciones, consideraciones, definiciones, lineamientos y principios generales para que los Estados Miembros de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) apliquen las disposiciones presentadas, adoptando en forma de ley nacional o de otro modo, las medidas necesarias para aplicar la “Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento”.

Se establece que dichas imágenes tienen un valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, y que forman parte del patrimonio cultural de una nación:

Son nuevas formas de expresión, particularmente características de la sociedad actual, y en las cuales se refleja una parte importante y cada vez mayor de la cultura contemporánea [...] son también un modo fundamental de registrar la sucesión de los acontecimientos, y que por ello constituyen, debido a la nueva dimensión que aportan, testimonios importantes y a menudo únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos así como de la evolución del universo [...] Observando asimismo que, al difundir conocimientos y cultura en todo el mundo, las imágenes en movimiento son una contribución importante a la educación y al enriquecimiento del ser humano; Considerando, sin embargo, que, debido a la naturaleza de su soporte material y a los diversos métodos de su fijación, las imágenes en movimiento son extraordinariamente vulnerables y deberían conservarse en condiciones técnicas específicas.[3]

En esta parte del documento se reitera la importancia de lo audiovisual como representación y expresión de la sociedad contemporánea, como instrumento de registro y como medio de comunicación e información cultural que contribuyen a la representación de pueblos, grupos organizados y la diversidad de identidades. Por esta razón, se destaca la relevancia de que los “documentos audiovisuales” se conserven en las condiciones adecuadas.

A continuación, se aportan una serie de definiciones, las cuales deben entenderse en su contexto, ya que fueron escritas en la época de la técnica analógica anterior a la revolución tecnológica digital del siglo XXI:

[3] *Ibid.*

Recomendación: a) se entiende por “imágenes en movimiento” cualquier serie de imágenes registradas en un soporte (independientemente del método de registro de las mismas y de la naturaleza del soporte -por ejemplo, películas, cinta, disco, etc.- utilizado inicial o ulteriormente para fijarlas) con o sin acompañamiento sonoro que, al ser proyectadas, dan una impresión de movimiento y están destinadas a su comunicación o distribución al público o se producen con fines de documentación; se considera que comprenden entre otros, elementos de las siguientes categorías: i) producciones cinematográficas (tales como películas de largo metraje, cortometrajes, películas de divulgación científica, documentales y actualidades, películas de animación y películas didácticas); ii) producciones televisivas realizadas por o para los organismos de radiodifusión; iii) producciones videográficas (contenidas en los videogramas) que no sean las mencionadas en los apartados i) y ii); b) se entiende por “elemento de tiraje” el soporte material de las imágenes en movimiento, constituido en el caso de una película cinematográfica por un negativo, un internegativo o un interpositivo, y en el caso de un videograma por un original, destinándose esos elementos de tiraje a la obtención de copias; c) se entiende por “copia de proyección” el soporte material de las imágenes en movimiento propiamente destinado a la visión y/o a la comunicación de las imágenes.[4]

Posterior a esta Recomendación realizada por la UNESCO en 1980, debemos de considerar la coyuntura histórica de la llamada era de la información y la revolución tecnológica que trasladó todos los procesos analógicos “tradicionales” a métodos digitales (tanto para producir como para resguardar) con un soporte digital. Así mismo, el surgimiento del internet como un receptor de resguardo y generación de una gran cantidad de contenidos audiovisuales.

A finales del siglo pasado hubo una explosión que cambió el modo de vida como se conocía, la creación del internet abrió las puertas a un nuevo universo; la World Wide Web, mejor conocida como la WWW es un parteaguas no sólo en un ámbito social sino también en el área audiovisual. Si bien el internet fue creado en el año 1989 para usos más gubernamentales ahora es parte fundamental del día a día en las sociedades.[5]

Otra consideración importante es el hecho de que aún muchas de las fuentes audiovisuales generadas antes del año 2000, además de estar en soportes analógicos que requieren elementos específicos de preservación, eran creadas desde las grandes empresas cinematográficas, cadenas televisivas, agencias noticiosas, los gobiernos o un reducido grupo de realizadores independientes.

[4] *Ibid.*

[5] Ana Jenny Ramírez Vela y Mariana Lucero Solano Ponce, “Nuevas formas de narrativas culturales, caso específico LAB-22” (tesis de licenciatura, UAM-Xochimilco, 2017), 27.

A partir de “La revolución digital”, también llamada cuarta revolución industrial por autores como Klaus Schwab, se transforman todos los procesos de las sociedades. El impacto del internet y lo digital, impacta en lo económico, cultural, político y las formas en cómo nos relacionamos los seres humanos. En términos del patrimonio audiovisual, este cambio de paradigma no sólo logró cambiar la forma en como entendíamos, realizábamos y preservábamos las producciones audiovisuales, sino que también transformó en gran medida la generación abrumadora imágenes digitales y la amplitud de realizadores, consumidores y prosumidores (*prosumers*),[6] como actualmente se le llama a cierto segmento de usuarios, que utilizan las redes sociales, videojuegos, formatos inmersivos, realidad virtual y las múltiples plataformas que existen actualmente. Esto quiere decir que hubo una transformación en como producimos, consumimos y preservamos el patrimonio audiovisual. Preocupados por este proceso de cambio acelerado en que viaja la información (entiéndase también la desinformación), en mayo del 2014 se organizó en la Sede de la UNESCO, en París, el primer Foro Europeo de Alfabetización Mediática e Informacional AMI (MIL por sus siglas en inglés) en la que aprobaron la declaración de París sobre la AMI en la era digital.

En resumen, la Declaración reconocía la era digital y la importancia de que las personas tengan acceso a la tecnología, pero resaltando el compromiso de “alfabetizar digitalmente” a los ciudadanos para que comprendan la importancia del uso de la información, los medios de comunicación y la tecnología para participar de la cultura y compartirla, cultivarse y tener un comportamiento ético. En un comunicado de la UNESCO sobre el foro se dice lo siguiente:

Esto confirma que es necesario que todos los actores se impliquen en la convergencia y la combinación de las competencias AMI. La capacidad de utilizar correctamente la información y los medios de comunicación en diversos contextos requiere varios tipos de habilidades; la cohesión de múltiples conocimientos sobre la era digital. Mientras que el entorno digital presenta oportunidades clave para las personas en todo el mundo, este también implica nuevos riesgos, como la sobrecarga de información o los problemas de orden ético.[7]

[6] Es un término que es una fusión entre el productor y el consumidor. Es decir, que no únicamente es un consumidor-espectador pasivo, sino que además genera contenido activamente.

[7] UNESCO, “En una declaración, París hace un llamado a dar un nuevo impulso a la Alfabetización Mediática e Informacional en la era digital”, <https://bit.ly/2Mt8dhg> (consultado el 3 de abril de 2018).

Así hubo varios debates en torno a la alfabetización digital, y al manejo ético de la información, pero también se hace hincapié en la importancia de conservar las grabaciones audiovisuales. Tras varias reflexiones en este sentido, la propia UNESCO se da cuenta de la necesidad de desplegar mayores esfuerzos para garantizar la seguridad del patrimonio audiovisual a largo plazo, ya que los soportes de los materiales sonoros y visuales son particularmente vulnerables.

Por tal motivo, La Conferencia General de la UNESCO, en su 33a reunión celebrada en octubre de 2005, aprobó la Resolución 33 C/53 por la que se proclamó el 27 de octubre de cada año *Día Mundial del Patrimonio Audiovisual* para conmemorar la aprobación de la *Resolución* realizada ese día en el año de 1980. La UNESCO menciona que “el aniversario de la aprobación de la Recomendación es un momento oportuno para poner en marcha un movimiento para que se reconozcan las ventajas que ofrece la preservación del patrimonio audiovisual”. [8] Lo relevante de la celebración temática, está ligada a la concientización de los pueblos sobre la necesidad de tomar medidas urgentes de preservación y reconocer la importancia de los documentos audiovisuales como parte integrante de la memoria y las identidades culturales en cada una de las naciones. Así la UNESCO establece características y nociones respecto al patrimonio audiovisual, que actualiza en gran medida las definiciones que se dieron en el año de 1980:

Se trata de los documentos audiovisuales, tales como las películas, los programas radiales y televisivos, las grabaciones sonoras y de vídeo, que contienen los registros principales de los siglos XX y XXI, que forman parte de nuestra historia e identidad cultural. Por su capacidad de trascender las fronteras lingüísticas y culturales, atraer inmediatamente la vista y el oído, a las personas alfabetizadas y a las analfabetas, los documentos audiovisuales han transformado la sociedad al convertirse en un complemento permanente de los registros escritos tradicionales. [9]

El patrimonio audiovisual es entonces una fuente de información histórica, que además permite el registro/representación de las sociedades y manifestaciones culturales contemporáneas, y que implica, directa o indirectamente, la difusión de ese patrimonio en distintos medios.

[8] UNESCO, “¿Por qué un Día sobre el patrimonio audiovisual?”, <https://bit.ly/1H6BMYh> (consultado 22 de mayo de 2018).

[9] UNESCO, “Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, 27 de octubre”, <https://bit.ly/1wCly4n> (consultado 22 de mayo de 2018).

Por lo tanto, el patrimonio audiovisual no únicamente se preserva, sino que también se está investigando, produciendo y difundiendo. Aquí tenemos una gran implicación los estudiosos de disciplina histórica interesados en esta área de conocimiento como una línea de trabajo de vital importancia patrimonial. De aquí se desprenden cuatro puntos básicos para entender cómo se relacionan la Historia, el Patrimonio Audiovisual y la construcción del archivo audiovisual:

1. Al momento de la investigación histórica videoral generamos nuevas fuentes o documentos audiovisuales. El historiador/historiadora se posiciona como agente creador.
2. Creamos proyectos de investigación-acción enfocadas en el presente (historia viva en proceso) con el objetivo de preservar el patrimonio cultural inmaterial.
3. Difundimos conocimiento a partir del patrimonio audiovisual pasado o presente en diferentes formatos documentales.
4. Lo utilizamos como un documento audiovisual de consulta para realizar análisis históricos de las fuentes sonoras o visuales.

Aquí ponemos énfasis nuevamente en la importancia del registro, la preservación y la sistematización del patrimonio audiovisual para la conformación de archivos audiovisuales locales que resalten los conocimientos, resistencias, prácticas e identidades locales, ligado a los esfuerzos por salvaguardar parte de la memoria histórica audiovisual de una región.

Nos interesa por lo tanto hablar del “patrimonio audiovisual” como punto central que sustenta la labor que realizamos desde la academia como historiadores audiovisuales para generar conocimiento de valor hereditario en un archivo audiovisual. En el siguiente apartado, delinearé el relato del archivo audiovisual *Casa de la memoria*, que cuenta el proceso de conformación y construcción de los documentos audiovisuales, y los objetivos que nos hemos planteado para sistematizar y organizar el acervo, con la finalidad de abrirlo a investigadores y público interesado en su consulta.

## La conformación del archivo audiovisual

La Colección comenzó a conformarse desde el año 2000, a partir de una iniciativa que realizamos en colectivo estudiantes de la licenciatura de Historia de la Universidad de Guadalajara con el objetivo de preservar los materiales generados desde el enfoque de la historia videoral, tomando la oralidad, la memoria histórica y el lenguaje audiovisual como fundamento.

Primero retomando dos artículos sobre las relaciones de lo oral y lo visual, ambos compilados en un libro sobre Historia Oral coordinado por Jorge Aceves.[10] El primero de Graciela de Garay, titulado “El testimonio arquitectónico: De la palabra a la imagen” y el segundo de María Lourdes Roca “Historia videoral: un campo interdisciplinar a desarrollar”. Después retomamos la propuesta realizada por Carlos Mendoza en su texto “El ojo con memoria” que nos abrió el panorama hacia el cine documental, la memoria y la conciencia del registro.[11]

Ambos acercamientos nos permitían abordar nuestro enfoque dentro de la licenciatura en Historia. Esto me impulsó a realizar, junto con Ricardo Cárdenas, una ponencia para el XXIV Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia realizado en Guanajuato, México, en noviembre de 2001. Durante el congreso presentamos la ponencia titulada “La historia oral y su función dentro del documental”. Básicamente el planteamiento central era hablar sobre la importancia del testimonio y la memoria histórica de actores sociales “sin historia” y la relevancia de registrar las entrevistas en video para conformar un documental que articulara a partir de diversas fuentes de información audiovisual, periódicos, audio, videos de archivo, cartas, fotografías, y cualquier tipo de documento útil para narrar la historia.

El argumento de la ponencia era que el lenguaje escrito, es decir la traducción que generalmente se utiliza en la metodología de la historia oral, reduce las potencialidades del lenguaje oral de los actores. Esto hacía referencia al planteamiento de Alessandro Portelli[12] que menciona que generalmente la transcripción usa signos de puntuación dentro de las reglas lógicas y gramaticales del lenguaje escrito, lo que casi nunca coincide con los ritmos y pausas del sujeto que habla y, por lo tanto, se termina por restringir el testimonio a algo consecuente.

[10] Jorge E. Aceves Lozano, coord., *Historia oral: Ensayos y aportes de investigación* (México: CIESAS-COLEF, 2012).

[11] Carlos Mendoza, *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. (México: UNAM-CUEC, 1999).

[12] Alessandro Portelli, “Peculiaridades de la historia oral”, trad. Natalia Armijo, en *Christus*, año 3, núm. 616, junio 1988, pp. 35-44.

También, siguiendo con Portelli, resaltábamos la importancia de ver y escuchar a la persona que hablaba en el video, ya que permite reconocer rasgos del habla, fundamentales para entender el sentido del testimonio de los hablantes en los rangos de tono, de volumen y el ritmo de habla popular, que tienen muchas connotaciones de clase que no son reproducibles en la escritura.

Así justificábamos el uso del video para el registro del testimonio pues permite captar el ritmo, volumen, pausa, silencio, gestos y movimientos corporales, que descifran una serie de peculiaridades que sólo los medios audiovisuales nos permiten obtener. Apostábamos por otra forma de escribir la historia utilizando el lenguaje audiovisual.

En la conclusión de la presentación, hicimos hincapié en la necesidad de comenzar la sistematización de fuentes orales, auditivas, visuales e iconográficas y propusimos la creación de un archivo de la memoria que fuera concentrando la generación constante de este tipo de fuentes audiovisuales históricas, inspirados en el archivo de la palabra del Instituto Mora.

Continuamos reflexionando entorno a la misma línea de investigación tratando de complejizar y establecer un método para aplicarlo en los trabajos de investigación o registros de testimonios. Buscábamos que los materiales que fuéramos recuperando tuvieran una misma línea con miras a la conformación de un archivo. Así presentamos ponencias en el XXV Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia con sede en Puebla durante noviembre del 2001 con la ponencia titulada "La Historia y las fuentes alternativas"; presentamos una nueva versión de la ponencia "La historia oral y su función dentro del documental" dentro del II Congreso Internacional de Historia Oral, en marzo del 2002 y presentamos el proyecto "Archivo videoral y documental" en la Universidad Iberoamericana y en 2004 al entonces rector del Centro Universitario de Ciencia Sociales y Humanidades de la UDG, el Dr. Juan Manuel Durán (Imagen 1).

A partir de aquí comenzamos a recuperar testimonios con diferentes fines: pedagógicos, de investigación, por acontecimientos históricos y para la realización de trabajos académicos y/o tesis, que por lo general han terminado como cortometrajes o largometrajes documentales. Estos registros han pasado de formatos análogos previos a la revolución digital, 8mm, Hi8, MiniDV, a registros digitales en formatos Full HD y 4K.

Se conservan materiales audiovisuales, sonoros, fotográficos y documentos de los proyectos que principalmente contiene entrevistas testimoniales realizadas con la metodología de la historia videoral, imágenes de apoyo que se registraron en estos proyectos, secuencias, escenas, etc., bocetos de *storyboards*, apuntes, recortes de periódicos, bitácoras, fotografía análoga y digital.

Complementariamente, contamos con bibliografía especializada en cine documental, historia oral, cine, antropología audiovisual con diferentes ejes temáticos: Historias de vida, oficios ancestrales-modernos, identidades, cultura popular, danzas/fiestas, género, familia, procesos de defensa del territorio de comunidades rurales y urbanas. A continuación nombramos un listado general de las líneas temáticas con las que contamos: Explosiones 22 de abril Guadalajara entrevista Lilia Ruiz Chávez; marcha altermundista en Guadalajara; caso Arcediano entrevistas Lupita Lara; equipaleros Zacoalco de Torres entrevistas; Santo, el enmascarado de plata entrevistas; lucha Libre en Guadalajara 50 aniversario Arena Coliseo; Bboys entrevistas; orquesta Típica de Guadalajara; entrevistas con músicos tradicionales y contemporáneos; defensa del territorio en Zacualpan, Colima; Yandavi orquesta niños migrantes mixtecos en Guadalajara; alfareros y alfareras de Tlaquepaque y Tonalá; comunidad textil de la fábrica de Atemajac; defensa del territorio Coca en Mezcala; Troker musicalización de cine mudo; defensa del territorio Temacapulín, Acasico y Palmarejo; familias productoras de pitaya Amacueca y Techaluta; danzas regionales de Jalisco; peregrinaciones en Jalisco; comida típica de Jalisco; entrevistas ingenieros de El Colegio de Ingenieros Civiles de Jalisco; entrevistas de trabajadores fábrica de textiles de El Salto; Judea en San Martín de las Flores; talavarteros, molcajeteros; Tastoanes; zoches migrantes en Estados Unidos; entrevistas con la comunidad cinematográfica; mujeres en defensa del territorio: El Salto, Cherán, Los Reyes y Las Patronas; visita Subcomandante Marcos a Guadalajara; familias egipcias en México; memoria audiovisual del Laboratorio de Investigación Audiovisual de la escuela secundaria Mixta 59; entrevistas barrios Zona Metropolitana de Guadalajara y manifestaciones políticas/sociales Zona Metropolitana de Guadalajara.



Imagen 1. Periódico Público, entrevista al colectivo BA, 4 de junio de 2004.

Derivado de este trabajo de registrar y resguardar estos materiales audiovisuales durante 20 años, decidimos hacer un corte de caja para formalizar el archivo basado en dos fundamentos. 1. El Patrimonio Audiovisual como un esfuerzo alineado con la salvaguardia de las imágenes en movimiento propuesta por la UNESCO para conservar nuestra memoria colectiva y asegurar que permanezca accesible al público y a las generaciones futuras y, 2. Vinculado al Programa Nacional Estratégico de Cultura de CONAHCYT, que promueve agendas de investigación e incidencia enfocadas en el reconocimiento de las perspectivas y saberes de múltiples actores para propiciar el reconocimiento de las memorias, saberes, tecnologías, expresiones y prácticas, generadas desde la diversidad cultural y biocultural que nos define como país.[13]

[13] Para más información consultar: <https://conahcyt.mx/pronaces/pronaces-cultura/>

## Casa de la Memoria

Basado en estos dos postulados, comenzamos a plantear el proyecto con el objetivo de construir un espacio físico y digital para el resguardo de la memoria audiovisual de la región occidente del país, a partir de los registros audiovisuales que hemos realizado en los últimos veinte años, con diferentes ejes temáticos que abarcan, desde una mirada horizontal y una metodología de registro, historias de vida, oficios ancestrales-modernos, identidades, cultura popular, danzas/fiestas, género, familia, procesos de defensa del territorio de comunidades rurales y urbanas. Reconociendo que nos encontramos en una zona geográfica “privilegiada” del país, región occidente, detectamos que no contamos con acervos audiovisuales formales para la consulta pública. Por lo tanto, este proyecto busca ser una aportación a los esfuerzos por preservar la memoria colectiva de la región a través del archivo audiovisual “Casa de la Memoria” desde una mirada alternativa.

El archivo audiovisual busca ser un referente de consulta pública accesible para particulares o instituciones con fines de investigación, pedagógicos o proyectos audiovisuales. Además del registro sistemático permanente que llevamos a cabo en colonias, barrios y comunidades, el archivo pretende integrar donaciones de materiales de otros autores (colecciones ya localizadas), que desde la mirada de colectivos y personas han registrado desde otra perspectiva la historia social, cultural y política de la región de inicios del siglo XXI a la fecha. La mayoría de estos materiales audiovisuales, se encuentran en procesos críticos de desaparecer.

Recientemente, aprovechando la coyuntura de la convocatoria de Apoyo a la Conformación y Preservación de Acervos Cinematográficos del Programa de Fomento al Cine Mexicano (FOCINE) 2023 a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), planteamos la posibilidad de consolidar el archivo audiovisual. El 5 de abril del 2023 resultamos beneficiados, junto con otros nueve proyectos, con el proyecto *Casa de la Memoria*, presentado por Laboratorio Interdisciplinario de Investigación Audiovisual, de Jalisco. Actualmente con este fondo, nos encontramos trabajando en el cumplimiento de cinco puntos esenciales para continuar con el proceso de digitalización en un futuro:

- 1) Un texto que contenga la narrativa del archivo a partir de establecer la identidad y filosofía que nos identifica.
- 2) Un escrito que dé cuenta de la estructura, organización y procesos del inventario.
- 3) El formato de la ficha del inventario con los elementos que la componen para su consulta pública.
- 4) El inventario con los materiales audiovisuales clasificados.
- 5) La guía de lineamientos para integrar y recibir materiales audiovisuales.

Este archivo busca comenzar un proceso de formalización para lograr inventariar los materiales audiovisuales que ha registrado durante veinte años. El proceso metodológico para lograr esto, corresponde, en primera instancia, elaborar un texto narrativo sobre el archivo que sustente la identidad y filosofía del acervo. A partir de esto, vamos a construir la estructura y organización de nuestro archivo, con la finalidad de crear una ficha de inventario que sirva para la consulta pública con fines informativos, de investigación o pedagógicos. Una vez aprobada y revisada la ficha del inventario, haremos una revisión de todos los materiales para identificarlos, clasificarlos y evaluarlos para la futura digitalización. Crearemos una guía con los lineamientos para recibir los materiales audiovisuales de otras personas y colectivos, para en un corto plazo, poder integrarlos a nuestro archivo.

Finalmente, a partir de cumplir estos objetivos, planteamos elaborar un escrito y un registro audiovisual del proceso metodológico de los resultados de la construcción del archivo en el cual se incluyan las experiencias, retos y aciertos de esta primera etapa de inventariado del archivo para que sirva como base a otros acervos que busquen materializarse pueden recoger algunas de las experiencias y retos que presentamos, tomando en cuenta que cada archivo y su gestación tienen sus propias características. Aunado a esto, la apuesta es continuar investigando, produciendo y difundiendo el patrimonio audiovisual formando a nuevas generaciones para que continúen el camino.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

Aceves Lozano, Jorge E., coord. 2012. *Historia oral: Ensayos y aportes de investigación*. México: CIESAS-COLEF.

Mendoza, Carlos. 1999. *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. México: UNAM-CUEC.

Portelli, Alessandro. "Peculiaridades de la historia oral", trad. Natalia Armijo, en *Christus*, año 3, núm. 616, junio 1988.

Ramírez Vela, Ana Jenny y Mariana Lucero Solano Ponce. 2017. *Nuevas formas de narrativas culturales, caso específico LAB-22*. Tesis de Licenciatura., UAM-Xochimilco.

UNESCO. *¿Por qué un Día sobre el patrimonio audiovisual?* <https://bit.ly/1H6BMYh> (consultado 22 de mayo de 2018).

\_\_\_\_\_. *Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, 27 de octubre*. <https://bit.ly/1wCly4n> (consultado 22 de mayo de 2018).

\_\_\_\_\_. En una declaración, París hace un llamado a dar un nuevo impulso a la Alfabetización Mediática e Informacional en la era digital. <https://bit.ly/2Mt8dhg> (consultado el 3 de abril de 2018).

\_\_\_\_\_. *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*. <https://bit.ly/2BJcd8k> (consultado el 23 de abril de 2018).

\_\_\_\_\_. *Sobre la UNESCO*. <https://bit.ly/2lOLoaY> (Consultado el 19 de marzo de 2018).

# El documental de testimonio militante. La imaginación presente de un pasado revolucionario\*



Juan Michel Quesada Sánchez  
[michel.arbeiter@gmail.com](mailto:michel.arbeiter@gmail.com)

Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Estudios Superiores-Unidad Morelia  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2055-0671>

ARTÍCULO

---

## Resumen

Este artículo analiza las contribuciones del documental de testimonio militante a la construcción del imaginario social de la revolución socialista en México hoy, retomando la subjetividad de los grupos guerrilleros configurada desde la llamada *Guerra Sucia* (1965-1979), misma que aparece en un corpus de tres documentales: *Flor en Otomí* (2012) de Luisa Riley, *La Otra Revolución* (2018) de Mario Corona Payán y *Oblatos. El vuelo que surcó la noche* (2019) de Acelo Ruiz. Este ejercicio concibe que las producciones cinematográficas analizadas presentan y configuran rupturas históricas, es decir, significaciones imaginarias que instituyen un imaginario social sobre la transformación social.

**Palabras clave:** Cine documental, imaginario social, subjetivación, revolución, ruptura histórica.

[\*] Este artículo fue desarrollado a profundidad como parte del ensayo académico titulado *Contribuciones del cine documental* de testimonio a la construcción del imaginario de la revolución socialista hoy con el cual obtuve el grado de Maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Estudios Superiores. Mismo trabajo que obtuvo mención honorífica <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000834604>

## Abstract

This article analyzes the contributions of the testimony documentary cinema to the construction of the social imaginary of the socialist revolution in Mexico today, retaking the subjectivity of the guerrilla groups configured from the called *Guerra Sucia* (1965-1979), same as it appears in a corpus of three documentary films: *Flor en Otomí* (2012) by Luisa Riley, *La Otra Revolución* (2018) by Mario Corona Payán y *Oblatos. El vuelo que surcó la noche* (2019) by Acelo Ruiz. This exercise conceives that film productions present and configure historical ruptures, that is, imaginary significations that institute a social imaginary about social transformation.

**Keywords:** Documentary cinema, social imaginary, subjectivation, revolution, historical rupture.

## Imaginario, Cine y Subjetividad

El cine militante en México (Rodríguez 2016) registró un imaginario de la revolución, como una utopía de la igualdad y de la justicia social, producido durante la llamada *guerra sucia* (1965-1979). Esa utopía fue vencida, en su lugar se posibilitó la llamada apertura democrática como consecuencia del enfrentamiento armado entre el Estado y los grupos guerrilleros. Sin embargo, la utopía vencida ha continuado reformulándose hasta el presente. En años recientes el documental de testimonio militante[1] ha registrado los cambios en la formación del imaginario social de la revolución socialista, mismo que se presenta como transformaciones simbólicas, políticas y técnicas. Pero además de ser una plataforma que visibiliza el imaginario social, el cine documental de testimonio militante se presenta como agente activo en la construcción del imaginario social.

Enzo Traverso defiende que “las utopías del siglo XXI han de ser inventadas” (2017, 45). No se da cuenta que la realidad política en Latinoamérica no ha dejado de inventar nuevas utopías, lugares ideales basados en la emancipación del ser humano. Los filmes que analiza —*La Terra Trema* (1948) de Lucio Visconti, *iQueimada!* (1969) de Gillo Pontecorvo, *La mirada de Ulises* (1995) de Theo Angelopoulos, *Le fond de l'air est rouge* (1977) de Chris Marker, *Land and Freedom* (1995) de Ken Loach y *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo— contribuyen a formar los lugares ideales, lugares alternos al capitalismo fuera de la división de clases, de la dominación y la explotación.

[1] Se entiende al cine documental militante como un “instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación” (Rodríguez 2016), un cine que se produjo en el contexto de la llamada guerra sucia en México (1965-1980) y que al mismo tiempo tendía a identificarse dentro del movimiento cinematográfico latinoamericano denominado como Tercer Cine. ..

Por ejemplo, en *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo, se rompe la *melancolía de izquierda* como un sentimiento originado en la derrota de las revoluciones socialistas en el mundo. En efecto, la mayoría de las revoluciones en Latinoamérica fueron derrotadas, a excepción de Cuba y Nicaragua, pero en Latinoamérica —a diferencia de Europa del este donde el socialismo se llevó a cabo, no a partir de la insurrección armada, sino de la ocupación de posiciones importantes en el Estado, de continuas reformas y plebiscitos— la derrota de la vía socialista sólo marcó un cambio en la subjetividad de la clase obrera, dando un giro hacia la subalternidad.

A diferencia de los filmes que analiza Enzo Traverso, se propone fijar la mirada en los tres documentales: *Flor en Otomí* (2012) de Luisa Riley, *La Otra Revolución* (2018) de Mario Corona Payán y Oblatos. *El vuelo que surcó la noche* (2019) de Acelo Ruiz.

Para analizar la duplicidad simbólico-política que engloba los filmes, este artículo utiliza la categoría de imaginario social (Castoriadis 2008). Esta guía teórica permite que la cuestión de la subjetividad simbólico-política y la producción cinematográfica se observen desarrolladas dentro de las experiencias de resistencia, conflicto y liberación del proletariado, entendido este como la clase social dominada y explotada. A la vez, la categoría de imaginario social posiciona al cine documental como un producto práctico para la transformación social. Castoriadis (2008) nos permite afirmar que dentro de la sociedad ocurre un movimiento magmático, una “creación incesante” y entender a los sujetos que la crean, como posibilitadores de rupturas históricas y de cambios sociales. Así mismo, la perspectiva de este artículo define al arte cinematográfico como producción de ideologías en imágenes:

...es un concepto construido que nos permite aprehender las particularidades de la producción de imágenes y de su historia. Esta historia no es otra que la historia de las ideologías en imágenes (término por el cual remplazamos, de aquí en adelante, el equivoco, de “historia de la producción de imágenes”). En este sentido, podemos sustituir la antigua consigna burguesa de la tercera década: “La historia del arte es la historia de los estilos” por la consigna siguiente: “La historia de la producción de imágenes es la historia de las ideologías en imágenes”. Por consiguiente, el objeto de la disciplina de la historia del arte no es otro que las ideologías en imágenes aparecidas en la historia. [...] En efecto, la ideología en imágenes, entendida como combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen, es una de las formas de la ideología global de una clase social. (Hadjinicolaou 1974, 99).

... Al cine militante en México podemos caracterizarlo como un cine antagonista, es decir, una producción cinematográfica que se constituye subjetivamente en un momento de conflicto, de tensión entre las clases sociales. A partir de esta distinción podemos también diferenciarlos del cine documental de testimonio militante. Este segundo es entendido como una producción cinematográfica documental subalterna, de los vencidos, en los cuales se construye la memoria histórica y la subjetividad fílmica a partir de distintos testimonios de militantes. Se posicionan a principio del siglo XXI y continúan en producción.

La ideología está “investida en la relación imaginaria” (Hadjinicolaou 1974, 102). Por tanto, primero, las significaciones simbólicas, constituidas como los elementos narrativos y técnicos que dotan de movimiento a la imagen, así como las imágenes mismas producidas en el filme y, segundo, las figuraciones imaginarias concebidas como el conjunto de alegorías, metáforas, representaciones que funcionan dotando de sentido simbólico a las imágenes en la pantalla, son ambas formaciones ideológicas.

Como ejemplo de las primeras, son el montaje, la puesta en escena y el testimonio; de las segundas son los héroes, los mártires, las víctimas, los vencidos, la nación, la revolución, etc. A su vez, los anteriores conceptos se dividen en instituyentes e instituidos. Lo instituyente es aquello que presenta un cambio social, una ruptura histórica, desde elementos de resistencia hasta cambios en el sistema económico social. Lo instituido es la reproducción social, la conservación de la contradicción entre capital y trabajo.

En el caso de los filmes de cine documental de testimonio militante, desarrollan un proceso de identificación, organización, cohesión y autoconciencia entre el espectador y los testimonios en los filmes. Este proceso de construcción del sujeto en la pantalla (Machado 2009) es lo que se denomina aquí proceso de subjetivación simbólica, la cual está condensada entre el sujeto en la pantalla y el espectador que guarda una relación intrínseca con el contexto en el que se producen las cintas.

Revueltas (2020, 67-71)[2] describe el funcionamiento del proceso de identificación como producto de la interacción social entre el público y el autor, es decir, como un proceso dialéctico donde opera la crítica y la autocrítica, mismo que permite la subjetivación del objeto del arte, que para Revueltas es la realidad y el ser humano y, por otro lado, permite la subjetivación del arte mismo, es decir, la transformación del arte en sujeto que ayuda a la humanización de la sociedad. Desarrolla esta idea en dos escritos, uno titulado “El realismo en el arte” y el segundo, titulado “Belleza y estética”. Ambos fueron desarrollados en 1957. El segundo escrito lo desarrollaría a propósito de un artículo de A. Burov (1957). Sin embargo, el problema entre la identificación del espectador y el autor ha tenido un desarrollo más reciente a partir de los conceptos de agencia, régimen de identificación y formas de visibilidad desarrollado por Rancièrè (2009), aunque de manera distinta. En Revueltas, la obra de arte se conduce como un ejercicio con potencia transformadora en tanto que no es ajena al funcionamiento de la política. En Rancièrè, parece que la obra de arte se desarrolla solamente como un modo de articulación de los elementos políticos y sensibles de la sociedad:

[2] Una forma distinta de abordar el proceso de subjetivación en el cine por medio de la significación simbólica entre obra y espectador en el cine, es desarrollado por Anette Kunh (1991). Su propuesta se decanta por el psicoanálisis, el lenguaje y la semiótica. Puede ayudar a tener una perspectiva distinta a la que opera en el presente texto.

Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible (Rancière 2009, 19).

Además, la materialidad adscrita al momento “históricamente concreto y socialmente determinado” (Revueltas 2020, 74) construye la dimensión cinematográfica, es decir, los momentos políticos y la correlación de las clases se producen también en/con el mundo filmico. No son reflejo o reproducción del mundo material solamente, sino que se configuran en la materialidad fílmica, en la producción de símbolos, significaciones, técnica y trabajo, donde operan, viven y mueren las imágenes

El episodio histórico, materia de trabajo de las cintas que se analizan en este artículo está marcado, por experiencias de resistencia, conflicto y liberación donde surge el *proceso de subjetivación política* (Modonesi 2010) [3]. La propuesta de Modonesi nos ayuda a entender cómo se desarrolla el *proceso de subjetivación política* al respecto de la imagen fílmica. Comprender que la correlación de fuerzas opera de manera social y define subjetividades precisas (subalternidad, antagonismo o autonomía) de las clases sociales existentes. De la misma manera permite esclarecer qué tipo de factores operan dentro del proceso, como son la institución de determinadas significaciones imaginarias.

Es así que el proceso de *subjetivación política* guarda relación paralela con el proceso de *subjetivación simbólica*. En el cine ocurren confrontaciones entre las significaciones imaginarias instituyentes e instituidas en la medida en que también ocurren contradicciones entre las clases y los grupos dentro de la sociedad. El devenir de la crítica del cine a la cosificación de los sujetos, es también una crítica política a la organización de sociedad. Se organiza por medio de las experiencias del proceso de *subjetivación política*, de la lucha de clases, un proceso en el cual se construyen los sujetos políticos (Modonesi 2010) .

[3] La propuesta que Modonesi engarza la noción de autonomía y heteronomía de la institución de la sociedad desarrollada por Castoriadis (2000), la cual busca comprender los momentos en que se forma el proceso de subjetivación política. En ella podemos definir al socialismo como la una sociedad autónoma, entendida como una sociedad donde opera la igualdad y la libertad en su totalidad. Esto último guardaría relación con las nociones de socialismo al cual quieren llegar muchos de los grupos guerrilleros en México, lo cual se describe más adelante.

## La imagen cinematográfica. La imagen testimonio y la fotografía

Niney retoma la reflexión de Hartmut Bitomsky (2009, 390) acerca de la capacidad del método cinematográfico para mostrar las imágenes del Tercer Reich y demostrar la falsedad del filme, un método de *desmontaje*, de hacer evidente el dispositivo filmico mediante la puesta en escena de la historia narrada. Es, si no un método dialéctico anclado al montaje, sí es una parte central por exponer la antítesis del filme, evidenciarla. Este eje puede ser mejor comprendido por el concepto de *dys-posición* que utiliza Georges Didi-Huberman (2013, 87-88) para hablar del desmontaje brechtiano. En particular Bitomsky lo explica de la siguiente manera:

Intento tratar esos documentos como cosas concretas, como materiales, con el fin de extraerles su representación ideológica histórica, y de hacer explícito mi escepticismo con relación a esas imágenes. [...] Mi método consiste en utilizar esos documentos para que puedan una vez más mostrar al público la mentira que contienen en sí (Bitomsky citado en Niney 2009, 390).

“El documental de Bitomsky desmonta esa idea recibida, al volver a montar los archivos que relataban la construcción de las susodichas carreteras[4] [...] es el material de una puesta en duda histórica” (Niney 2009, 394).

A diferencia de Bitomsky, que busca la mentira de las imágenes en los filmes nazis, el presente trabajo pretende buscar la verdad, en tanto que “la verdad es concreta” (Didi-Huberman 2013, 33)[5]. Didi-Huberman retoma esta cita del epílogo redactado por Ruth Berlau en la obra de Bertolt Brecht *Kriegsfiabel* (ABC de la guerra) edición de 1955:

En las gruesas vigas de su cuarto de trabajo  
había pegado el siguiente lema:  
La verdad es concreta  
Ésta es, a mi juicio, la razón de por qué  
recortaba fotos: un documento es difícil de negar.

[4] Hartmut Bitomsky. *Die Reichautobahn. Bundesrepublik Deutschland*: 1986. 90 m.

[5] Hace referencia a que toda certeza y aspecto de verdad es históricamente concreto y socialmente determinado, por tanto, es cambiante. Los elementos que dan certeza en cierto momento histórico pueden no hacerlo a partir de un cambio en la coyuntura política o en un cambio social de alcance revolucionario. Ésta fórmula fue adecuada por Lenin para dirigir aspectos centrales desde 1905 hasta culminar la revolución bolchevique. Vease Tony Cliff, Lenin: *La construcción del partido*, 1893-1914. (Barcelona: El Viejo Topo/La Hiedra, 2011).

Qué “un documento sea difícil de negar”, que éste sea puesto es escena exponiendo el montaje y el dispositivo de exposición, pretende llegar a aspectos que nutren de objetividad (poner y exponer dentro de una situación histórica concreta); que sea visibilizado como una “prueba en la pantalla” como un recurso crítico del pasado al presente, indica que son elementos que si bien no pueden ser considerados como una verdad (absoluta), si aportan un grado amplio de veracidad concreta en los elementos que se estructuran en el filme, dan certeza y certidumbre al espectador que conoce del tema, como a aquel que lo ignora. Da un panorama visual más claro sobre los elementos resplandecientes de un imaginario inacabado.

Así, en primer lugar, el testimonio mismo es reconfigurado por los elementos cinematográficos que se activan por medio de la narración y cuya materia de trabajo es el pasado, como las fotografías de exguerrilleros y exguerrilleras. En segundo lugar, las reformulaciones y contribuciones del testimonio y de los aspectos fílmicos se configuran mediante el regreso de la fotografía al cine y con ello mediante el regreso del pasado al presente, con ello dan inicio a la construcción de una nueva visión sobre los procesos de transformación social.

Otro aspecto es la *puesta en escena*, la cual es definida por Bordwell y Thompson (1990, 145) como “la construcción plástica de la imagen fija ante la cámara. Son los elementos de la escenografía, la iluminación, el vestuario, entre otros aspectos del espacio donde el testimonio y el protagonista entran en escena”. Es un referente estático que permite compararse con elementos visuales paralelos como las imágenes del pasado, como una fotografía o pintura, que hace referencia a la posición política de quien da el testimonio ante la cámara. Esta configuración de la puesta en escena ante la cámara, todos los elementos de la decoración o aura que rodea al testimonio da prueba de la veracidad del relato, por lo que la imagen se configura como imagen verdad, como *imagen testimonio*.

*La imagen testimonio*, es un referente visual que trabaja para condensar un espacio de imaginación desde la memoria y el testimonio. El espacio es un lugar privilegiado por lo simbólico, donde se fijan íconos, pero también es un lugar que enclava el tiempo activo, el tiempo presente. el tiempo-espacio desde el que se recuerda, desde donde se parte hacia el pasado. Esa imagen encuentra yuxtapuestas fotografías del pasado relatado, o muchas veces da paso, mediante al contrapunteo, a las fotografías puestas ante la cámara.

En *Flor en Otomí* (2012), *La Otra Revolución* (2018) y *Oblatos. El vuelo que surcó la noche* (2019), la fotografía de los guerrilleros vencidos (imagen 1) tiende a aparecer como un recuerdo del pasado que activa la acción política en el presente. La fotografía es un elemento que permite al espectador llevar a cabo la relación con el periodo de la llamada guerra sucia en México y al mismo tiempo, hace una interpelación, un cuestionamiento del presente en el que la fotografía aparece.



Imagen 1 Carlos David Armendáriz Ponce. Tomada del documental "La otra revolución" (2018).

Dichos filmes desarrollan la cualidad de presentar el transcurso de los tiempos pasado y presente yuxtapuestos lógicamente. Esta cualidad se construye en el filme por el tiempo de rememoración, el pasado y el tiempo desde el que se rememora, el presente, cuyo tiempo se entrelaza con el contexto de producción. La puesta en escena es, entonces, el espacio del tiempo presente, desde el cual se activa la imaginación del pasado.

Con la continua inmersión desde el cine documental de testimonio militante se retoman visiones que reivindican la incidencia de los grupos guerrilleros en la transformación democrática de México. Como se verá más adelante, serán esas visiones las que definan el proceso de transformación revolucionaria como un proceso interrumpido, con posibilidad de continuar.

Que *figuraciones imaginarias* como los héroes y “mártires de la democracia” (Cruz 2011) se muestren, como fotografías, otra vez en la pantalla (imagen 2) —como en el documental *Chihuahua. Un pueblo en lucha* (1976) del Taller de Cine Octubre—, matiza, el paralelismo de los tiempos, marcados por una extensa desigualdad, pobreza y falta de democracia. Además, permite que los retratos se activen como prueba de sucesos y acontecimientos, como elemento de agitación ante un contexto político marcado por la deslegitimación del Estado mexicano. Esa pérdida de legitimidad llegó a la cumbre, dado que fue un proceso de desgaste, con la desaparición forzada de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural “Isidro Burgos” de Ayotzinapa, Guerrero, pues investigaciones recientes han comprobado la participación de militares en el acontecimiento, así como la mentira de “la verdad histórica” (Urrutia 2022).



Imagen 2. Guerrilleros caídos en Madera. Tomada del documental "Chihuahua, un pueblo en lucha" (1976).

Dado que la fotografía permite relacionar obras cinematográficas, pero también contextos políticos caracterizados por situaciones parecidas, esta herramienta visual necesita de una estructura que mantenga activa esta posibilidad. Esa estructura es el cine documental militante, un cine como “instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación” (Rodríguez 2016) y de testimonio militante. Un andamio que mantiene la imagen fija, la fotografía, como un elemento privilegiado (Bellour 2009, 119) para la enunciación del tiempo pasado.

En el filme de Luisa Riley *Flor en Otomí* (2012) la puesta en escena donde aparece Luis Prieto, tío de Dení Prieto Stock (militante de las Fuerzas de Liberación Nacional), está compuesta por un escenario fijo donde la pintura de V. I. Lenin (imagen 3) se mantiene a espaldas. La imagen del revolucionario ruso indica la posición política del testimonio. Una pintura que además conspira con los libros para configurar la escena. Son libros a los cuáles sólo se les puede extraer una finalidad estética. Son un adorno, dentro de la puesta en escena, puesto que no es posible para el espectador leer los títulos de los libros y percibir si su contenido es compatible con lo que representa la figura de Lenin. Después de esta plataforma de rememoración del testimonio y de imaginación del espectador, el filme conduce a las fotografías de Deni (imagen 4), al pasado.



Imagen 3. Luis Prieto Reyes. Tomada del documental "Flor en Otomí" (2012)



Imagen 4. Dení Prieto Stock y familia. Tomada del documental "Flor en Otomí" (2012).

En los filmes antes dichos, la puesta en escena entra en relación con el montaje, recurso que otorga una secuencia, una cadencia, a los momentos del pasado y del presente. *En Oblatos. El vuelo que surcó la noche* (2019) los elementos del montaje permiten que la narración conduzca al espectador a concatenar el presente con el pasado, por ejemplo, en el contrapunteo entre la *imagen testimonio*, las fotografías pasadas, la recreación de las escenas y las imágenes imaginadas por el espectador. Este ordenamiento y conjunción de los elementos cinematográficos es lo que se entiende como *imágenes cinematográficas*.

El producto del trabajo de las imágenes ordinarias conjuga a la imagen movimiento como una imagen extraordinaria en el sentido de Jun Fujita (2014). En estos términos, la imagen cinematográfica aborda el carácter extraordinario de la imagen en movimiento constituida por el montaje, por el modo de acomodo de los fotogramas y las secuencias cinematográficas entendidas como imágenes ordinarias. En una misma toma, presente y pasado están continuamente conviviendo. Dentro de los documentales de testimonio, la fotografía no estaría privilegiada, cómo un capataz o un gerente empoderado dentro de la fábrica, al cual se le dota de privilegio para hacer relevante a un instante de tiempo, al hacer lo *fotogramático* fotográfico, como menciona Bellour (2009, 117-118), al inducir o imponer la lógica fotográfica al filme, la fotografía no adquiere su carácter extraordinario a partir de las imágenes ordinarias, la adquiere a partir de su tensión, de su antagonismo con lo exclusivamente fílmico, que es la imagen en movimiento. No hay una emancipación de la fotografía donde derrota al filme, sino un momento de conflicto en el cual la fotografía expone con libertad su condición de fotografía y expone su tiempo como la desnudez de su propio cuerpo.

En cuanto a la imaginación de la imagen pasada —en *Oblatos*— se utilizan una serie de planos ficticios mediante una maqueta y mediante imágenes de otras cárceles (imagen 5). El espectador recurre a la extracción de los elementos carcelarios, del espacio de desarrollo y del movimiento que ofrece la narración testimonial a las figurillas fijas de la imagen. Con ello se logra construir la realidad reconocible que le da al cine su potencia (Bordwell y Thompson 1990, 180).

En este sentido Niney (2009, 392) refiere que las imágenes en su función documental no sólo son fragmentos de la realidad pasada que dan sentido a un relato histórico retrospectivo, sino que estas además están significadas tanto por la cámara como por el alcance visionario del historiador.

Dentro de la producción de la *imagen cinematográfica* (imagen 5) ocurre la producción de significaciones imaginarias instituyentes. Como se mencionó anteriormente, las imágenes instituyentes son aquellas que forman rupturas, o fisuras dentro de lo instituido, del sentido común. En estas imágenes hay una reinterpretación de las fotografías pasadas en el tiempo presente y un cambio en el plano simbólico, la fotografía como imagen detenida, como instante, se vuelve la fisura que enuncia otro tiempo (Bellour 2009, 115), que termina con la “búsqueda” y lo encuentra en el momento de su antagonismo con lo fílmico, dejando atrás a los que el mismo Bellour llama el cine clásico y el cine moderno.



Imagen 5. Imagen cinematográfica Oblatos. Tomada del documental "Oblatos. El vuelo que surcó la noche" (2019).

Por ejemplo, el penal de Oblatos aparece primero como un pasado imaginado donde son encarcelados los guerrilleros de la *Liga 23 de Septiembre*, después con la fuga, como un lugar libre, sin muros, un parque de juegos juvenil. Se logra realizar la metáfora de la victoria de la libertad, por encima de la derrota del olvido.

La imagen cinematográfica induce al espectador a ejercitar la imaginación como *anamnesis*, como memoria activa. De acuerdo con Bartolomé:

La anamnesis es la potencia de la memoria que construye el sentido del pasado para nuestro presente. La anamnesis tiene la virtualidad, y la potencialidad, de hacer presente nuestro pasado. No es un mero recuerdo, como en los animales, sino que es un recuerdo con sentido (Bartolomé 2013, 333).

Esta imaginación anamnética, es la forma precisa que la *imagen cinematográfica* toma dentro del documental de testimonio militante sobre la guerra sucia en México. Su función va de la mano de la justicia. La justicia anamnética surge del pasado y que posibilita la acción emancipadora en el presente. Como toda acción política, la acción de emancipación tiene que ser llevada a cabo por un sujeto y no por una cosa, es decir, por un ente vivo que resiste, que tensa, que gana o que puede perder.

Por lo tanto, la víctima no puede estar ligada a la justicia anamnética, en primer lugar, la víctima es un ente objetuado, hecho cosa, imposibilitado (Revueltas 1982); en segundo lugar, porque lo que dota de sentido al recuerdo dentro de los documentales de testimonio es la imaginación radical (Expósito 2005), la ruptura histórica que llama a realizar la posibilidad de desarrollar el socialismo como horizonte alternativo.

Es entonces a lo que Benjamin se refiere en la VI Tesis sobre la historia:

Articular el pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como esta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante de peligro. [...] el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. Pues el Mesías no sólo viene como Redentor sino también como vencedor del Anticristo.

La justicia anamnética no se realiza tan sólo con la configuración de significaciones instituyentes, que como fisuras históricas en el campo de lo simbólico, rompan con un sentido imaginado, sino que la justicia anamnética encuentra cabida, una vez que posibilita la acción política fuera del campo artístico.

### **La función del testimonio en la formación del imaginario social**

En *Flor en Otomí* (2012), *Oblatos* (2019) y *La Otra Revolución* (2018) la narración que da explicación a los hechos son los testimonios. La suplantación de la voz en *off* que narra en el cine militante, por el testimonio del conflicto, termina por complementar la configuración de lo real de los hechos pasados.

*El testimonio* en los documentales, en compañía de los elementos visuales, permite completar el análisis de las significaciones imaginarias instituidas e instituyentes. Es posible también acotarlas dentro del proceso de *subjetivación política*, por el contexto político en el cual son producidas.

*Oblatos* (2019) los libros de Marx, Lenin, Engels, las fotografías del Che y Fidel Castro haciendo uso del collage son motivos iconográficos que presentan una clara posición política (imagen 6). A diferencia del documental de Luisa Riley, *Flor en Otomí* (2012), donde aparece Luis Prieto Reyes respaldado por los libros que sólo juegan una función estética (imagen 3), su forma adquiere contenido en relación con la pintura de Lenin. En *Oblatos*, el contenido es dado por el título del libro. Los *close up* y los paneos que enmarcan su importancia hacen saber al espectador su condición fundamental.



Imagen 6. Puesta en escena. Tomada del documental "Oblatos. El vuelo que surcó la noche" (2019).

Los testimonios son el complemento de la *imagen cinematográfica*. Son la forma narrada del pasado que se activa con la memoria y la imaginación. Son la forma que desarrolla las transformaciones de las significaciones imaginarias instituidas a las instituyentes, mediante el desarrollo de la *subjetividad dirigida*, donde se filma el mismo mundo común (Niney 2015, 80) cuyo mecanismo se opera desde la *interlocución* con el espectador.

En la imagen cinematográfica, el testimonio armoniza la relación entre pasado y presente y la contiene como una unidad. La imagen cinematográfica construye la forma de mirarla, como una totalidad que forma coherencia ante los saltos de tiempo, la aparición del pasado en el presente y su reactualización. Para Aprea (2015, 73) esta mirada permite el proceso de evocación del recuerdo sin esconder la distancia entre pasado y presente, de la misma manera que reactualiza al pasado en el presente.

El pasado pertenece tanto al testimonio, como al espectador. Las tareas en la transformación de un presente son también los objetivos del espectador. El documental tiende a desarrollar un punto común entre el mundo filmado y el mundo filmante, el desarrollo del imaginario marca ya en lo abstracto, en la imaginación social esta relación mediante la incorporación de lo simbólico de las relaciones sociales y de su expresión en significaciones precisas, en metáforas, alegorías, imágenes fijas o en movimiento, como el triunfo, la derrota, el prejuicio, el héroe, la masa, el pueblo.

*Oblatos* relata la fuga del penal homónimo en Guadalajara por integrantes de la Liga 23 de Septiembre durante la década de los setenta. En ese pasado, es la búsqueda de la libertad y de la lucha por la transformación social la que impulsa la acción guerrillera y el episodio de fuga. En el documental los exguerrilleros retoman de su pasado elementos de justicia, recuerdos sobre la represión, la detención-desaparición, la tortura que centran la visión en la injusticia del régimen mexicano durante esos años. También reconfiguran al guerrillero urbano y el ideal de transformación social (revolución) desde la memoria, para dar soporte al final del documental: el triunfo de la libertad.

Desde este punto, *Oblatos* se filma como una visión triunfal del movimiento guerrillero, en la medida en que los personajes/testimonios logran escapar del penal, reincorporarse a la lucha armada y en el presente, continuar en la lucha por la transformación social. Plantea la particularidad de encontrar victorias en el hecho de la derrota de la guerrilla durante la llamada guerra sucia. Los testimonios centrales son los de Antonio Orozco Michel (Toño Michel), Álvaro Mario Cartagena López (El Guaymas) y el de José Natividad Villela. Su palabra es de triunfo, el contenido es la victoria sobre el Estado mexicano al burlar, con la violencia revolucionaria, la máxima expresión de la violencia legítima: la cárcel. Son pocos los que pueden decir que lo han hecho. Que el testimonio hable sobre la posibilidad de escapar de una cárcel aparece también como una metáfora para realizar otro acto imposible, el de la transformación de México mediante la revolución.

En *Oblatos*, la puesta en escena que rodea a Villela es totalmente distinta a las que rodean a Toño Michel y al Guaymas. Su constitución es incógnita, lejana del espectador. Los mecanismos de la puesta en escena que permiten la identificación y el diálogo con el espectador están en los libros, las imágenes, las fotografías, las actividades diarias, que definen la normalidad de una persona. En Villela sólo ocurre la sombra, su posición de enjuiciado, de incertidumbre (imagen 7).



Imagen 7. Mario Cartagena (Guaymas) y José Natividad Villela. Tomada del documental "Oblatos. El vuelo que surcó la noche" (2019).

La narración del testimonio es el mecanismo fílmico de la identidad del espectador con lo narrado, es donde ocurre la relación sentimental entre el sujeto filmado y el sujeto fílmico (Machado 2009). El espectador, como sujeto fílmico se construye con la subjetividad filmada, es decir, construye una relación de identidad que evoca una posición política concreta a partir de la memoria y la imaginación de un proceso de conflicto narrado en un episodio: la fuga de Oblatos.

La secuencia que desarrolla la figuración triunfal es la que denominamos "La tracachinga" (1:12:08-1:26:39). Se lleva a cabo el enfrentamiento entre los 6 participantes de la fuga, miembros de la Liga 23 de septiembre, contra los custodios y la policía. Logran escapar y dispersarse. Toño Michel y Mario Cartagena "surcan la noche" a bordo del camión de ruta. Relatan un evento maravilloso, como un cuento de realismo mágico, donde un hombre de la tercera edad los socorre durante la noche, en su búsqueda por esconderse y buscar un refugio.

Los elementos del montaje que ocurren en la secuencia comienzan con un paneo ascendente del croquis de escape. Un corte y encuadre al cronómetro que regula la acción. Inmediatamente aparece en encuadre de la cámara hacia la maqueta del penal de Oblatos, en oscuridad, con una débil iluminación en tono azul. La maqueta simula el escenario de la tracachinga mientras el sonido de detonaciones y la narración en contrapunteo siguen los planos.

El escape se logra, aparece el silencio, las miradas del Guaymas y del Toño Michel aparecen en contrapunteo, asienten en complicidad. Silencio absoluto. Villela sale de cámara. La mirada de los testimonios es lo que marca los ritmos disonantes de la cámara, la yuxtaposición (Didi-Huberman 2008) de los planos y las formas técnicas que van a lograr una armonía en la imagen cinematográfica.

En *La Otra Revolución*, lo que permea a lo largo del documental es la posibilidad de transformación que hubiese ocasionado la revolución socialista en México. En síntesis, esto lo dice el testimonio de Elmer González Rodríguez:

“[...] los sandinistas estaban igual que nosotros, Fidel estaba igual que nosotros, ellos sí ganaron, nosotros perdimos, pero ellos ganaron, qué tal si hubiéramos ganado nosotros también” (*La Otra Revolución*, 2018, min 01:34:42-01:34:54).

Las posibilidades de imaginar otra forma de relación entre los seres humanos están marcadas por el sentimiento y el entendimiento hacia el otro. El “amor en el sentido amplio” manifiestan los exintegrantes del MAR, es ese fantasma que recorre México.

El testimonio de la subcomandanta Elisa en *Flor en Otomí* -cuyo filme narra la historia de Dení Prieto Stock durante su militancia guerrillera en la Fuerzas de Liberación Nacional-, expresa la relación entre las Fuerzas de Liberación Nacional y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (Cedillo 2012). Este vínculo es también una expresión de la continuidad simbólica y política de la idea de la Revolución en México y de sus transformaciones.

El testimonio de la única sobreviviente de la casa en Nepantla, explicando el devenir de sus compañeros y compañeras y el de Dení, aporta un matiz de veracidad visto en los demás documentales, es decir, marca un vínculo entre los documentales, pero también entre la actividad militante del FLN en el pasado y el EZLN en el presente. Este vínculo, más que técnico es político, acontece como la necesidad de sobrepasar aspectos de la conmemoración y la nostalgia.

### **Significaciones instituyentes en las fotografías y proceso de heroificación**

Es el proceso de heroificación pasado el que aparecerá en el presente como una necesidad del contexto político, como una significación que es ruptura histórica, dado que termina con la conmemoración de un hecho para construir elementos simbólicos que reconfiguran una subjetividad vencida. En palabras de Marx:

En aquellas revoluciones, la resurrección de los muertos servía, pues, para glorificar las nuevas luchas y no para parodiar las antiguas [...] para encontrar de nuevo el espíritu de la revolución y no para hacer vagar otra vez a su espectro (2011, 101).

Los documentales *Chihuahua. Un pueblo en Lucha* (1976) y *La Otra Revolución* (2018) toman las fotografías de los caídos en lucha para evocar un proceso de heroificación. En la relación que establecen con la historia hay una gran diferencia compuesta a partir de la relación entre pasado y presente y de la función de los documentales. En *Chihuahua. Un pueblo en Lucha* es el pasado-presente que aparece en la pantalla, en este filme de 1976 la función del documental es de difusión y agitación de las ideas socialistas y de la lucha de los grupos guerrilleros, es una función militante. En *La Otra Revolución* es el pasado que reaparece en el presente, la función es más bien crítica y reivindicativa, pues construye una visión que enaltece las hazañas de los guerrilleros y pugna por generar un punto de acuerdo con el espectador.

Una vez que las fotografías aparecen a cuadro, los documentales definen la subjetividad antagónica de los grupos guerrilleros dentro del proceso de conflicto. La subjetividad fílmica es marcada por el antagonismo de lo fotográfico con respecto a lo cinematográfico, pues la imagen fija se detiene ante el movimiento de la cámara. En un momento, la fotografía reúne el tiempo pasado con el presente. Por otro lado, las imágenes son retomadas por los documentales y reconfiguradas por la narración testimonial, por el relato que adecúa la fotografía mediante la visión de los vencidos. En este desarrollo el proceso técnico antagónico de la fotografía y el testimonio que reivindica la participación guerrillera construyen una subjetividad antagónica, saltando a escena el imaginario de la guerrilla y no el del Estado Mexicano.

Por un lado, *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976) muestra una secuenciación de las imágenes de los guerrilleros caídos en Madera, como si el asalto a Madera, fuese también el asalto de lo fotográfico contra la cámara. Las fotografías pasan rápido, los instantes son apenas parpadeos donde los ojos posan la mirada sobre los ojos cerrados que aparecen en la pantalla. No se detienen, las identidades apenas se reconocen por la voz en *off* que los enuncia: Arturo Gamiz, Pablo Gómez, Emilio Gamiz, Miguel Quiñonez, Antonio Ecobel Gaytan, Rafael Martínez Valdivia, Salomón Gaytán y Oscar Sandoval (imagen 2).

Durante la narración de los nombres en la que las fotografías avanzan es imposible reconocer para el espectador la identidad de cada uno de los caídos. No es la función hacer al espectador identificar a cada uno con respecto a su imagen, la función es desarrollar una representación heroica a partir de imágenes similares. Todos los guerrilleros caídos se convierten en la referencia del héroe, por tanto, no hay diferencia en cuanto a representación.

En *La Otra Revolución*, la paleta de la cámara deja atrás los colores, utiliza el blanco y negro como un recurso que induce al espectador a imaginar el pasado, a relacionarse con él como con las viejas fotografías de la casa de los abuelos. La narración testimonial de este documental guarda una relación directa con *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976), en referencia al conflicto armado. Si posicionamos ambas cintas, secuencialmente, observamos que *La Otra Revolución* es la otra cara de la misma historia, pero ahora contada por los participantes, sobrevivientes, por los vencidos.

*La Otra Revolución* retoma también el proceso de heroificación que las demás cintas han expuesto. Inclusive, la figuración del guerrillero muerto que inmediatamente nos remite a la foto del Che (imagen 8) enuncia la martirización en el momento de la caída de un compañero, como Carlos Armendáriz (imagen 1). Lo real dentro de la cinta *La Otra Revolución*, es también el desarrollo de una mítica, de una sacralidad revolucionaria.



Imagen 7. Mario Cartagena (Guaymas) y José Natividad Villela. Tomada del documental "Oblatos. El vuelo que surcó la noche" (2019).

En *Flor en Otomí* (2012) trata de la estancia de Dení Prieto Stock en las Fuerzas de Liberación Nacional. En particular, su estancia en la casa de Nepantla, donde fue asesinada por el ejército mexicano. Para ello se hace un recuerdo de su vida, de su familia y de las propias luchas históricas que la llevaron a la clandestinidad. Luisa Riley desarrolla en el filme otro tipo de ruptura, otro tipo de significación imaginaria instituyente. La directora no recurre a la heroificación de la figura de Dení, sino a su desacralización, profanación, a una desmitificación, a la figuración cotidiana de una persona común de la pequeña burguesía, quien decide entregar su vida por el socialismo. En su decisión sólo está la magia de su convicción, sin atisbos de desear una muerte gloriosa como fin. La formación de la subjetividad como un sujeto vencido ocurre presentando la causa y sus ideales de contra los intereses del Estado.

La similitud con los demás documentales es la exposición de los elementos de ventaja del Estado en contra de los militantes de las Fuerzas de Liberación Nacional que se encontraban en la casa en Nepantla, es decir, la presentación de los elementos de prueba y veracidad que hablan de la violación a las garantías individuales y a los acuerdos internacionales de Ginebra.

A diferencia de muchos otros militantes, Dení no viene de una familia pobre como la mayor parte de los guerrilleros, su pasado se reduce a la herencia de una tradición de rebeldía e intelectualidad. Digamos que el legado progresista de su familia permite que esta joven adquiera una visión amplia sobre las necesidades sociales del contexto en el que vive. Razón que la conduce a las Fuerzas de Liberación Nacional, a Nepantla, dónde finalmente es asesinada por el Ejército Mexicano.

Las fotografías que abren el telón de su historia, son las de su infancia, de su familia de su juventud, durante la cual las historias chuscas, divertidas y cotidianas de una familia de intelectuales son el precedente civilizatorio que define la lucha por el socialismo (imagen 4).

El viraje de las imágenes, sus soportes y el desarrollo de nuevas significaciones imaginarias contenidas en las presentes cintas analizadas son considerados como una reestructuración del imaginario de la revolución socialista en México en dos momentos, primero como el intento de revolución socialista que sería derrotado en los años 70 y segundo, como una risible posibilidad de alternativa presente, como “fantasma”, dado que hoy, el proceso de subjetivación política mantiene un nivel de subalternidad.

## Conclusiones. Imaginar la utopía

El cine documental de testimonio militante y el cine militante han develando un importante papel en la participación de la construcción de los imaginarios sociales. Su acción funciona como un instrumento de construcción de figuraciones simbólicas tanto instituidas como instituyentes, es decir, que participan en la reproducción de la sociedad establecida, pero también participan en la construcción de formas sociales que pueden considerarse como posibilidades para configurar una nueva sociedad. Estas últimas formas son rupturas históricas.

El imaginario de la revolución socialista que se visibiliza en el cine documental de testimonio militante coloca a la utopía de la revolución socialista como una posibilidad ante el peligro latente de la barbarie, el peligro que enuncia Benjamin en su VI tesis sobre la historia. “Retomar un recuerdo” para construir-imaginar un futuro.

Este marco de la continuidad de la utopía de la revolución socialista configura una subjetividad política, una subjetividad subalterna. Hay derrota, es cierto, pero no un aniquilamiento de los esfuerzos revolucionarios, “lo que sobrevive es el deseo; no pueden matarlo” (Traverso 2019, 149).

El error de Enzo Traverso se desarrolla al encuadrar la historia de las revoluciones bajo una melancolía, cae engañado por su eurocentrismo al analizar los esfuerzos latinoamericanos bajo la óptica del duelo, con ello deja fuera un proceso de subjetivación política que continua bajo la derrota, durante la dictadura en Chile. En *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo, por ejemplo, sólo apunta la continuidad del Movimiento de Izquierda Revolucionaria dejando atrás las claves tan precisas que la película de de Carmen “transmite un mensaje de esperanza sin celebrar el martirio, defender una tesis o sugerir una interpretación apologética” (Traverso 2019, 148-149) deja fuera los esfuerzos revolucionarios que sucedieron en este lugar del mundo. Cuando se adentra en los filmes de Patricio Guzmán menciona:

Al cabo de décadas de trabajo sobre la memoria chilena, descripto como un arma de la lucha por la democracia, el socialismo y los derechos humanos —La batalla de Chile (1975-1979), Chile, la memoria obstinada (1997), El caso Pinochet (2001) y Salvador Allende (2004)—, Guzmán realizó su película más bella al presentar la memoria como un trabajo de duelo imposible. (Traverso 2019, 151).

Esa arma descripta de la lucha por la utopía va más allá de la rememoración, continua políticamente viva en Chile bajo la presencia del MIR y se tradujo en la victoria de Gabriel Boric. Es también parte de una subjetividad de la derrota, de los vencidos, de la subalternidad.

En el presente ejercicio se visibiliza el imaginario subalterno de la revolución socialista, como *una ideología en imágenes* en resistencia. Es una visión que sigue operando políticamente y que incluso aparece en lugares menos inesperados, denunciando el instante de peligro. Este parpadeo, en el cual resplandecen los recuerdos del pasado, está marcado por 100 000 mil personas desaparecidas (Comité Contra las Desapariciones Forzadas de las Naciones Unidas 2022) y por 350.000 asesinadas de 2006 a 2021 (Pardo y Arredondo 2021). No es descomunal que las utopías aparezcan en momentos donde el mundo no es el mejor de los mundos posibles.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

Allier, Eugenia y Cesar Vilchis. “México, 1968: violencia de Estado. Recuerdos del horror”. Argentina: *Revista Theomai*, n°36. Estudios críticos sobre Sociedad y Desarrollo. 2017.

Allier, Eugenia. *68 el movimiento que triunfó en el futuro: historias, memorias y presente*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2021.

Alonso, José Luis. “La Guerrilla socialista contemporánea en México”. En: OIKIÓN, Verónica y María Eugenia García (Ed.) *Movimientos armados en México*, siglo XX. Vol. I. México: Colegio de Michoacán. 2008.

Amado, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue. 2009.

Aumont, Jean y Michel Marie. *Análisis del film*. Barcelona: PAIDÓS, 1990.

Aumont, Jacques. *Análisis del film*. España: Paidós. 1990.

Apréa, Gustavo. *Documental, testimonios y memoria: miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

Barmé, Geremie. *Las sombras de Mao. El culto póstumo al gran líder*, Barcelona: Ediciones Bellatierra, 1998.

Bartolomé, Castor. “La justicia anamnética violencia, mimesis y memoria de las víctimas”. Barranquilla: Universidad Libre Seccional-Advocatus. Edición especial no. 20: 319 – 335. 2013.

Bellour, Raymond. *Entre imágenes: Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México: Itaca. 2004.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Argentina: Cuenco de Plata. 2011.

Benjamin, Walter. *Tesis de filosofía de la historia. Ensayos escogidos*. México: Coyoacán. 1999.

Bordwell, David y THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. España: Paidós. 1990.

Castoriadis, Cornelius. *El pensamiento de Cornelius Castoriadis*, Vol. I, Argentina: Proyecto Revolucionario, 2008.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets editores. 2007.

Castoriadis, Cornelius. *La exigencia revolucionaria*. España: Acuarela editorial. 2000.

Cedillo, Adela. *Análisis de la fundación del EZLN en Chiapas desde la perspectiva de la acción colectiva insurgente*. México: Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos, año 10, vol. X, núm. 2, julio-diciembre de 2012.

Cliff, Tony. Lenin: *La construcción del partido, 1893-1914*. (Barcelona: El Viejo Topo/La Hiedra, 2011)

Coca, César. *Lenin y la prensa*. España: Editorial Ellacuría, 1988.

Comolli, Jean Louis, et al, *Mayo francés. La cámara opaca. El debate cine e ideología*. Argentina: Cuenco de plata, 2016.

Didi-huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado libros. 2008.

Eagleton, Terry. *Ideología una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica. 1997.

Expósito, Marcelo. "La imaginación radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases". En: *Desacuerdos 2*. Barcelona: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento. 2005.

Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI. 1986.

Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*. México: Siglo XXI. 2013.

Gentile, Emile. "Political Religion: a Concept and its critics", en *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 6, no. 1, junio de 2007, p. 19-32.

Gramsci, Antonio. "Análisis de las situaciones. Correlaciones de fuerzas. La tendencia a disminuir al enemigo". México: Asociación Nueva Antropología A.C. *Nueva Antropología*, vol. IV, núm. 16 de diciembre de 1980.

Gramsci, Antonio. *La política y el Estado Moderno*. Barcelona: Diario Público. 2009.

Hadjinicolaou, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo Veintiuno. 1974. Decimoquinta reimpresión. México: 2015

Hadjinicolaou, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI editores. México. 1981.

Horkheimer, Max. *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Sur, 1973.

Kracauer, S, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.1985.

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

Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid: Catedra. 1991.

López Patricia y Alba Teresa Estrada. *Con las armas de la ficción: el imaginario novelesco de la guerrilla en México*. Vol. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2012.

Machado, Arlindo. *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa, 2009.

Mañero, Roberto. "El concepto de imaginario en la psicología social. Notas para su problematización". México: *TRAMAS 17*. UAM-Xochimilco. 2001

Marx, Karl. "Ideología y crítica de las ideologías. La producción de las ideas y representaciones", en: Karl Marx. *Textos de filosofía, política y economía*, trad. Jacobo Muñoz, Madrid: Editorial Gredos, 2012.

Weber, Max. *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Melgar, Ricardo. “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas”. En: OIKIÓN Verónica y GARCÍA María Eugenia (Ed.) *Movimientos armados en México, siglo XX*. Vol. I. México: Colegio de Michoacán. 2008.

Nahmad, Ana Daniela. *Imágenes en emergencia: Las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana* (años 60, 70 y 80). México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2015.

Nahmad, Ana Daniela. *Comentario sobre el documental de Reymundo Gleyzer* vía Zoom. México: Seminario de revisión de apartado del ensayo académico, miércoles. 16:00 hrs, 20 de abril de 2022.

Niney, Francois. *El documental y sus falsas apariencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2009

Oikión, Verónica y GARCÍA, Martha Eugenia Ugarte (Editoras), *Movimientos armados en México, siglo XX*, T. I, II y II, México: Colegio de Michoacán- Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008.

Orozco, Victor (2008) “La Guerrilla Chihuahuense de los sesenta”. En: OIKIÓN Verónica y GARCÍA María Eugenia (Ed.) *Movimientos armados en México, siglo XX*. Vol. II. México: Colegio de Michoacán. México: Colegio de Michoacán. 2008.

Ortíz, Ruben. *La guerrilla desde los sótanos del poder. Imágenes y memoria de la contrainsurgencia urbana en México* (1976-1985). Tesis de maestría. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. 2016.

Pardo, José Luis e Iñigo Arredondo. “Una guerra inventada y 350,000 muertos en México”. *The Washington Post*: Estados Unidos de América: 14 de junio de 2021.

Pineda, Fernando. *En las profundidades del mar. El oro no llegó de Moscú*. México: Plaza y Valdés. 2003.

Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco* México: ERA editorial. 1971.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. 2009.

Revueltas, José. *Dialéctica de la conciencia*. México: Ediciones Era, 1982.

Rodríguez Israel. *El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta*. Tesis de maestría. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. 2016.

Traverso, Enzo. *Melancolía de Izquierda. Después de las utopías*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.

Traverso, Enzo. *Melancolía de Izquierda. Después de las utopías*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.

Traverso, Enzo. “Imágenes melancólicas. El cine de las revoluciones vencidas”, México: *Acta Poética*, 38•1. enero-junio. 2017.

Urrutia, Alonso. “El Ejército infiltró a normalistas, supo en tiempo real el ataque y ocultó información”. México: *La Jornada*, 29 de marzo de 2022.  
<https://www.jornada.com.mx/2022/03/29/politica/004n1pol>

# Sobre la existencia modificada por la imagen en movimiento



ARTÍCULO

Yesica Pamela Castro Figueroa  
[yesica.castro@alumnos.uacm.edu.mx](mailto:yesica.castro@alumnos.uacm.edu.mx)  
<https://orcid.org/0009-0001-9681-0037>

---

## Resumen

Analizar al cine desde y con la filosofía es una tarea que debería estar en constante construcción. Aquí pensaremos al cine desde la imagen en movimiento que contiene la posibilidad de reconocer que afectar y dejarnos afectar, particularmente de modo alegre, es un ejercicio necesario de realizar en nuestra época, hasta creer que es ahí donde se manifiesta nuestra fuerza de existir. Consideramos que esta fuerza deviene de reconocer nuestros afectos a través de nuestras experiencias

**Palabras clave:** afectos, imagen, existencia, movimiento, narración

---

## Abstract

The cinema analyzing from and with philosophy is a task that should be under constant construction. Here we will think about cinema from the moving image that contains the possibility of recognizing that affecting and letting ourselves be affected, particularly in a joyful way, is a necessary exercise to carry out in our time, to the point of believing that it is there where our strength to exist is manifested. We believe that this force comes from recognizing our affections through our experiences.

**Keywords:** Affections, Image, Existence, Movement, Narrative

A partir del análisis de ciertas creaciones de relato visual podemos complejizar y responder sobre los modos en que dichas creaciones nos pueden modificar como sujetos de nuestro tiempo. Recordemos cómo nació la creación del relato visual que hoy conocemos como cine. A finales del siglo XIX la ciencia en occidente se esforzó sobremanera por conjuntar fotogramas que permitieran construir una secuencia de imágenes que lograran mostrar la movilidad de una acción, de un detalle, un movimiento y su duración, es decir, pasar de la imagen fija que brindó la fotografía a una imagen en movimiento. Esto lo lograron, no sin constantes pruebas y errores, a partir de una serie de uniones que permitieron formar lo que hoy conocemos como secuencias. La creación de secuencias por medio de la unión de un fotograma a otro fue lo que favoreció la realización de lo que hoy conocemos como película.[1]

## I

A inicios del siglo XX la creación de una película se fue gradualmente tecnificando, pues se convirtió poco a poco en una práctica más elaborada donde no sólo participaban la unión de fotogramas, sino que se comenzó a pensar en guiones, locaciones, adaptaciones y demás instalaciones que posibilitan la narración, cada vez más amplia, de un relato de vida, de una historia. Así, lo que hoy conocemos como cine es el resultado de esta suma de esfuerzos. El cine vino a mostrar la posibilidad de crear narraciones visuales, narraciones que poco a poco se fueron extendiendo y que lograron ser contadas a partir de un registro cada vez más amplio, en duración, en extensión, en registro visual. Narrar visualmente ha sido la función del cine. Aunque él no es el único que puede narrar un relato actualmente. De hecho, nos parece que el cine es una manifestación artística que está conformada por diversos grupos de técnicos especialistas en ingeniería, arte, diseño, publicidad, vestuario, audio, guion, dirección, etc., que suman su saber hacer, y participan en la construcción de la imagen en movimiento, la cual solíamos contemplar dentro de una sala especial de cine; y ahora es tan diversa y amplia la experiencia que podemos acceder a la sala desde algún hogar o simplemente en cualquier dispositivo que nos posibilite su reproducción. Ahora bien, el cine ha venido a mostrar espacios de posibilidad para las y los espectadores que lo contemplan. Estos espacios pueden ser de pensamiento, de entretenimiento, de diversión, de creación teórica, de construcción de imaginarios, de sensibilidades desconocidas, de dispersión, de acompañamiento.

1] Vid. Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumière*

Las posibilidades son inmensas al adentrarnos en la narrativa de la imagen en movimiento. Es por esa inmensidad de posibilidades que deseamos explorar el mundo de la imagen audiovisual, fragmentar los diversos componentes que están haciendo funcionar a la máquina y analizarlos para poder comprender lo que se desprende de la relación entre el cine y las y los espectadores. Por ejemplo: nuestra mirada poco a poco se fue preparando y sorprendiendo con las imágenes que se pusieron en movimiento, pues cada vez son más sofisticadas y más elaboradas con la fuerte intención de asemejarse a la vida, a como vemos, sentimos y pensamos la vida. Por ello, cada vez nos especializamos, en saber ver los detalles o también en obviarlos, la exposición de diversas imágenes se da con la finalidad de entretener a un o una espectadora cada vez más ávida de asombro. La construcción de imágenes en movimiento para el cine es fundamental, pues es a través de ellas que se relaciona con el espectador o espectadora que aprendió a cuestionar, a no cuestionar, a soñar, a imaginar, a sentir, a vibrar con lo que la pantalla le mostraba. El cine genera espasmos, vibraciones, ensoñaciones, sí, y también genera desentendimiento con lo político y alejamiento de lo social en modo activo, pero sobre todo posibilita imaginar. La imaginación permitirá comprender todas las narrativas que se muestran en la pantalla, así sea que las hayamos experimentado en algún momento o no, pues el cine está tan conformado de códigos que permiten la inmediata comprensión de los relatos que más allá de alejar al espectador lo mantienen cautivo, observando cada detalle que se muestra en el cuadro, en el plano, en la secuencia que da la serie de imágenes que corren en conjunto hilando una idea que le permitirá, si no entenderla, al menos sí sentir su fuerza.

Así pues, tenemos que el cine[2] se formula a finales del siglo XIX[3] y se consolida en el siglo XX[4] como una manifestación artística con capacidad de potencializar horizontes, tanto visuales como sonoros en la nueva manera de percibir el mundo. Esta manifestación ha sido explorada en lo que fueron esos siglos y lo que va del siglo XXI.

[2] La palabra cine es la abreviatura del término cinematógrafo (1985), *Kinéma* movimiento, y *graphein* escribir, anotar. Dicha abreviatura se torna habitual alrededor de 1900. Es el arte de proyectar sobre una pantalla, delante de los espectadores, una obra integrada por imágenes que dan la ilusión de personajes y objetos en movimiento. Estas imágenes se encuentran la mayor parte de las veces establecidas por la fotografía. Sin embargo, pueden hallarse dibujadas (dibujo animado) bien sea directamente sobre el film, o bien sea, más frecuentemente, mediante reproducciones fotográficas de dibujos. Cf. Etienne Soariau, *Diccionario Akal de estética*, p. 272.

[3] *Ibid.*, p. 272. A partir del 18 de diciembre de 1895 (primera proyección en público de una película de los hermanos Lumière), un periodo donde la película denominada muda era representada al público con un acompañamiento musical libre.

[4] *Id.* Sólo muy progresivamente puede afirmarse que hacia 1915 ha ido adquiriendo el cine su rango indiscutible dentro de las artes.

Además, es una de las artes que hace uso de técnicas y de tecnologías que están puestas en función de una creación de relato, acompañadas de imágenes en movimiento. Es ahí, en la muestra del relato por medio de la imagen-movimiento, donde creemos que se encuentran depositadas las afecciones que inciden en nuestro modo de experimentar el mundo, en el modo en que se modifica nuestra propia existencia. Es cierto que el cine cuenta con técnicas especiales que permiten la persuasión del o la espectadora y que además son capaces de afectar mientras contempla la película, pero de eso a que reconozca toda la relación de afecciones, todo ese diálogo y baile interno que está teniendo con la película es completamente la experiencia que queremos analizar.

En *Verdad y Belleza*, Crescenciano Grave explica la Estética de Hegel sobre la función que el arte ha de tener a lo largo de la historia de la humanidad. Nos plantea, el autor, que el espíritu tiene al arte para salir y recoger la idea, es decir, reconocerse en un afuera y regresar más completo de sí mismo. Así pues, el arte, pensado en su fuerza creativa y de manifestación de la idea, es lo que le permitió a Hegel ver cómo la humanidad fue capaz de crear la forma más bella de manifestación de la verdad; ya fuera por medio de pinturas o de esculturas, la humanidad fue capaz de crear los más bellos cuadros y las más perfectas estatuas, y debido a esa observación y a ese sistema de estudio es que esas creaciones han de ser consideradas como arte.[5] Aquí no pretendemos deliberar en torno a si nuestro objeto de estudio es arte o no lo es. Por ejemplo, la teoría crítica de la industria nos ha de señalar que el cine está pensado para las masas, y como tal no es digno de una postura seria pues, además, está prediseñado para persuadir a nuestros sentidos y los sentidos jamás nos volverán a engañar. Pero, por otra parte, el cine también es considerado como el séptimo arte, en tanto que técnica creadora de imágenes y desatadora de imaginaciones. Nos adscribimos a esta segunda posición porque convergemos con la idea de pensar al cine como potencializador en los afectos humanos.

Si atendemos a la primera posición, pensar que en el cine se pueden modificar nuestros modos de existencia por medio de la imagen en movimiento pareciera ser una barbaridad, ya que a simple vista esto es considerado sin más una manipulación de los estados del ánimo, una quimera cuentacuentos que quiere confundirnos y embelesarnos, pero la fuerte intención que tenemos es hacer ver que no, que nuestras pasiones más intrínsecas y de fuerza para nuestra existencia se develan a través de una relación con la imagen en movimiento y que además se ven continuamente potencializadas a convertirse en afectos.

[5] Crescenciano Grave Tirado, *Verdad y Belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*, pp. 76-77.

Nuestra existencia está siendo manipulada, se dirá, pero lo que aquí no intentaremos será desmentir o entregar una verdad, sino que nos esforzamos por hacer ver cómo es posible que el cine modifique nuestra existencia a partir de todas las posibilidades de vida que contiene consigo la narrativa visual, es decir, el o la espectadora será aquel sujeto que sea parte de una dialéctica afectiva de la imagen. En este sentido, valdría la pena preguntarnos por lo siguiente: ¿Cómo es posible que el cine transmita afecciones? En general, nos interesa saber ¿Cómo es posible que el cine construya afectos en las y los espectadores?

Esto lo pensamos responder más allá de la técnica adecuada que permite manifestar la más bella afección, o la más clásica fórmula de la narratología, lo que pretendemos es hacer un análisis que permita responder cómo el cine modifica los modos de existencia de las y los espectadores. En principio nos atrevemos a sostener que el modo más cercano es, la dialéctica de la imagen; en este caso dialéctica de la imagen en movimiento. Es decir, nos parece que las y los espectadores son capaces de padecer los afectos más adecuados debido a las afecciones que reciben de la imagen en movimiento y por ello deciden constantemente asistir a dejarse afectar.

En este sentido, la fuerza de este trabajo radica en mostrar cómo es posible que las y los espectadores perciban modificada su existencia al mantenerse en relación con el cine. Es pertinente hacer notar que el cine nos interesa porque bajo el cobijo visual que nos genera la imagen en movimiento es que podemos distinguir que existe una fuerza que permite reconocer la serie de afectos que nos potencializan y que nos invitan a obrar más que a padecer, aunque a veces sean indistinguibles.

Detengámonos a hablar un momento sobre la imagen. La imagen como idea sensible que necesita ser materializada para poder mostrarse a los ojos de los demás y ser comprendida, analizada, pensada y hasta deseada, es lo que ha permitido que la humanidad cada vez necesite acercarse con más fuerza al acto creativo. La imagen nace del acto de imaginar. Así lo dice Spinoza en la proposición XXVII de la parte tercera de la *Ética*:

Por el hecho de imaginar que experimenta algún afecto una cosa semejante a nosotros, y sobre la cual no hemos proyectado afecto alguno, experimentamos nosotros un afecto semejante. Demostración: Las imágenes de las cosas son afecciones del cuerpo humano, cuyas ideas representan los cuerpos exteriores como presentes a nosotros (por el Escolio de la Proposición 17 de la Parte II), esto es (por la Proposición 16 de la Parte II), cuyas ideas implican a la vez la naturaleza de nuestro cuerpo y la naturaleza presente de un cuerpo exterior. Así pues, si la naturaleza de un cuerpo exterior es semejante a la naturaleza de nuestro cuerpo, entonces la idea del cuerpo exterior que imaginamos implicará una afección de nuestro cuerpo semejante a la afección del cuerpo exterior, y, consiguientemente, si imaginamos a alguien semejante a nosotros experimentando algún afecto, esa imaginación expresará una afección de nuestro cuerpo semejante a ese afecto, y, de esta suerte, en virtud del hecho de imaginar una cosa semejante a nosotros experimentando algún afecto, somos afectados por un afecto semejante al suyo. Y si odiamos una cosa semejante a nosotros, en esa medida (por la Proposición 23 de esta Parte) seremos afectados por un afecto contrario, y no semejante, al suyo[6]

En este sentido entendemos imaginación y pensamiento como un mismo acto, y es en ese gesto donde se crea la imagen, pero también la imagen participa de cada detalle, arista y momento de lo vivo, cada paso y transformación de esto genera una imagen distinta, lo mismo de las cosas que existen en el mundo. Es decir, un paisaje es una imagen de paisaje, una ciudad es una imagen de ciudad, en este sentido la imagen está muy vinculada al *eidos* platónico, donde imagen e idea son una sola expresión de la forma de algo, pero qué pasa con un paisaje que puede descubrirse en múltiples paisajes y por lo mismo en multiplicidad de imágenes.

La imagen como impronta, como pensamiento, como sensibilidad, como fantasma o como simulacro, ha estado presente en varios momentos de la historia de la humanidad, su reflexión no ha sido menor. Tan es así que la salida adecuada que se buscaba para manifestar la forma interna en que la idea nos interpelaba fue plasmarla para crear un registro de ella en un muro y así materializarla, ya fuera en el tronco de un árbol o sobre la tierra, en fin, las formas fueron varias y todas ellas buscaban materializar y hacerle ver al otro la imagen que se le representaba en el pensamiento. Hablamos de imágenes creadas. La pintura ha sido una de las actividades y creaciones que la humanidad ha manifestado para poder ensayar registros de lo que deviene en idea, imagen o representación de algo o alguien.

[6] B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, p. 227.

El ánimo por mantener vigente el registro de algo, por encapsular un momento, una acción, un instante, se manifestó con la fotografía, gracias a la creación de la cámara es que fue posible hacer un registro que evidenciara lo que se presentaba frente al ojo humano.[7]

Por otra parte, uno de los grandes problemas en la historia de la filosofía ha sido el movimiento. Por ejemplo, los presocráticos se preguntaban por qué las cosas en la naturaleza cambian y más bien no se quedan fijas. Entre ellos, fue Heráclito quien afirmó que todo fluye, es decir, que todo está en constante cambio, también recordemos a Parménides, quien señaló con gran cautela que hay un ser que subyace a las cosas y este es fijo. Así, en los clásicos encontraremos otro filósofo que continúa dilucidando este horizonte, Aristóteles en la *Física* nos dará una amplia definición de lo que entiende por movimiento.[8] Este problema tuvo continuidad con el auge del pensamiento occidental, Hegel y su sistema de construcción de la realidad tomó como base el método dialéctico para demostrarnos que todo cambia y que puede ser explicado a partir de la historia. Ahora bien, el movimiento lo intentaremos mencionar aquí no como el modo aparentemente evidente de desplazamiento por el espacio de un cuerpo o de un estado a otro; en todo caso queremos estudiarlo como esa fuerza que provoca que algo cambie de un modo a otro y que ese algo es propio del ser que cambia.

Ahora bien, hemos visto cómo se logró capturar la multiplicidad de imágenes que tiene una vida o cómo a partir del movimiento es posible concebir el cambio de un estado a otro, pero donde seguimos observando aparentemente al mismo ser y en realidad estamos presenciando su transformación más sutil, es posible afirmar que es justo en la conjunción de imagen y movimiento que podemos encontrar la alquimia de la vida, de los afectos. Conjuntar imagen y movimiento implica analizar el impulso, la fuerza, la óptica que nos mostrarán, en algunos casos intempestivamente, las vidas, ciertas vidas que nos conducen a reconocer cómo algo cambia, cómo tiene fin o cómo se transforma en otra cosa sin dejar de ser lo que es, dicho así, parece completamente la esencia del entretenimiento, poner a la o el espectador a mirar, a asombrarse, pero hay que considerar la parte participativa que tienen ciertas miradas, participativa involucrada, es decir, participar del modo como fluye la imagen en movimiento para poder capturar todo el proceso de cambio de una imagen, el nudo de las historias a través de la literatura está ahí, en el clímax, en la vuelta de escena, en las transformaciones.

[7] “[...] La fotografía, en cambio, la hace patente con sus instrumentos auxiliares: la cámara lenta, las ampliaciones [...] al mismo tiempo la fotografía deja al descubierto los aspectos fisiognómicos de ese material: mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y volverse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica” (Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 28).

[8] Cf. Aristóteles, “Física”, en *Física / Acerca del Alma / Poética*, pp. 79-80).

Conjuntar imagen y movimiento, pues, nos permite reflexionar de la mano de Deleuze, por el modo en que nuestro pensamiento participa de eso que ve [9]. La construcción de imágenes ha venido a transformar el modo en que pensamos, sí, pero también el modo en que interactuamos en y con la vida. La imagen en movimiento nos invita a reconocer que eso que ocurre en un encuadre muy bien se puede vincular con procesos de nuestras propias particularidades.

## II

Por imagen en movimiento entenderemos el ejercicio que un conjunto de técnicas llevan a cabo y que podemos ver conjugadas en manifestaciones artísticas tales como el cine, las series de televisión, los videos musicales, entre otros. Como lo hemos mencionado, el cine es un arte creado hace poco más de un siglo, en realidad es un arte muy joven, que se compone de técnicas que disponen fotogramas en movimiento y que crean una relación de imágenes que no le comunican algo al o el espectador, sino que le invaden de afecciones y es posible que hasta le creen afectos.[10] Así, la relación de imágenes en movimiento será uno de los recursos primordiales para pensar y analizar los modos en que se modifica este sujeto.

El cine como objeto de estudio, analizado desde la filosofía, nos parece pertinente en tanto que nos permite visibilizar y ejemplificar las condiciones que posibilitan la fuerza con que deseamos ciertos afectos y potencializamos formas del vivir que nos pueden ir mermando la propia vida y/o aumentando la fuerza de la existencia. Además, nos parece importante que la filosofía dé cuenta del pensamiento que se realiza en su tiempo, y pensar filmicamente es un modo que nos parece pertinente para poder responder, a partir de cierto trabajo cinematográfico, sobre las afecciones que nos habitan corporal y socialmente. Podemos decir que una particularidad que distinguimos en los sujetos de este tiempo, es la continua relación con lo visual para encontrar o crear una narrativa que le dé vitalidad; además, creemos que por medio de las afecciones uno accede a la imaginación que brinda tal o cual afecto,[11] es decir, pensamos que la espectadora o el espectador que participa de ver una película decide hacerlo porque sí y porque está ávido de recurrir a “cosas que aumentan o favorecen la potencia de obrar del cuerpo”.[12]

[9] “[...] Resultaba ya imposible oponer el movimiento como realidad física en el mundo exterior, a la imagen como realidad psíquica en la conciencia [...] Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos” (Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, pp. 11-12).

[10] A. Badiou, *El cine como acontecimiento*, pp. 47-48.

[11] “Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por «afecto» una acción; en los otros casos, una pasión” (Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Libro III, definiciones, III, p. 200).

[12] *Ibid.*, p. 214.

Por ello, asistir a ver una película puede estar en dos dimensiones, la primera, por solo verla: y la segunda, por participar en una relación de afecciones, que le aumenten o favorezcan, su capacidad de obrar.

Ahora bien, la experiencia la generamos a partir de las vivencias que obtenemos en nuestra existencia, ¿de qué artífices nos valemos para incrementarla? Las sociedades, desde el siglo pasado y hasta nuestros días, han adoptado modos particulares de crear imágenes; uno de ellos, es la imagen movimiento (cine).[13] Si una imagen nos obliga a verla, a pensarla, es porque nuestras sensaciones están participando en un diálogo con ella y con nosotras; las ideas se nos comienzan a articular y desarticular en cuanto este fenómeno sucede. Si logramos imaginar-pensar conforme a nuestros deseos, podremos incrementar nuestra potencia de vida. Para ello debemos tener presente nuestra capacidad de generar experiencia. Y decimos generar experiencia particularmente con dos tonos: sensaciones y afecciones (que a la postre se convierten en afectos). Cuando estamos frente a una imagen que de pronto nos hace reparar en su existencia y no dejamos de pensarla, de uno u otro modo, pasamos de lo singular de su existencia hasta darle un sentido de asociación y semejanza.

Decir esto es decir que nuestras sensaciones generan una comunicación directa con la imagen que se presenta para hacernos saber algo, ese algo sobre todo tiene que ver con nosotros y nosotras y con nuestra relación en y con el mundo, es decir, nuestras sensaciones propician empatía o extrañamiento. Así pues, creemos que estar en relación constante con otras formas de existencia en el mundo y participar con ellas y por ellas nos permite saber que la creación de otras formas de habitarlo son posibles. Es decir, que las imágenes que sentimos en el mundo nos generan experiencias singulares que nos derivan en emociones que nos permiten imaginar y ver diversas imágenes que existen en el mundo y en nosotros y nosotras.

[13] Discusiones actuales con historiadores del arte, que deciden tomar el trabajo teórico de Gilles Deleuze, afirman que fue un atrevimiento de la industria establecer el neologismo cine como el modo de definir a lo que se viene produciendo visualmente con las diversas técnicas que ocupa tal industria. Uno de los modos más presentes en que se decide definir a todo tipo de producción audiovisual es como imagen movimiento, justo como lo planteó el filósofo francés. En este trabajo nos asimos de ese modo, aunque consideramos que es necesario entrar en este debate sobre cómo nombrar al cine con todo lo que las diversas técnicas y actualizaciones de este quehacer (en conjunto con la filosofía) implica.

### III

Sobre la experiencia modificada por la imagen en movimiento podemos decir que la entendemos como ese modo de conectarnos con la *otredad* por medio de nuestro cuerpo, es decir, por medio del diálogo que genera nuestro cuerpo con las demás corporalidades por diminutas que parezcan; cualquier existencia que esté en contacto con nosotros y nosotras, como gérmenes, átomos, bacterias, son ejemplos de cuerpos que están todo el tiempo en contacto con alguna parte de nuestro cuerpo y quizá a simple vista no se ven, pero no por ello dejan de estar. Así, creemos que todo el tiempo estamos siendo invadidos e invadidas de formas de vida, unas veces las reconocemos, otras no, y aunque la gran mayoría las pasamos inadvertidas, no nos detenemos a enterarnos que ahí están y que se encuentran dialogando con nuestro cuerpo. Por medio de las sensaciones que damos cuenta de su presencia, pues las sensaciones nos han de advertir sobre su existencia, debido a ellas damos cuenta de los efectos que alcanzan a tener en nosotros y nosotras. Así, por medio de las sensaciones reconocemos las diversas temperaturas, los cambios corporales, las variaciones espaciales, y con ello podemos advertir el modo como podemos presentarnos al mundo. De ahí que creamos que por medio de las sensaciones se puede acceder a un tipo de experiencia.

Cuando miramos que una navaja está deslizándose sobre un ojo[14] y que poco a poco lo va separando de su unidad, es difícil mantener la mirada fija sin sentir algún tipo de sobresalto porque el efecto que acaba de generar dicha imagen ha detonado diversas sensaciones.[15] Pueden suceder dos escenarios, uno donde nos sentiremos asombrados y no cerraremos los ojos, no quitaremos la mirada de la imagen hasta enterarnos qué sucede con ese ojo que está siendo rebanado o, segundo escenario, podemos no soportar más esa imagen porque ya las afecciones que nos invadieron están provocando un afecto del que creemos ya no salir jamás y decidimos dejar de mirar, aunque con lo que hemos observado damos perfecta cuenta de que una afección nos colapsó, nos está manteniendo quizá en el escenario de la idea inadecuada que nos ha dejado aturdidas/os y confundidos/as. Por ello, las sensaciones y los afectos dan cuenta del modo en que nos desenvolvemos corporalmente. Hemos de mencionar que por afecto entenderemos lo que apunta a continuación Baruch Spinoza:

[14] Esta referencia está pensada sobre todo en la imagen del filme *Un perro andaluz* de Luis Buñuel [*Un chien andalou*, Luis Buñuel, Francia, 1929].

[15] Harun Farocky en su obra *Desconfiar de las imágenes* nos habla sobre la construcción de una imagen para persuadir una audiencia, de hecho, los modos como procede y cómo se funda la industria cultural están situados en ese fundamento de creación de imágenes, sonidos, o estilos sobre la creación de objetos de dar a consumir a cierto público y para cierto fin. La intención de este análisis está situado, sobre todo, en el poder que ejercen las imágenes en los sujetos que las observan, pensamos particularmente en el poder que potencializa una imagen, pues creemos que es debido a ellas que podemos afirmar y dar fuerza a las sensaciones que nos invaden y, sobre todo, que podemos crear afectos que aumenten nuestra capacidad de existencia.

Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. *Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por «afecto» una acción; en los otros casos, una pasión.*[16]

Como podemos distinguir, si logramos ser causa adecuada de una afección, entonces aumentaremos la potencia de nuestro cuerpo, pues dicha causa nos invita inmediatamente a la acción. Sin embargo, entendemos que en distintas ocasiones solemos afectarnos de pasiones que nos detienen. Recordemos que la pasividad disminuye o perjudica nuestra capacidad de actuar. Justo es en este registro donde creemos se encuentran las afecciones, en un plano de confusión, de alegrías desbordantes y de horrores infinitos, pero para acceder al plano del afecto hemos de profundizar más con la imagen y no hemos de dejar cerrar los ojos hasta que nuestra mirada logre tal afecto que tenga claridad de lo que le sucedió con dicho encuentro.

Lo anterior, lo consideramos como un proceso en donde el cuerpo se relaciona de infinitos y finitos modos con lo otro y consigo mismo para dar cuenta de su existencia, en y con el mundo. En ese sentido creemos que la imagen contiene una capacidad particular para articular y desarticular lo que un cuerpo puede, siguiendo la afirmación del filósofo neerlandés. Por otra parte, nos interesa dar cuenta de lo que entendemos por sensación, y para ello recurriremos al pensamiento de Aristóteles pues consideramos que su reflexión acerca de las sensaciones nos permite acercarnos a lo que deseamos enunciar con respecto al cuerpo y las experiencias que generamos por medio de lo que sentimos. El pensador griego nos menciona lo siguiente en lo que a sensación comprende:

[...] la palabra «sensación» [tiene] dos acepciones, la una potencia y la otra en acto. Y lo mismo «sentir», ya sea en potencia, ya en acto. Comencemos, pues, hablando como si padecer, ser movido y estar en acto fueran lo mismo: desde luego, el movimiento constituye también un cierto tipo de acto, si bien imperfecto, como quedó dicho en otro lugar. Por otra parte, todos los seres padecen y son movidos por un agente que está en acto. De ahí que –como dijimos– en cierto modo padecen bajo el influjo de lo semejante y en cierto modo bajo el influjo de lo disemejante: padece, en efecto, lo disemejante pero, una vez afectado, resulta ya semejante.[17]

[16] Cf. B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, parte III, definiciones, pp. 200.

[17] Aristóteles, "Acerca del alma", V, 417a15, en *Física / Acerca del Alma / Poética*, pp. 339-340.

Así, padecemos en tanto nos relacionamos en y con el mundo. Padecemos en tanto nos encontramos frente al agente que se encuentra en acto, el agente podemos imaginarlo como la imagen movimiento que se corre en el enmarque de una pantalla o como las escenas de realidad que pasamos dibujando día a día. El mundo tanto de la imagen-movimiento como de lo que entendemos por realidad, tiene su potencia justo en las semejanzas y las desemejanzas que sentimos y que nos afectan. Así como pensamos que la imagen da pie a la generación de experiencia, también creemos que es necesario volver a la experiencia una imagen. Una imagen con posibilidad de ser narrada, descrita, escrita, que permita por medio del uso del lenguaje ser expresada y compartida, y justo de esa manera permanecerá viva, permanecerá en acto. En un acto que, mediante un afecto, mueve el mundo, y que procura existencias, si no menos pasivas, por lo menos sí con más posibilidad de acceder a vivencias otras.

¿Qué dice una imagen?, ¿Cómo lo dice, por qué debemos atender aquello que creemos nos está diciendo? Es cierto que las imágenes se mueven, fluyen, no están situadas en un solo lugar, van con nosotros, nos acompañan, las registramos en nuestra memoria y van dialogando: fotografías, pinturas, estampas, postales, gráfica, esquemas, cualquier manera en cómo concibamos su singularidad es como nos estará anunciando modos muy particulares del mundo y de nuestro mundo. Sin embargo, qué nos dicen, por qué ciertas imágenes pueden detenernos el andar para concentrarnos completamente en ellas. Creemos en la fuerza de las imágenes y en su poder de crear afectos. Si nos detenemos en esa afirmación podemos dar cuenta de la participación constante y permanente que tiene nuestro cuerpo con el decir de las imágenes. Ese decir que es meramente sensitivo y que deriva en un intelecto y una razón que no están desvinculados de sus sensaciones, afecciones y que logran nombrar un afecto. ¿Con qué lenguaje la imagen nos dice algo? [18] Con el lenguaje de la expresión ontológica, estética y epistemológica, la imagen nos enseña a decir y pensar cosas que no habíamos pensado, nos da vocabulario que desconocemos o en el que ni siquiera habíamos reparado.

[18] Con respecto a la imagen queremos profundizar en los modos como John Berger nos hace pensar con ella y desde ella: "Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el tiempo en que apareció por primera vez y que se ha preservado durante unos momentos o unos siglos. Toda imagen incorpora un modo de ver [...] El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen incorpora un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen también depende de nuestro propio modo de ver" (John Berger, *Modos de ver*, p. 10).

La imagen contiene en su conjunto otros conjuntos de imágenes, estos conjuntos de imágenes los reconocemos y los vemos no como una unidad aparte, sino como una parte del conjunto general de la imagen, en ese sentido “[...]Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros nosotras mismas. Nuestra visión está en continua actividad, en constante movimiento, manteniendo siempre las cosas dentro de un círculo alrededor de ella, constituyendo lo que está presente para nosotros y nosotras tal cual somos”.[19] Así, estos conjuntos de imágenes nos permiten la multiplicidad del decir desde el cuerpo hecho lenguaje: de un cuerpo que está en relación continua con el decir de una imagen; de una imagen que produce sensaciones y afecciones que devienen afectos y por tanto acción, acción para el cuerpo.[20]

[1] *Ibid.*, p. 9.

[2] Entendemos, pues, que el decir de la imagen está en donde sea que una imagen se muestra. Las imágenes en su conjunto crean, se mueven y significan el mundo que habitamos, en palabras de Gilles Deleuze: “Hay imágenes. Las cosas mismas son imágenes, porque las imágenes no están en la mente o en el cerebro. Al contrario: el cerebro es una imagen entre otras. Y las imágenes no dejan de actuar y reaccionar unas sobre otras, de producir y de asumir. No hay diferencia alguna entre las imágenes, las cosas y el movimiento” (G. Deleuze, *Conversaciones (1972-1990)*, pp. 69). Sirva esta unión de la imagen, las cosas y el movimiento para decir que la fuerza de una imagen está en su capacidad de afectar un cuerpo y permitirle vincularse con otros cuerpos. Seguir esta línea de pensamiento nos ha permitido procurar el discurso de una imagen que está en movimiento y que abre su singularidad a una multiplicidad de imágenes que conviven en todo tiempo con nuestro ser en el mundo.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

Aristóteles. *Física / Acerca del Alma / Poética*. Traducción y notas de Guillermo R. De Echandía. Madrid, Gredos, 2014. (Colección; Grandes Pensadores, núm. II)

Badiou, Alain, *El cine como acontecimiento*. México, Paradiso Editores / Universidad Iberoamericana, 2014. (Colección; Estancias)

Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*. Traducción de José Muñoz Millanes. Valencia, Pre-textos, 2013. (núm. 705).

Berger, John. *Modos de ver*. Traducción de Justo G. Beramendi. Barcelona, Gustavo Gili, 2016.

Deleuze, Gilles. *Conversaciones (1972-1990)*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia, Pre-textos, 2006.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1984. (Colección; Paidós Comunicación, núm. 16).

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Traducción de Julia Giser excepto el prólogo y “De la A a la Z”, traducción por Agostina Marchi. Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

GRAVE Tirado, Crescenciano. *Verdad y Belleza*. Un ensayo sobre ontología y estética, UNAM, México, 2002.

SOURIAU, Etienne. *Diccionario de Estética*, Akal, Madrid, 1998.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Traducción de Vidal Peña García. Madrid, Tecnos, 2007. (Colección, Los esenciales de la filosofía.)

Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumière*. Traducción de Lourdes Sánchez de Tagle. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

## Cinematografía

*Un perro andaluz* de Luis Buñuel [*Un chien andalou*, Luis Buñuel, Francia, 1929].

# Documental intermediático hipertextual: Godard y Gallupo



Anabel Patricia Márquez Sanabria  
[anapats@gmail.com](mailto:anapats@gmail.com)

Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda

ARTÍCULO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7566-4480>

---

## Resumen

El cineasta Jean-Luc Godard murió en 2022, proponemos el estudio de *Histoire(s) du Cinema* de Jean-Luc Godard y la obra *Sweetheart* de Gustavo Gallupo como documentales intermediáticos e hipertextuales. A partir de la definición de Documental como índice y la voluntad de verdad de Foucault se propone la ruptura del M.R.I. (Modelo de Representación Institucional) en estos videoensayos los cuales plantean una poética sobre apropiación de archivo, así como la interrelación entre literatura, historia, pintura, filosofía y cine. Si bien se parte de la proyección como fundamento de la cinematografía proponemos la plasmática como una nueva forma de acceso al video en la actualidad.

**Palabras clave:** video, apropiación, archivo, índice, plasmática

## Abstract

Filmmaker Jean-Luc Godard passed away recently in 2022, we put forward the study of his *Histoire(s) du Cinema* and Gustavo Gallupo's piece *Sweetheart* as hypermedia and hypertext documentaries. Starting at the index definition of documentary and the will of truth by Foucault we propose on this investigation about poetics in file appropriation and the interrelationship between literature, paint, philosophy and cinema, the rupture of I.R.M. (Institutional Representation Model). Even though we start with projection as fundamentals of cinematography we propose plasmatic as a new form of access to video in actual times.

**Keywords:** video, appropriation, file, index, plasmatic

El cineasta Jean-Luc Godard acaba de morir en 2022, pero su cine está vivo. Queda entre nosotros. Mientras escribo este ensayo escucho el *soundtrack* de *Histoire(s) du Cinema*[1] en Spotify. Su obra videográfica y sonora. Es por ello que le dedico el presente texto, como una salida para evitar la alienada televisión “inteligente” actual. Se propone el estudio de las *Historia(s) du Cinema* de Godard, una obra universal vigente. El presente ensayo pretende trazar algunas ideas sobre cómo aparece lo documental intermediático e hipertextual en dos obras de video: *Historie(s) du Cinema* de Godard, que plantea una poética y *Sweetheart*[2] de Gustavo Gallupo, seguidor de esta poética.

Es en 1895 cuando los Hermanos Lumière filman *La llegada al tren de la Ciotat*[3] la primera película documental. Una secuencia en tiempo real. Y es en 1902 cuando Méliès creará con montaje y efectos especiales la película *Viaje a la luna*[4], de ciencia ficción. Encontraremos aquí dos puntos de vista que permanecerán en la cinematografía: la ficción y lo documental. Se accedía a ellas a través de una proyección en una sala oscura. Hoy se accede al video a través de habitaciones oscuras e insomnes con monitores de plasma.

[1] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean-Luc Godard. 1998-2007-2022

[2] *Sweetheart*. Dirigida por Gustavo Gallupo. 2006

[3] *La llegada al tren de la Ciotat* dirigida por los Hermanos Lumière 1895.

[4] *Viaje a la luna*. Dirigida por Méliès. 1902

Tanto Godard en las *Historias del Cine*, como Gallupo en *Sweetheart*, buscan en los orígenes del cine una nueva forma de plantear lo documental. El documental hipertextual, como explicaremos más adelante. Como punto de partida tomaremos lo que Jean-Louis Comolli apunta en su texto *¿Qué argumentos para lo real?* (2007), “El cine pasa y vuelve a pasar la frontera no fijada que separa y enlaza lo verdadero y lo falso, la verdad y la mentira” (p.182)[5]. Filmar en presente es una manera de abordar la verdad en el cine, es una puesta en escena en tiempo real. No obstante, queda en duda siempre la verdad en el cine documental. Asimismo André Bazin[6] cree en la ontología de la imagen fotográfica (p.23) según la cual la imagen es como una momia que permanece en el tiempo. Bazin también propone como requisito para la verdad en el cine documental el montaje prohibido (p.67). No puede haber corte en una escena en proceso.

Michel Foucault en *El orden del discurso* (1970)[7] plantea la voluntad de verdad como uno de los más importantes mecanismos de control de discurso. Según Foucault esta voluntad de verdad se apoya en un soporte institucional. Son las instituciones las que definen la verdad. La pedagogía, las bibliotecas. Esta voluntad de verdad, como hemos mencionado la encontramos en el cine documental. Pero tanto la película de Godard *Histoire(s) du Cinema*, como la de Gallupo *Sweetheart*, de-construyen films que usan el MRI[8], así como también films antiguos, en la construcción de una unidad volcánica real, verdad poesía, que es su propio autorretrato, realizado en capas[9] de imágenes y sonidos. Cada uno realiza un autorretrato dentro del oficio del cine.

Una de las cuestiones que caracteriza el cine documental es su capacidad de índice (Dubois, 1986, p.47). Este tema ha sido ampliamente estudiado por los teóricos de la escuela francesa, cuando se intentaba formular si el aparato cinematográfico poseía ideología en sí mismo. Vilém Flusser (2001)[10] nos hablará de imágenes técnicas. Objetos de consumo, donde el funcionario operador de la cámara lucha con el *input* y el *output* de la caja negra para experimentar con el aparato y hacer que el mismo obedezca.

[5] Comolli J.L. “¿Qué argumentos para lo real?” En *Ver y Poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. (Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007)

[6] Bazin Andre. *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 1990) p.67.

[7] Foucault, M *El orden del discurso*. (España: Tusquets, 1970), p.27

[8] El MRI o Modelo de Representación Institucional es el lenguaje utilizado en el cine de Hollywood a partir de David Griffiths. A partir de sus películas hay una idea de montaje y lenguaje cinematográfico.

[9] Esta idea la tomamos de la introducción del poema *Histoire(s) du Cinema* escrita por Adrian Cangi Editorial Caja Negra Buenos Aires 1999.

[10] Flusser, V. *Una filosofía de la fotografía*. (Madrid: Editorial Síntesis, 2001), p43.

“Es indispensable que se distinga la intención del fotógrafo del programa de la cámara” (Flusser, 2001, p.43) La imagen debe obedecer al creador, no el creador obedecer al control del aparato. Con sus *pre set* automáticos. Como hacen Godard y Gallupo con el cine. El dispositivo de representación les obedece. Ellos digitalizan y controlan el film en video con su moviola digital. Si bien Godard en *Histoire(s) du cinema* tiene una moviola [11] de fílmico como secuencia recurrente en la película; para trabajar en video, previamente han digitalizado el fílmico, migrar de soporte, de cine a video, para crear *Histoire(s)* con un sistema de edición no lineal en video.



Imagen 1-. Moviola. *Histoire(s) du Cinema*. 2022 (1 A 00:50)

En semiótica, según Charle S. Peirce en la relación del signo con su objeto, tenemos tres tipos de signos: índice, ícono y símbolo (Walde Moheno)[12]. En el cine documental, el carácter de archivo documental de la imagen está soportado principalmente por su carácter de índice, de índice, (Dubois[13], 1986, p.47) por la conexión física del objeto que se filma con la película, la cual queda registrada en la superficie fílmica – imagen-

[11] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean-Luc Godard. 2022 (1 A 00:55 min)

[12] Walde Moheno, L “Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce.” *Acciones Textuales. Revista de Teoría y Análisis. Universidad Autónoma Metropolitana*. México. (1990): 97

[13] Dubois Phillipe. *El acto fotográfico*. Buenos Aires: Paidós. 1986.

Gracias a este índice sabemos que la imagen que se ha filmado es verdad, posee un carácter de archivo. Dice Godard: “Cogito ergo video”[14]. Pero en video si bien ya no tenemos la superficie filmica, tenemos un chip que transforma la imagen en ondas que se traducen a una cinta magnética o a un disco duro (Dubois, 2001)[15]. A pesar de que el índice no está presente en el video, predomina la capacidad de analogía o mimesis, lo icónico de la imagen electrónica con el registro de lo real. Por lo cual podemos asegurar que el registro en video también posee ese carácter de verdad.

*Histoire(s) du Cinema* es una videoserie dividida en 8 capítulos, la cual tiene una historia muy interesante. Fue concebida primero como un libro titulado *Introducción a una verdadera historia del cine*[16], el cual es producto de la transcripción de sus conferencias en el Conservatorio de Cine en Montreal en 1980. En este libro, concebido según su presupuesto como guion de una película, Godard plantea la imposibilidad de realizar la historia del cine por falta de recursos técnicos, con los cuales le permitiesen citar los films, hablar sobre los films y escribir sobre ellos. Dice Godard[17]: “Debe haber capas geológicas, corrimientos de tierra culturales, y para hacer este trabajo se precisan medios de visión y medios de análisis, no forzosamente muy importantes, pero si adecuados. Ahora bien, no los hay” (Godard, 1980, p.27) Este libro está dividido en VIAJES, ya que Godard decide plantear una ruta para el cine, un recorrido personal, hablará del cine desde la perspectiva de su propia condición de director y en ese momento, productor. El proyecto lo había concebido con Henry Langlois el director de la Cinemateca Francesa.

Ahora, en el libro, Godard[18] propone una metodología, una imagen junto a otra imagen para encontrar un sentido: “Así que hubiera sido mejor si esta mañana hubiéramos visto cuatro o cinco fragmentos...Y esto es lo que se va a intentar hacer: pasar cuatro o cinco películas mudas o sonoras que tengan un cierto punto común entre ellas y que ese punto en común es compartido por el film hecho por mí de la tarde.” (Godard, 1980, p.47). Godard parte de un elemento muy importante que consideraremos para nuestro análisis, como es tomar el fragmento, ya que en estos seminarios no proyecta las películas completas sino fragmentos. Aquí consideraremos la noción de *Lexía* de Roland Barthes[19], como ese fragmento que usa Godard para desarrollar su discurso. Según Barthes:

[14] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean-Luc Godard. 2022 ( 1 B 00:30)

[15] Dubois, P. Video, Cine, *Godard* (Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001)

[16] Godard, J. L. *Introducción a una verdadera historia del cine*. (Madrid: Ediciones Alphaville, 1980)

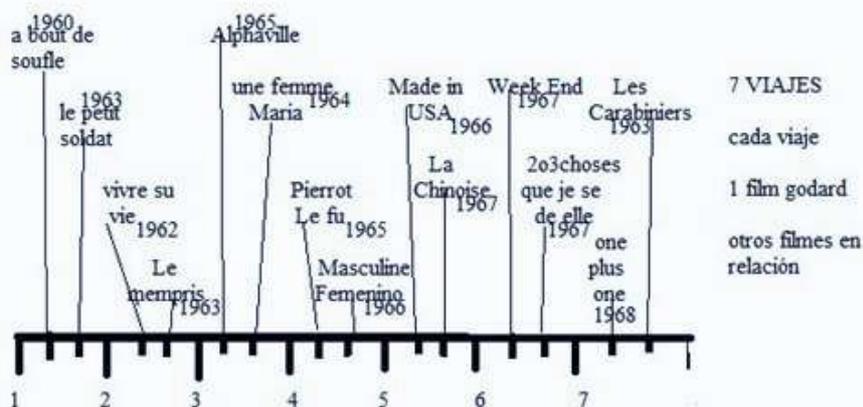
[17] Godard, J. L. *Introducción a una verdadera historia del cine*. (Madrid: Ediciones Alphaville, 1980) p.27

[18] Godard, J. L. *Introducción a una verdadera historia del cine*. (Madrid: Ediciones Alphaville, 1980)

[19] Barthes, R S/Z Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1970. p.9.

El significante tutor será dividido en una serie de cortos fragmentos continuos que aquí llamaremos lexías, puesto que son unidades de lectura. Es necesario advertir que esta división será a todas luces arbitraria, no implicará ninguna responsabilidad metodológica, puesto que recaerá sobre el significante, mientras que el análisis propuesto recae únicamente sobre el significado. La lexía comprenderá unas veces pocas palabras y otras algunas frases (...) bastara con que sea el mejor espacio posible donde se pueden observar los sentidos. Su dimensión, determinada empíricamente a ojo, dependerá de la densidad de las connotaciones. Que es variable según los momentos del texto. Simplemente se pretende que en cada lexía no haya mas de tres o cuatro sentidos que enumerar como máximo (Barthes, 1970, p 9)

Es el fragmento el recurso que determinará todo el recorrido en *Historie(s)*. Pero como decíamos, Godard, en cada Viaje, habla, en dos jornadas, de una película diferente, de sí mismo y ésta es acompañada de fragmentos de otras películas. Cada Viaje esta conformado por dos sesiones, en las cuales cada punto de partida del encuentro es fragmentos de una película en relación con fragmentos de otras películas. Dependiendo de el momento de realización de cada película, se señala un momento en la vida-filmografía de Godard. Ese es el hilo conductor de su libro, su propia filmografía para hablar, (“parole” ya que es oral, es un libro a partir de la transcripción de las conferencias en Montreal) sobre la historia del cine, el sistema de producción y el Capital.



Jean Luc Godard

*Introducción a una verdadera historia del cine*

1980

Imagen 2. Esquema del libro *Introducción a una verdadera historia del cine* 1980

Luego de la escritura de este libro, Godard se va a Alemania y allí realiza la gran obra videográfica *Histoire(s) du Cinema* creando una obra maestra en 1998. *Historia(s) du Cinema* es una Historia que realiza un proceso de apropiación del archivo cinematográfico y sonoro universal, utilizando un montaje hipertextual. Pero esta obra es re-editada posteriormente por Godard. Es casi un *work in progress*.

Podemos definir brevemente el videoensayo: “autorreflexividad y el uso equívoco de imágenes objetivas para establecer un discurso subjetivo” [20] (Weinrichter, 2008, p.218). Para Weinrichter Godard con *Historie(s) du cinema* abre las perspectivas del videoensayo en el cine, en su presentación en Cannes en mayo de 1997. El videoensayo sigue la tradición retórica del ensayo literario, como sucede en estas obras que estudiamos, construyendo un discurso subjetivo a partir del fragmento, fragmentos de imágenes, textos, sonidos y pinturas.

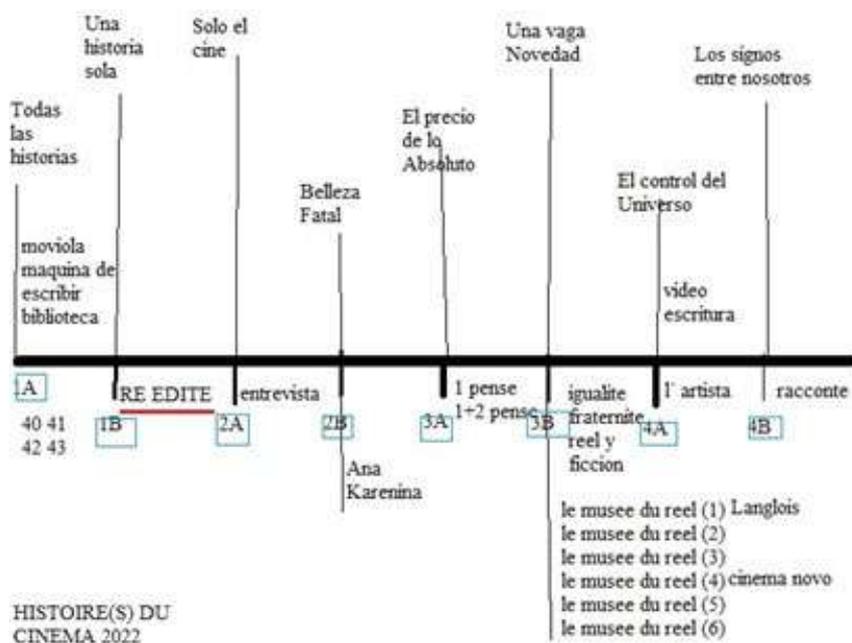


Imagen 3. Esquema de *Histoire(s) du cinema 2022*

[20] Weinrichter, A. “Un concepto fugitivo, notas sobre el film ensayo” En La Ferla (Comp) *Artes y medios audiovisuales un estado de la situación II . Las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas*. Buenos Aires: Aurelia Rivera Nueva Librería, 2008.p. 218.

En el 2007 aparece el poema, llamado *Histoire(s) du Cinema*[21], el cual es la transcripción del guion de la película (distinto del libro Introducción) y tiene la misma estructura que la película de 1998 y 2007. Al acercarnos a este poema podemos darnos cuenta que no es lineal. Es reflexivo. Plantea el paralelismo entre el esplendor del cine y este cine producto de la guerra, idea que se formula en el capítulo 1A “Una historia sola” y como lo llama “Cinema du Diablo”[22] en la película, al mostrar imágenes de los campos de concentración. En el poema se narra todo el dolor de la guerra.



Imagen 4. *Histoire(s) du cinema*. 1 B (20:19)

Volviendo a la película *Historie(s)*, la versión de 2022 RE EDITA a partir de la parte 1 B las *Historie(s)*. En esta versión de 2022 la película es re editada por Godard[23]. Si bien en todas las versiones es una historia hipertextual no lineal, se accede a cada video a través de la interface cine, además de libros, VHS, DVD e incluso CD, ya que Godard sacó una edición en CD del *soundtrack* de *Histoire(s) du Cinema* que está en Spotify. Por ello es también un hipermedia. Sin embargo, es re-editada. Puede ser un proyecto *work in progress*. Pero se conserva lo documental como un video ensayo desde la construcción de un autorretrato personal.

[21] Godard, Jean L *Histoire(s) du Cinema*. (Argentina: Caja Negra Editores. 1.999)

[22] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard. 2022 (1 A 35:06)

[23] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard. 2022 (1 B 20:19)

Lev Manovich (2006) en su libro *El Lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, [24] opone la narración a la base de datos. Según el autor la narración en un film se opone a la navegación a través de la interface como un CD-Rom o una página web. En este sentido podemos acotar que en estos films que analizamos está presente un montaje hipertextual. Se navega durante la lectura y los textos combinados con las imágenes funcionan como link de sentido.

Para hablar de documental hipertextual consideremos dos textos: La “Poética” [25] y la “Retórica” [26] de Aristóteles. En la *Poética* encontramos el germen de los géneros literarios: la épica, la lírica y el drama. En la *Retórica* el germen del ensayo. Según Barthes (1970) [27] estos dos textos conforman la *Tekné*. La base del cine. Esta *Tekné* está en estas obras que estudiamos.

Pero luego estos géneros, tanto en el cine como en la literatura, evolucionan, se hacen híbridos. Multimedia, intermedios. Aparece el hipertexto, un nuevo género literario principalmente electrónico, “el hipertexto es un acceso no secuencial a los datos de carácter interactivo” (Covadonga 2014) [28]. Este género aparece con la cultura electrónica. Si bien ya tenemos algunos antecedentes de este tipo de textos, como el *Tristram Shandy* [29] de Laurence Sterne y *Último Round* [30] de Julio Cortázar, podemos considerar el cine documental hipertextual como parte de este género literario. Es un cine que también es un texto.

Según Covadonga (2014, p179) “el hipertexto es un acceso no secuencial a los datos de carácter interactivo: se crea un doble intercambio entre sujeto y el objeto –máquina- con el internauta y el texto”. Esta interacción se da en estos videos a partir del uso del texto y del lenguaje videográfico.

*Historie(s)* es un videoensayo no lineal de 8 capítulos. También es una videoserie. Se pueden ver los capítulos por separado sin ninguna continuidad cronológica, aunque si tienen un orden específico. La obra tiene una secuencia que no es la de una cronología del cine, lo que espera un espectador cuando va a acceder a una Historia.

[24] Manovich, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. (Buenos Aires: Paidós, 2006)

[25] Aristóteles. *Poética*. (Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998)

[26] Aristóteles. *Retórica*. (Madrid: Gredos, 1999)

[27] Barthes, R. *Investigaciones retóricas I. La Antigua Retórica*. (Barcelona: Ediciones Buenos Aires SA, 1970) p.41

[28] Covadonga Lopez A. *Análisis de discurso*. (Madrid: Editorial Síntesis, 2014), p179.

[29] Sterne, L. *Tristram Shandy*. (España: Alfaguara, 2006)

[30] Cortázar, J. *Último Round*. (México: Siglo XXI, 1970)

Esta es una historia hipertextual y metatextual. El valor de la palabra escrita llega a colocarse superior al de la imagen. Una imagen híbrida: texto, film, voz. Y la voz de Godard en algunos momentos directo a cámara, como en la biblioteca en el capítulo 1 A, dice “Materia y Memoria”[31], y después continúa en otros momentos *off* y *over*, va contando y va mostrando los diferentes momentos del cine a manera de Arqueología siguiendo a Foucault. Comienza el texto “Que cada ojo negocie por sí mismo” 1 A[32] y luego continúa “La Regla del Juego”[33]. La poética que plantea Godard sobre hacer cine, es la que va a plantear Gustavo Gallupo en *Sweetheart*.

Enciclopédico. Es una enciclopedia que muestra el proceso de realización de una película para hablar de cine y de historia universal. Como el cine es historia, industria de la muerte. Habla, ya que Godard buscaba eso, hablar sobre las películas y escribir sobre ellas. Metaficción. Es una película que se contiene a sí misma. Godard documenta el proceso de realización del video en todos sus momentos: Escritura, filmación, montaje, sonorización, proyección. Las *Historia(s) del cine* desde el punto de vista de Godard. Es un autorretrato reflexivo hipertextual, hipermediático. En ella(s), la mezcla de imágenes y secuencias de imágenes de manera paradigmática, crean un montaje vertical, conformado por capas tectónicas de textos, sonidos, fragmentos de películas y la voz de Godard, delinea un anti-sintagma de fallas tectónicas, esas capas geológicas de las cuales nos hablaba Godard en la *Introducción*. Cada una de estas capas es a su vez ralentizado, congelado, acelerado generando nuevos sentidos. Sistema de signos conformado por archivos de películas, libros, pinturas, poemas, citas de escritores, los cuales van apareciendo mientras Godard con la máquina de escribir y la moviola va dejando su mensaje en el monitor, en el acto de escritura, filmación, edición y proyección. Está presente el acto de la lectura. Hay una puesta en escena de la lectura. Aparecen varios personajes femeninos leyendo en el transcurso de la película. Pero a partir del momento que Godard se inserta en el televisor[34] adquiere fuerza el proceso de videoescritura. Ya Godard disminuye la máquina de escribir y aparece la palabra escrita en la videografía, tipografía de las *Histoire(s)*.

Estas capas textuales, en el montaje, configuran formas hipertextuales de sentido, al romper con el referente del film, tomando el sentido de índice del cuerpo de Godard, tomando la forma del autorretrato. Esta mezcla de imágenes propias y públicas, crean un nuevo filme, una unidad volcánica escrita en capas y fragmentos.

[31] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard.2022 (1 A 08:21)

[32] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard. 2022 (1 A 00:27)

[33] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard.2022 (1 A 01:36)

[34] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard.2022 (2 B 09:35)

Los volcanes son formaciones montañosas que están conformados por diferentes capas de lava incandescente, la cual se solidifica. Están conformadas por diferentes capas tectónicas. Estas películas están conformadas por diferentes capas de imágenes. Capas geológicas que proponía Godard en *Introducción*. También podemos considerarlo un cine anti-institucional, ya que rompe con todos los parámetros de la creación de una historia. Al romper con el referente de las películas de las cuales se va apropiando en cada capítulo, rompe con el Modelo de Representación Institucional impuesto por el cine de D. W. Griffith tomado por Hollywood. Hitchcock es muy importante ya que le dedica el capítulo 4 A donde aparecen fragmentos de varias de sus películas como *Psicosis*[35] y *Los pájaros*[36]. Este cine apropiado y re significado es intervenido gráficamente, con un efecto foco *zoom in-out*, doble capa, estroboscópico, el cual utiliza insistentemente en varios momentos de las *Historia(s)*. El foco y el primer plano están presentes, así como el sonido de la máquina de escribir. Mezcla de imágenes.

El autorretrato es una forma audiovisual en la cual se hace de cámara, director, actor y en estos casos, también editor al mismo tiempo, y se introduce el propio cuerpo en la imagen. Podemos definir el autorretrato en video a partir de Raymond Bellour[37] “El autorretrato se distingue de la autobiografía por la ausencia de todo relato estructurado (...) se sitúa así del lado de lo analógico, de lo metafórico y de lo poético más que de lo narrativo (...) nace del ocio, del retiro (...) Enciclopédico (...) Transforma lo singular en general (...) y es Transhistórico (...)” (Bellour, 2009, p.295) Es a partir de la introducción del cuerpo en la imagen como se hace presente el carácter índice en la película, dándole sentido al archivo universal desde el punto de vista de Godard. Mientras el libro se presenta como una autobiografía, por su afianzada cronología, la película es un autorretrato ya que no es lineal, ni cronológico. Es una construcción a partir de fragmentos donde se muestra Godard mientras hace el film.

El cuerpo de la mujer y la Belleza Fatale. Godard encuentra el nacimiento del cine con la *Nouvelle Vague*, la infancia del arte. En la 1 B[38] de las *Histoire(s)* se plantea la industria de la cosmética como anti cine, la industria de la máscara la industria de la muerte. Godard utiliza todos los géneros literarios, la *Tekné* completa en sus *Historia(s) du Cinema*. Primero plantea una épica con la *Nouvelle Vague*, al proponerla como el nacimiento del cine.

[35] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard.2022 (4 A 13:42)

[36] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard.2022 (4 A 06:23)

[37] Bellour, Raymond, *Entre Imágenes*. Buenos Aires: Colihue, 2009, p.295.

[38] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard.2022 (1 B 07:15)

Y Langlois como representante de esa épica del cine en el capítulo 3B donde plantea “igualdad y fraternidad entre lo real y la ficción”[39] y hace una historia dentro de la historia con el “Musée du réel del (1) al (6)”[40]. Aquí formula las leyendas del cine francés. Luego presenta el género dramático al presentar la tragedia de la guerra y la muerte y cómo el cine se desarrolló a medida que la muerte también aumentaba. El Holocausto[41]. (que está mucho más presente en la versión de 1998 Y 2007) a diferencia de la versión actual. Sin embargo, tiene una postura política. El género dramático también está presente en la forma de guion, el cual es el proyecto inicial de *Introducción*, donde él decide escribir sus notas. Luego también está presente el género lírico, la poesía de manera escrita en el video de las *Historia(s)*, y en la *Introducción*. Y el género retórico está presente considerando el video ensayo, ya que todo esto lo hace en un gran video ensayo retórico audiovisual enciclopédico de 8 capítulos, el cual además también tiene varias versiones. La versión de 1998 a la cual accedí inicialmente en VHS y luego en DVD del 2007[42] y las versiones que circulan en los Torrent de internet actualmente, de Gaumont, la cual es distinta de la de 1998 y en la parte 1B lo manifiesta claramente con una tipografía RE EDITE.

Cuando Godard realiza la edición en DVD de 1998 que salió en 2007, esta edición tenía una imagen. NO COPY RIGHT. Aquí Godard planteaba un manifiesto que sigue Gallupo con su ojo monitor. La digitalización promueve el CREATIVE COMMONS que es la nueva manera de pensar el arte.

Gustavo Gallupo, videasta argentino, teórico, escritor, profesor de cine, en su obra *Sweetheart* plantea también la épica, la lírica y el drama. Coloca la historia de los medios de comunicación en una épica (tren, barco, avión), con el drama de diversos protagonistas en cada medio (Kafka, Vigo, Henry), formulando su propia poesía lírica, la de su vida íntima. Esto también en una forma de ensayo con música propia de Vera Baxter con su esposa Carolina Piva y una voz en *off* sobre los medios.

Gallupo realiza una cita del fragmento 1 A “The world for a nickel”[43]. Esta frase presente en las *Histoire(s)* también está presente en *Sweetheart*, desarrollando un intertexto entre ambos autorretratos.

[39] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard.2022 (3 B 08:06)

[40] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard.2022 (3 B 11:22)

[41] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard.2022 (1 A 30:51)

[42] Esta edición contiene un DVD ROM y un documental extra “2X50 años del cine francés”.

[43] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard.2022 (1 A 11:52)

Por ello consideramos los géneros literarios presentes, la *Tekné* en estas formas enciclopédicas. Su evolución y su hibridez. La película *Sweetheart* de Gallupo construye una arqueología de los medios de comunicación, para plantear un autorretrato de un momento familiar mientras realiza la película. Valiéndose de la digitalización, de la moviola digital.

Gallupo lo expresa en el fotograma del foco de su ojo, con un monitor en la pupila, el cual aparece en varios momentos de la película, en el cual podemos encontrar el manifiesto de la digitalización. Esa imagen, el ojo monitor, muestra como el computador absorbe todo lo que puede. La historia universal del cine. Gallupo hace un híbrido de medios: films antiguos, videos, *voice over*, música, webcam y tipografía, con lo cual construye el video *Sweetheart* registrando su vida íntima con su esposa y su hija, la cual es retratada en el video.



Imagen 5-. Sweetheart. Gustavo Gallupo.2007 (04:23)

Además, estos videos tienen un punto de vista reflexivo, ya que ambos documentan el proceso de realización. Ninguno de los dos muestra el time line digital, Godard muestra la moviola y la máquina de escribir y Gallupo su ojo monitor que lo digitaliza todo.

Bill Nichols[44] (1997) en su texto *La representación de la Realidad*, considera que lo documental es un “discurso de sobriedad” (p.32). A partir de esto lo clasifica en modalidades: un documental expositivo, en el cual se expone una verdad. Este sería el documental fundamentado en la retórica, en el cual se construye un discurso de verdad. Luego tenemos un documental observacional en el cual el realizador ofrece una distancia, no interfiere sobre el objeto filmado, podríamos decir que está en tercera persona. Luego tenemos una modalidad interactiva en la cual el realizador interviene en la filmación e interactúa con lo que está filmando, podemos decir que hay un predominio de la segunda persona. Luego tenemos otra modalidad que es la reflexiva, en la cual el realizador reflexiona sobre el film que realiza, predomina lo meta-cinematográfico, puede ser que además está en primera persona en algunos casos. Y hay otra modalidad que es el documental performático en la cual el realizador interviene de manera performática dentro de la obra.

Godard se encuentra en un híbrido de estas modalidades. Es una película en primera persona que interactúa con el espectador a través del texto y la voz en *off* y *over*, así como los diferentes personajes que aparecen, Anna Karenina[1], entre otros, con lo cual crea un video ensayo, autorretrato trascendental para la historia del cine actual. No hay otra obra que haya logrado superar las *Histoire(s) du cinema*.



Imagen 6-. Histoire(s) du Cinema. Godard en la máquina de escribir. 1 A (1:00)

[[44] Nichols, B. *La representación de la realidad*. (España: Paidós, 1997). p72.

[45] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard.2022 (2 B 19:00)

Esta clasificación de Bill Nichols (1997) nos permite orientarnos según la figura del enunciador de la película. Sabemos que el film es un enunciado, y que posee un enunciador. Este deíctico dentro del discurso, el narrador, que no tiene que ser necesariamente una voz en *off*, el enunciador, aparece expresado de diferentes maneras, y es el que nos permite orientarnos dentro del discurso, dentro del film o video. En estas obras, ese enunciador aparece en texto. Video texto.

Lo cual nos lleva a pensar en el carácter textual que viene acompañado por un afianzado verbocentrismo por la proliferación de la palabra tanto oral como escrita. Podría decirse que hay que leer estos videos como textos, lo cual plantea una forma de videopoema y videoensayo.



Imagen 7-. Videografía y Godard inserto en el monitor de tv con la máquina de escribir. A partir de este momento comienza la absoluta videoescritura. 2 B (09:35)

También se propone el hipertexto por la combinatoria textual durante la lectura. Aleatoria, repetitiva, gráfica. También aparece el acto de la lectura, varios personajes leen en el transcurso de las *Historia(s) del cine*.

Otra obra que tiene una característica hipertextual desde su montaje es el video *Sweetheart* (2006) de Gustavo Gallupo. En este autorretrato reflexivo podemos ver una serie de imágenes dentro del video, donde se introducen fragmentos de la vida privada, mezclada con textos literarios y archivos de films, para la construcción de un universo personal. En ella se mezclan lo privado y lo público, para la construcción de un estudio sobre la mirada en el cine durante el proceso creativo. Gallupo se auto observa mientras va digitalizando las películas.

Esto, también lo había hecho Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinema* (1998), donde hace un híbrido de su vida privada y la historia del cine universal, valiéndose también de ese montaje hipertextual. El montaje vertical abre un sinfín de asociaciones que no están organizadas linealmente. El índice es Godard, así como Gallupo, frente a los íconos del cine y los símbolos del poder.

*Histoire(s) du Cinema* es también hipermediática ya que está acompañada de un libro Introducción a una verdadera historia del cine de Jean-Luc Godard (1980). Arlindo Machado en su texto “Ensayos en forma de hipermedia”[46] nos explica este tipo de obras en las cuales encontramos diferentes tipos de medios representando signos en digital. Machado considera la hipermedia el CD-Rom, por el multimedia. Pues consideraremos la idea de multimedia en relación al texto impreso, sonido y video mediadas por la pantalla. Tanto Machado como Godard no están hoy, agradecemos sus pensamientos sobre el cine. Godard acaba de morir el año pasado (2022). Según el portal *Playground* por Eutanasia en Suiza. Machado partió en plena pandemia. Ambos grandes teóricos. Hoy no están.

La obra de Gallupo, *Sweetheart*, también participa de la hipermedia al publicarse como un libro que contiene tanto artículos críticos sobre el video, como el texto de Armando Andrade Zamarripa[47] que aborda la intermedialidad e intertualidad en este videoensayo, así como también un DVD junto con la película Puna[48] de Hernán Khourian.

En 1970 aparece una obra literaria importante *Último Round* de Julio Cortázar. Esta obra en sus primeras ediciones editadas por Siglo XXI, se presenta como un libro que son dos libros pegados el primero y el segundo, uno sobre el otro, lo cual permite leer ambos textos de manera simultánea aleatoria. En este libro Cortázar modifica la interfaz del libro clásico, creando aquí un hipertexto auto-referencial que rompe con la narrativa lineal. Hipertexto. Tenemos que hacer una diferencia entre el término literario hipertexto de Gérard Genette[49] en el cual un texto contiene a otro texto, y el hipertexto de Covadonga[50] basado en la no linealidad que propone Landow en 1997.

[46] Machado, A. “Ensayos en forma de hipermedia”. En *El Paisaje Mediático*. (Buenos Aires: Libros del Rojas, 1998)

[47] Andrade Zamarripa, A. “El viaje a lo Imposible en Sweetheart” en *Gallupo, Gustavo y Khourian*, Hernán (comps). Videoperfiles 2. Apuntes sobre Puna de Hernán Khourian y Sweetheart de Gustavo Galuppo. Libro + DVD (videos de Hernán Khourian y Gustavo Galuppo). Rosario: Ciudad Gótica. 2007.

[48] Gallupo, *Gustavo y Khourian Hernan*(Comp). Videoperfiles 2. Rosario: Ciudad Gótica. 2007.

[49] Genette, G. *Palimpsestos*. Madrid : Alfabeta. 1989. P.17

[50] Covadonga López A. *Análisis de discurso*. Madrid: Editorial Síntesis, 2014.

En el caso de la noción de Genette la *Introducción* contiene a las *Histoire(s)*. Videoperfiles contiene a Sweetheart. Pero considerando la noción de Covadonga, predomina también la mediación de la pantalla. En este caso plasmática. Monitor de plasma. Videoacceso.

Una característica que poseen estas obras documentales videoarte es la experimentación creativa con las tecnologías. Experimento que realizó Godard con Anne Marie Mieville. Podemos considerar el hipertexto como una forma de esta experimentación que está presente también en estas obras documentales videoarte. Hay casos donde la obra de cine documental sale de un entorno televisivo o cinematográfico y se inserta en el campo de la programación, en la computadora, otra vertiente de la imagen electrónica. Cine expandido. Museos. Experimentación. La obra *Inmemory* (1997) de Chris Marker es un ejemplo de ello. También el hipertexto Valdez *Around The World* (2001) de Jorge La Ferla y Florencia Maffeo. Así como también el DVD de la edición de *Histoire(s)* 2007 es interactivo.

Lev Manovich plantea en su texto *El lenguaje de los nuevos medios*[51] que el cine, una vez al ser digitalizado, pierde su carácter de índice profílmico, y luego, este cine video digital, es pintado y animado a través de recursos digitales. Esto es lo que hacen Godard y Gallupo, pero conservando la interfaz audiovisual y libro.

Podemos ver todos estos procedimientos en la edición en video no lineal. En el poema comenta[52]: “Siempre hay dos bobinas para hacer cine, una que se llena y otra que se vacía, en video se llamó a la de la izquierda el esclavo y a la de la derecha el amo”. Ahora sabemos que próximamente esto desaparecerá por la tecnología numérica, en la cual lo que predomina es la base de datos y el algoritmo. “Todavía rueda”, decía Godard. Pues la interfaz cine tiene un algoritmo infinito de asociaciones, ya que como Godard dice la imagen es ilimitada. Hoy en día poco se usan las bobinas, pero a partir del uso de la tecnología del video Godard puede escribir sobre las imágenes, musicalizarlas y hablar sobre ellas, como quería hacer durante su conferencia en Montreal. Ahora no hay bobinas sino interfaces de video digital, hoy es con tarjetas de memoria y discos duros.

[51] Manovich, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. (Buenos Aires: Paidós, 2006) 274

[52] Godard, Jean L *Histoire(s) du Cinema*. (Argentina: Caja Negra Editores. 1.999) 1 b p.84

Esta es la estrategia que utiliza Godard para la realización de su film, la cual en el libro *Introducción a una verdadera historia del cine*[53] la plantea como un imposible. Para el momento en el que Godard se plantea crear este film, mientras está en Montreal[54], con Langlois, era un proyecto que técnicamente no se podía llevar a cabo, pero Godard valiéndose de la tecnología video, en un estudio clandestino de 1988 a 1998 realiza este film. No tenía los derechos de autor para hacer esa película. Pero a pesar de ello fue transmitida en la TV francesa.

La televisión es todo un objeto de estudio. Con ella, a partir de Godard, podemos plantear que lo documental es el medio. El medio que permite la transmisión de conocimiento de lo real verdad en oposición a la imagen televisada mediatizada falsa. “No es una imagen justa, es justo una imagen” dice Godard [en] 1 B[55]. Ahora con Netflix y la televisión inteligente, (o más ciega tal vez) con una pandemia que ha cerrado las salas de cine y las ha llevado a nuestra computadora. Estamos trastornados por la televisión. McLuhan nos expresó “Todos los medios de comunicación son extensiones de alguna facultad humana: la física” (1967, p.22)[56]. Respecto al medio cinematográfico, electrónico como extensión de la realidad, “La rueda es una extensión del pie, el libro es una extensión del ojo, la ropa una extensión de la piel, los circuitos eléctricos, una extensión del sistema nervioso central, los hombres cambian” (p. 22-23). Entonces, lo documental electrónico intermediático es una extensión de la realidad creada en presente, pero a diferencia del fotoquímico no hay conexión física de película sino impresión de señales eléctricas en una cinta o números en una tarjeta de memoria.

La realidad es traducible a códigos a partir de los cuales se crea el fenómeno de la analogía. La imagen puede ser recreada una y otras veces cada vez que pasa por el cabezal del magnetófono o se reproduce en el DVD o disco duro, o en el *streaming* la interface en la cual estamos presenciando la película o video que también puede ser (*expanded cinema*) en tiempo real. La reproductibilidad técnica. El documental electrónico, en el cual se hace cine documental en video, un cine documental que se piensa y se reflexiona a sí mismo. Ahora el teléfono es la televisión, cámara y proyector. Cámara prótesis. El dispositivo cada vez más pegado al cuerpo. Extensión de sí mismo. Godard plantea que la TV hace el sueño del cine que es llegar a todos lados. Esto con el teléfono esta más pegado al cuerpo aún.

[53] Godard, Jean L *Introducción a una verdadera historia del cine*. (Madrid: Ediciones Alphaville, 1980)

[54] Godard se encontraba en el conservatorio de cine dictando unas conferencias.

[55] *Histoire(s) du Cinema*. Dirigida por Jean Luc Godard. 2022 (1 B 27:15)

[56] McLuhan, M. *The Medium is the message*. (New York, 1967) p.22 [All media are extensions of some human faculty-physic or physical] (Traducción del Autor)

Si bien es cierto que este texto se escribe veinte años después de la creación de estas películas, y ya se ha escrito[57] bastante sobre ellas; para ese momento comenzaban a aparecer las autobiografías en el cine, pero todavía no se había llegado a la proliferación de *selfies* que hay ahora, con el predominio de la auto-exposición en las redes sociales. El autorretrato es una forma de cine contemporáneo producto del hombre de los nuevos medios, el hombre digital. El hombre de la pantalla digital y el teléfono y la televisión inteligentes. Estamos viéndonos a nosotros mismos. Tal vez demasiado. Puede ser.

Respecto a estas obras en video que visualizamos en la actualidad, podemos plantear una nueva forma, una obra Plasmática[58]. Creada en digital para ser vista en monitores de plasma, que pueden conectarse directamente a internet. Si bien creemos en el acto de la proyección de la película, así como las *Historie(s)* que fueron presentadas tanto en cine como en tv, esta película en digital al momento de este análisis es realizado en un monitor de plasma. El teléfono puede ser un proyector con el uso de una aplicación. Poseer un proyector viene a ser hoy en día de cinéfilos, pero el espectador común observa video en monitores de plasma. Esa televisión llamada “inteligente” que se conecta automáticamente a internet, funciona con dispositivo de voz y es amiga de Alexa.

Para Godard el acto de la proyección forma parte de la maquinaria cine, pero no debemos olvidar que *Histoire(s) du cinema* es una serie de televisión producida por Canal +, Gaumont y Sonimage. Godard en su primer Viaje[59] dice [que] de parte en parte se llega a una serie. Un fragmento cada semana, cada día. Y eso es lo que hace con las *Historia(s)*. Una serie que es tanto televisiva, como cuando muestra su cuerpo inserto en el cuadro del monitor, como cinematográfica, como cuando muestra la imagen del proyector. Un híbrido de cine y video.

Godard escribe una poética sobre el cine, [a] la cual le da continuidad Gustavo Gallupo. Ambos plantean una arqueología sobre la historia del cine y la historia de los medios a partir de la introducción de la primera persona que funciona como inter media de todo el cine, del cual se apropian para la construcción de una idea personal. Por ello son intermediáticos. Video híbrido. Godard a manera estructuralista se vale del montaje vertical hipertextual. Gallupo también se vale de un montaje vertical hipertextual. La historia del cine y del arte en grandes videoensayos.

[57] Podemos mencionar el trabajo de Raquel Schefer sobre “El autorretrato en el documental” (2008) y el trabajo de David Oubiña sobre Godard “Jean-Luc Godard: el pensamiento del Cine” (2003).

[58] [www.plasmatica.net](http://www.plasmatica.net)

[59] Godard, Jean L *Introducción a una verdadera historia del cine*. (Madrid: Ediciones Alphaville, 1980)

El documental intermediático es un documental que aparece en el cambio de siglo, en la transición, en pleno momento de aparición de las tecnologías digitales. La reflexividad, así como la auto-referencialidad está presente en estas obras, donde el realizador se introduce como lo hizo Velázquez en Las Meninas para revelar la construcción de la obra. El caballete. Experimentación. Meta ficción. En las obras documentales intermediáticas también está presente el hipertexto, la construcción no secuencial del discurso y la ruptura con la retórica. Pero en otros casos la fuerza de la retórica y la forma del ensayo se hace manifiesta en estas obras. La búsqueda de la verdad de un autor. Gallupo y Godard en intertexto.

Si bien Godard utilizó la eutanasia para partir, fue en un acto biopolítico. Godard decide acabar con la institución vida para dejarnos una película nueva en Cannes, “Avant-première mondiale ! Film annonce du film qui n’existera jamais : « Drôles de Guerres » y Trailer of the film that will never exist : « Phony Wars » Jean-Luc Godard 20’, France / Suisse” (Fuente: festival-cannes.com) demostrando que la vida del cine es la escritura más allá de la muerte.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

- Aristóteles. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998. Caracas: Venezuela.
- Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1999.
- Andrade Zamarripa, A. “El viaje a lo imposible en Sweetheart” en *Gallupo, Gustavo y Khourian, Hernán* (comps.). Videoperfiles 2. Rosario: Ciudad Gótica. 2007.
- Barthes, R. *Investigaciones retóricas I. La Antigua Retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires S.A, 1970.
- Barthes, R. S/Z Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1970
- Bazin André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1990.
- Comolli, J.L. “¿qué argumentos para lo real?” En *Ver y Poder : la inocencia perdida: cine , televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007.
- Cortázar, J. *Último Round*. México: Siglo XXI, 1970.
- Covadonga López A. *Análisis de discurso*. Madrid: Editorial Síntesis, 2014.
- Dubois, P. *El acto fotográfico*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.
- Dubois, P. *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001.
- Foucault, M. *El orden del discurso*. España: Tusquets, 1970.
- Flusser, V. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- Gallupo, G y Khourian H (Comp) *Videoperfiles 2*. Rosario: Ciudad Gótica. 2007.
- Genette, G. *Palimpsestos*. Madrid : Alfaguara. 1989
- Godard, J. L. *Histoire(s) du Cinema*. Argentina: Caja Negra Editores. 1.999.
- Godard, J. L. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Ediciones Alphaville, 1980.
- Machado, A. “Ensayos en forma de hipermedia”. En *El Paisaje Mediático*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 1998.
- McLuhan, M. *The Medium is the massage*. New York, 1967
- Manovich, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Nichols, B. *La representación de la realidad*. España: Paidós, 1997.
- Sterne, L *Tristram Shandy*. España: Alfaguara. 2006.

Walde Moheno, L. “Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce”. Acciones Textuales. Revista de *Teoría y Análisis*. Universidad Autónoma Metropolitana. México. (1990) 97.

Weinrichter, A, “Un concepto fugitivo, notas sobre el film ensayo” En La Ferla (Comp) *Artes y medios audiovisuales un estado de la situación II . Las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas*. Buenos Aires: Aurelia Rivera Nueva Librería, 2008.

Godard, J. L. *Historie(s) du cinema*. Sonimage, Gaumont. 1998-VHS / 2007-DVD/ 2022-MPG4

Gallupo, G. *Sweetheart*. 2007

# La Serpiente con Cuernos de El Tepozán y los cultos agrícolas en el arte rupestre de Aguascalientes



Felipe de Jesús Sarabia Salmerón  
[elotrosarabia@gmail.com](mailto:elotrosarabia@gmail.com)

Universidad Autónoma de Zacatecas

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3179-5421>

## ARTÍCULO

---

### Resumen

El Tepozán se localiza en el municipio de Calvillo, se trata de un abrigo rocoso cercano a un arroyo que, en épocas prehispánicas fue un santuario de la fertilidad donde se plasmó un amplio número de pinturas rupestres: en total 129 motivos hasta ahora registrados (González, 2010). Entre todos los elementos iconográficos presentes destaca la serpiente con cuernos, una de las imágenes más importantes que aparece en la tradición de arte rupestre extendida sobre la ruta agrícola de la Sierra Madre Occidental (Hers y Carot, 2011), abierta ya por pueblos mesoamericanos que venían del Occidente de México y que se llegaron a instalar en la región de Aguascalientes durante el periodo Epiclásico, entre el 500 y 900 d.C.

La presente propuesta pretende contribuir a la comprensión del arte rupestre de Aguascalientes a partir de un análisis regional iconográfico, pero tomando a su vez en cuenta los estudios comparativos, con la intención de explicar cómo los temas ceremoniales y agrícolas ligados al culto de la serpiente de lluvia, mejor conocida como Quetzalcóatl, se desarrollaron sobre los antiguos caminos de Tierra Adentro.

**Palabras clave:** Arte rupestre, septentrión Mesoamericano, Aguascalientes, iconografía, serpiente cornuda

### **Abstract**

The Tepozan is located in the municipality of Calvillo, it is a rocky shelter near a stream that, in pre-Hispanic times, was a fertility sanctuary where a large number of cave paintings were captured: a total of 129 motifs registered so far ( Gonzalez, 2010). Among all the iconographic elements present, the horned serpent stands out, one of the most important images that appears in the tradition of rock art widespread on the agricultural route of the Sierra Madre Occidental (Hers and Carot, 2011), already opened by Mesoamerican peoples who They came from Western Mexico and settled in the Aguascalientes region during the Epiclassic period, between 500 and 900 AD.

This proposal aims to contribute to the understanding of the rock art of Aguascalientes from a regional iconographic analysis but taking into account comparative studies, with the intention of explaining how the ceremonial and agricultural themes linked to the cult of the rain serpent, better known as Quetzalcóatl, developed on the ancient roads of Tierra Adentro.

**Keywords:** Rock art, northern Mesoamerican, Aguascalientes, iconography, horned serpent



Figura 1. Pinturas rupestres del Tepozán. Fotografía, Felipe Sarabia

## El paisaje mesoamericano en El Tepozán

Entre el 500 y 900 d.C., el sitio rupestre de El Tepozán fue parte de una comarca mesoamericana que se estableció sobre los cerros y colinas del Valle de Huejúcar (INAH, 2014), hoy el municipio de Calvillo, abriéndose camino entre los sitios prehispánicos de Aguascalientes y los del norte de Zacatecas, incluso teniendo una relativa cercanía con el imponente sitio de La Quemada. Propiamente, el valle de Huejúcar es un estrecho serrano que en temporada de lluvias tiende a inundarse con mucha facilidad, y que geográficamente pertenece a la zona de los cañones y a los Altos de Jalisco, es decir, a la provincia regional de la Gran Caxcana; por lo tanto, en su momento llegó a vincularse de igual modo con grandes poblados mesoamericanos que se remontaban hacia el sur sobre los mismos afluentes del sistema hidrológico Lerma-Santiago, como los sitios de El Teúl, Momax y Las Ventanas.

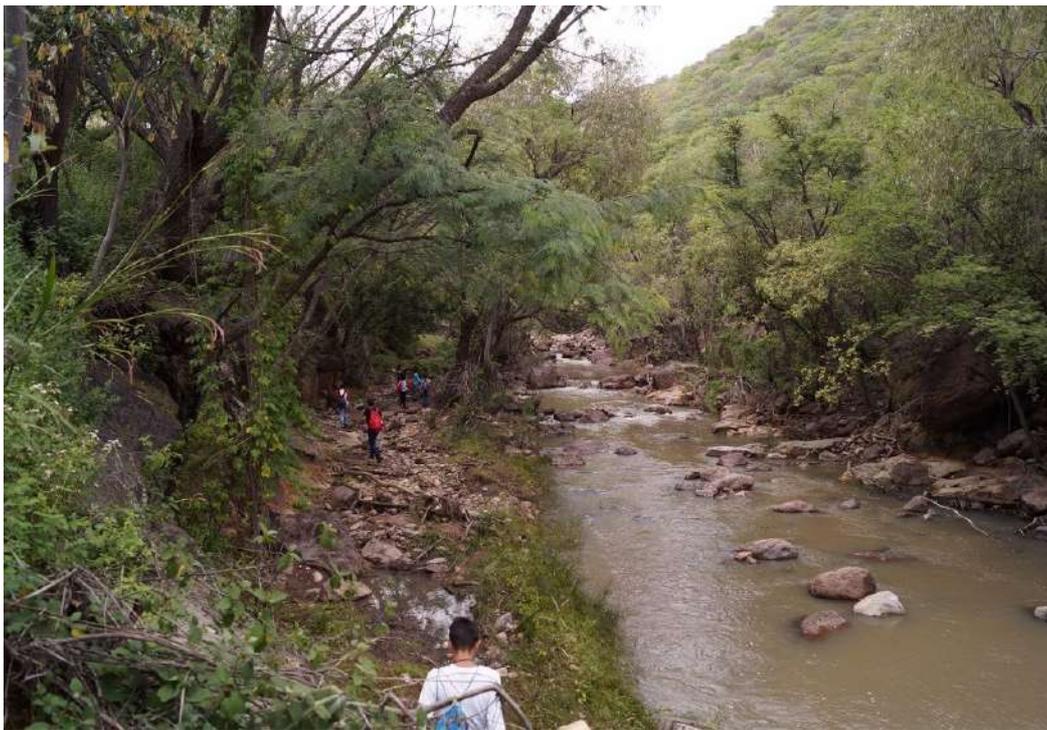


Figura 2. Arroyo al pie del Tepozán. Fotografía, Felipe Sarabia.

Particularmente, El Tepozán se esconde justo al borde de la Sierra Fría, bajo la cubierta de un gran bosque de amate y ceibas, y a las orillas de un prodigioso arroyo actualmente utilizado para la siembra de guayaba y ganadería mayor.

En este sentido, consideramos arqueológicamente que una de las características fundamentales del arte rupestre de Aguascalientes es que no sólo llega a organizarse en una estrecha relación de proximidad con los elementos arquitectónicos mesoamericanos –como terrazas, alineamientos habitacionales o patios hundidos– sino, a su vez, con los manantiales de agua y las tierras con alto potencial agrícola (González, 2010). Este esquema de ocupación mesoamericana había derivado en un característico uso del suelo por el cual las comunidades antiguas, mediante la implementación de la arquitectura monumental y la disposición que le otorgaron al arte rupestre sobre el espacio agrario, marcaron las tierras más productivas y, consecutivamente, arroyos, ríos y manantiales, pues dichos lugares fungieron como verdaderos santuarios de la fertilidad.

Recordemos que la mayoría de los sitios mesoamericanos de Aguascalientes, además de ubicarse sobre las laderas de la serranía, en mesetas o en cimas aisladas, a su vez se establecieron sobre uno o más arroyos (Macías, 2009). Eran sitios que si bien en épocas de secas adquirirían una apariencia agreste, en temporada de lluvias reverdecían mágicamente cual si fueran islas flotantes, en *altépetl*, es decir, en cerros-agua. Las obras arquitectónicas frecuentemente modestas, sobre todo hechas de bajareque y adobe, tenían la función primordial de acentuar la monumentalidad de los cerros que dominaban el paisaje, elaboradas a base de terrazas constructivas que sostenían zonas habitacionales, plazas y adoratorios; no sólo porque fungieron como la casa de los linajes y señoríos, sino porque dichos cerros sirvieron de referencia paisajística, ya que llegaron a ser considerados por la colectividad como fuentes de agua y sustento, connotando el mismo sentido sagrado del vocablo *altépetl*.

Tenemos como ejemplo el sitio del Ocote, al sur del municipio de Aguascalientes, que se encuentra en la cima del cerro de los Tecuanes y se establece sobre un manantial de agua. Se calcula que su extensión es de 25 hectáreas y está conformado por algunas escalinatas, plataformas y terrazas habitacionales (Pelz, 2007). En el interior de su espacio arquitectónico destaca un panel con pinturas rupestres en colores rojo y negro, y sobre sus planicies aledañas se dispersan una serie de petrograbados. Asimismo, el sitio de la “Mesa de los Montoya”, que también se circunscribe a un arroyo, consiste en dos montículos postrados sobre una amplia plataforma en la cima de un cerro, encontrándose allí un abrigo rocoso con pinturas rupestres y en los alrededores un número considerable de petrograbados que fueron realizados en los afloramientos que se encuentran sobre las laderas (Macías y Villagrana, 2015).

Ya para el Epiclásico, la región de Aguascalientes logró participar en una estrecha unidad cultural que abarcó desde Jalisco, Guanajuato, Zacatecas, hasta llegar a la frontera entre Durango y Chihuahua; eran comarcas mesoamericanas que entre el 500-900 d.C. habían dado una expansión definitiva a Tierra Adentro, expansión civilizatoria tan dilatada que alcanzó a establecer fructíferos contactos con las sociedades del Suroeste de los EUA (Hers y Carot, 2011), en un primer momento con la cultura Hohokam, ocasionando que muchas de las comunidades locales se fueran agrupando en centros cada vez mayores, y que los espacios cívicos y religiosos como patios hundidos, explanadas y juegos de pelota, se construyeran sobre las cúspides y estribaciones de las serranías.

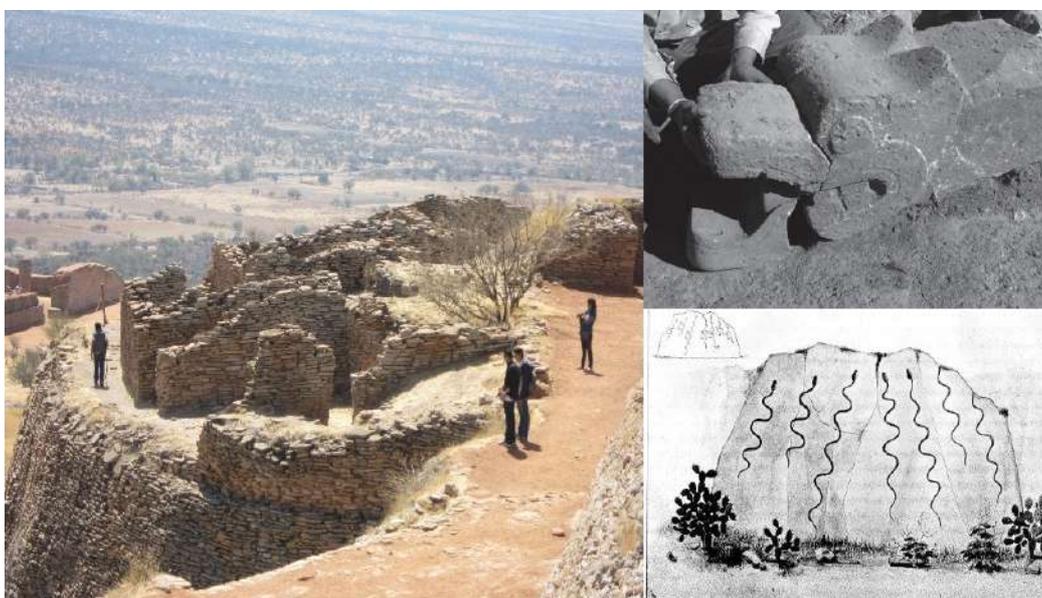


Figura 3. Sitio de La Quemada. Fotografía, Felipe Sarabia (izq.). Quetzalcoatl, sitio del Teúl. Fotografía, INAH ZACATECAS (arriba, dcha). Petrograbado de las “Serpientes” según Lepoldo Batres. Sitio de La Quemada, 1903 (abajo, dcha.).

La franja geológica de la gran sierra Madre Occidental, a la cual pertenece la Sierra Fría, permitió que las poblaciones antiguas desarrollaran la agricultura intensiva hacia este territorio agreste y desértico. La aparición de los centros norteños consteló de ciudades, pueblos y aldeas sus amplias estribaciones acuáticas y cristalinas, ya que se trataba de culturas ribereñas que ejercieron un total predominio sobre los recursos que brindaron prodigiosamente los manantiales. Especialmente en las inmediaciones de El Tepozán habitaron quienes habían optado por tener un total e íntimo vínculo con el agua, por lo que se puede señalar la clara alusión que tuvo este sitio rupestre como lugar propiciatorio, cobrando especial sentido porque antiguamente se consideraba que los mismos arroyos y manantiales eran custodiados por serpientes mitológicas y emplumadas a las cuales se les rendía culto como deidades de la fertilidad.



Figura 4. La serpiente del Tepozán entronizada sobre un Icpalli. Fotografía, Felipe Sarabia.

### Tradición iconográfica de la Serpiente con Cuernos

En el sitio rupestre del Tepozán podemos identificar claramente el emblema de una serpiente cornuda representada sobre un icpalli y pintada en tinta plana y en color blanco junto a varias escenas procesionales. Cabe destacar que las imágenes de serpientes en el arte rupestre de la Sierra Fría se establecen dentro de una prolongada tradición iconográfica del Noroeste Mesoamericano, como lo registran, por ejemplo, el arqueólogo Carlos Torreblanca para el valle de Malpaso (Torreblanca et.al., 2012), con los petrograbados del Saucito y el Vergel, y con el famoso petrograbado de las Siete Serpientes del gran sitio de La Quemada. En este sentido, la imagen de la serpiente con cuernos, particularmente no sólo se hace notable en la expresión rupestre, sino que su convencionalismo y grado de similitud se extiende a la cerámica, alcanzando una extraordinaria recreación artística tanto en el Valle de Malpaso como en los tipos chalchihuiteños Mercado, Amaro y Suchil (Hers y Carot, 2011).



Figura 5. La serpiente con cuernos en la cerámica chalchihuiteña. Fotografía, Felipe Sarabia (izq.). Dibujo de Charles Kelly (dcha).

Hay que entender que los pueblos mesoamericanos cuando llegaron al Noroeste de México ya traían consigo un orden cívico y ceremonial en el que la serpiente cornuda era de las imágenes más importantes para representar ideas fundamentales de la fertilidad, pues se creía en la existencia de un ofidio gigante que contenía las aguas estacionales y que, con su increíble cornamenta, abría las barrancas reverdeciendo en su trayecto los amplios campos de cultivo. Este antiguo ser, mejor conocido como la serpiente emplumada, vivía en las barrancas y era el dueño verdadero de los manantiales. Esta imagen se volvió la deidad principal de las comunidades mesoamericanas, y fue explicada y difundida por las instituciones políticas y religiosas que se preocuparon primordialmente por garantizar la reproducción de la vida campesina y el sustento agrario.

Efectivamente, en el arte rupestre de Aguascalientes, su presencia es patente en los lugares más próximos a los manantiales. En las laderas del sitio “Cerro de los Montoya”, por ejemplo, se registra el petrograbado de un ofidio heteromorfo con canaletas que bajan de su cuerpo emulando corrientes de agua. Dichas acanaladuras tienen un sentido religioso que consagra a este ser como deidad reproductora de la vida agrícola, pues al conjugarse la roca con el agua, la serpiente cobraba vida y efectuaba la renovación de las plantas. De igual modo, en Calvillo, pero en la Sierra del Laurel, se registra otra de sus imágenes tallada en un gran monolito natural sobre el cauce de un arroyo.



Figura 6. Serpiente heteromorfa tallada como petrograbado. Sierra del Laurel, Aguascalientes.  
Fotografía, Felipe Sarabia.

Hay que destacar que el contenido simbólico de la tradición iconográfica del Noroeste Mesoamericano forma un corpus de imágenes que se asocia con relativa frecuencia a escenas procesionales. En el caso de El Tepozán, los personajes que acompañan a la Serpiente con Cuernos emergen hacia ella portando bastones, palos sembradores, bolsas de copal y mecapales a sus espaldas; se trata de escenas con un profundo sentido simbólico en las cuales se aprecian otros personajes yuxtapuestos entre sí, claramente ataviados como guerreros, con orejeras rectangulares, faldellines, yelmos de grandes plumas y lanzadardos. Paralelamente, en el sitio norteño mesoamericano de Las Adjuntas, Jalisco, en Huejuquilla El Alto, también encontramos una serpiente con cuernos acompañada por personajes que portan mecapales y tocados de grandes plumas (2011), con faldellines que sobresalen entre sus piernas y con pantorrillas remarcadas probablemente representando tobilleras o cascabeles.

Podemos entender que dichas escenas se encuentran estrechamente ligadas a una compleja red de linajes y de sociedades guerreras y religiosas, quienes se expresaron a sí mismas como los hacedores de lluvia, “los regadores”, un modo de representación y culto mesoamericano que fue compartido entre regiones vecinas y que llegó hasta Durango con los sitios chalchihuiteños de la rama Guadiana.

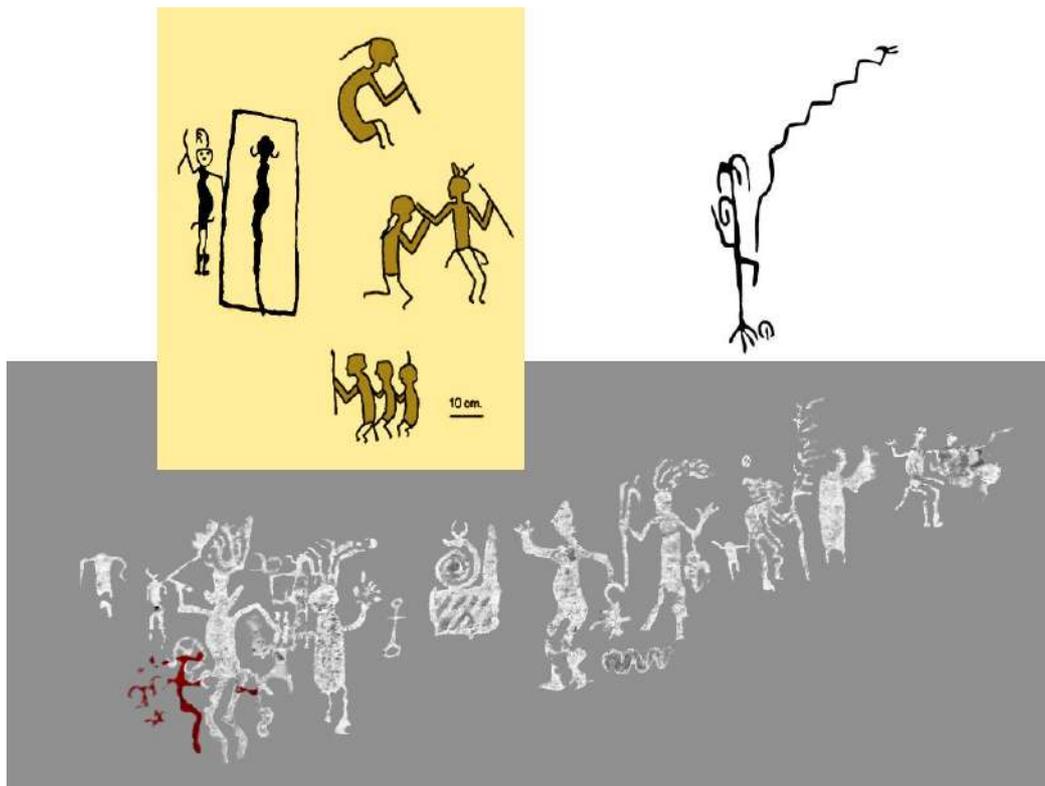


Figura 7. Escenas procesionales en el arte rupestre de las Adjuntas, Jalisco (arriba, izq.) y en el sitio de Coscomate, Durango (arriba, dch.). Dibujos de Marie-Areti Hers. Dibujo digital del Tepozán, Felipe Sarabia (abajo).

Ya para el año 1000 d.C., cuando el foco de Mesoamérica se desplazó todavía más hacia al norte, la Serpiente con Cuernos aparecerá en la ciudad de Paquimé, Chihuahua, logrando una representación sumamente estilizada en la cerámica Ramos Polícromo y en el arte rupestre de la cultura Casas Grandes. La seguiremos encontrando en los petrograbados de las ruinas de Tsirege, en Utah, y hasta en el panel de *la Transformación* y en las rocas basálticas negras, en Colorado. Básicamente, los primeros estudios en el arte rupestre de la serpiente con cuernos iniciados por la arqueóloga Polly Schaafsma se enmarcan bajo los modelos teóricos que reconstruyen la prehistoria del Gran Suroeste en la que los pueblos mesoamericanos se mudaron a la frontera con los Estados Unidos (Schaafsma, 2010). El avance de tales estudios en la actualidad ha hecho cada vez más evidente la existencia de una religión panmesoamericana, que se extendió por todo el Noroeste de México y que giró en torno a la serpiente de lluvia, es decir, una versión nortea de la gran Quetzalcóatl.



Figura 8. Serpiente con cuernos en la Cultura Casas Grandes y en el Suroeste de los EUA.  
Wikipedia.

### Estudio comparativo

La lingüista Jane Hill ha propuesto que dicha ruta mesoamericana que se extendió desde el Noroeste de México hasta el Southwest estuvo vinculada no sólo con la difusión del cultivo del maíz, sino también con la expansión acelerada del idioma proto-yutonahua (Neurath, 2002), fenómeno que terminó por dar origen a las familias lingüísticas que hablan hoy en día tanto huicholes, yaquis, tepehuanes y rarámuris, así como hopis y tewa. Dichas culturas, por muy alejadas que estén y por muy diferentes que sean ahora, compartieron un pasado en común durante el periodo Epiclásico y conformaron un área cultural enmarcada geográficamente por la Sierra Madre Occidental. Aún con todas sus especificidades, las fuentes orales pueden ofrecer sólidas bases comparativas que nos ayuden a explicar cómo los temas mitológicos y ceremoniales se llegaron a enraizar en los caminos de este amplio territorio y proliferar históricamente. Desde 1905 con Konrand Preuss, hasta investigadores más recientes como Polly Schaafsma, Johannes Neurath y Marie-Areti Hers, se han establecido una serie de correspondencias culturales muy estrechas, principalmente entre los indios hopi del Suroeste de EUA y los huicholes de la Sierra del Gran Nayar. De tal modo, todos los análisis apuntan a que este ser mitológico, poseedor de las características de la serpiente emplumada, fue siempre una de las deidades principales alrededor de las ceremonias agrícolas (2002).

En efecto, la serpiente emplumada aparece en la tradición huichola como la serpiente de lluvia, *Nia'ariwamete*, diosa que corresponde a los rumbos del cosmos y a las aguas primordiales (Jauregui, 2002). Los peregrinos que van a consumir peyote al Cerro del Quemado sueñan con ella y la traen consigo en su viaje de regreso al centro sagrado tukipa para propiciar las lluvias. Es así como durante la ceremonia agrícola del *Hikuli Neixa* (la fiesta del peyote), los peregrinos la llegan a recrear mediante una danza comunitaria que simula el movimiento ondulante de una serpiente en posición de ataque, a través de la cual los huicholes se identifican con la deidad y literalmente se convierten en ella (2002).

En efecto, la serpiente emplumada aparece en la tradición huichola como la serpiente de lluvia, *Nia'ariwamete*, diosa que corresponde a los rumbos del cosmos y a las aguas primordiales (Jauregui, 2002). Los peregrinos que van a consumir peyote al Cerro del Quemado sueñan con ella y la traen consigo en su viaje de regreso al centro sagrado tukipa para propiciar las lluvias. Es así como durante la ceremonia agrícola del *Hikuli Neixa* (la fiesta del peyote), los peregrinos la llegan a recrear mediante una danza comunitaria que simula el movimiento ondulante de una serpiente en posición de ataque, a través de la cual los huicholes se identifican con la deidad y literalmente se convierten en ella (2002). Igual que la cultura huichola, en la actual tradición hopi las ceremonias procesionales constituyen la base religiosa del culto agrícola a la serpiente. Según esta concepción, los antepasados, los pueblos ancestrales, realizaron una peregrinación mítica antes de encontrar lo que es hoy su residencia actual, *Oraibi*. Se hacen latentes entre rocas y acantilados las imágenes rupestres que pintaron dichos antepasados, referidos en la arqueología como las culturas Mogollón, Hohokam, Sinagua, Fremont y Anasazi. De tal manera, encontramos la reminiscencia de la serpiente mítica como epónimo de un clan legendario y como deidad de la fertilidad llamada Palölökong, *serpiente celestial desatadora de tormentas*.

Al respecto, me gustaría remitirme al artículo “A Suggestion as to the Meaning of the Moki Snake Dance”, escrito en 1891 por William Fewkes, como una de las primeras fuentes documentales donde no sólo se menciona la aparición de una serpiente con cuernos en el arte rupestre, sino que además se describe cómo dicha pictografía se vincula a un contexto ceremonial vivo, en este caso a la Danza de la Serpiente del pueblo hopi. Esta pictografía se encuentra a pocos metros del santuario “donde los sacerdotes serpiente depositan un penacho de oración el día de la segunda caza, se encuentra dibujada sobre una capa de roca de superficie negra y casi al alcance de uno que desciende por el sendero” (Fewkes, 1891). La siguiente descripción bien puede funcionar como una perfecta analogía para entender el sentido simbólico que subyace propiamente a las imágenes procesionales de El Tepozán:

La procesión fue dirigida por un sacerdote, un anciano descalzo, que sostenía en una mano una canasta de comida sagrada. Sobre su cabeza proyectaba un par de apéndices en forma de cuerno... Detrás de él marchaba un niño con una pequeña vasija de barro, en la que se decía que el agua había sido sacada del pozo sagrado donde se habían realizado las ceremonias preliminares. Le siguieron dos mujeres. El niño llevaba una varita hecha de plumas. Estaba casi desnudo, pero estaba cubierto de pintura o rayas blancas sobre el cuerpo y las piernas. Grandes cadenas de cuentas de concha colgaban de su cuello [...] Cada uno de los veinte hombres que le seguían tenían dos girasoles en el pelo, y cada uno llevaba en la mano un tallo con hojas y maíz verde. (1891, traducción mía)



Figura 9. Danza de la serpiente hopi. Arizona, 1898. CHS.

Ya para finalizar, no quisiera dejar de mencionar los estudios realizados por la antropóloga Fabia Zuleta, gracias a los cuales se confirma que el arte rupestre continúa funcionando en la vida ceremonial y religiosa del pueblo huichol. No hace mucho tiempo, los pobladores de Kwaxumayeme seguían depositando ofrendas a una piedra que posee espirales grabadas y pocitos de agua, localizada en la presa de Aguamilpa, Nayarit. Dicha piedra se ubica precisamente donde se forman los remolinos provocados por una gran serpiente nombrada *Ichiparika* y que exige cada cierto tiempo ofrendas y sacrificios de animales (Fabia, 2004).

Hasta el día de hoy, el pueblo huichol sigue elaborando piedras talladas cual si fueran petrograbados: los Teparite, que en español significa ‘tapaderas de la tierra’, “matriz del mundo” y ‘lugar de la salida de los antepasados’ (2004). Los Teparite se ubican tanto en la milpa “para que salga bien el maíz”, como en los templos ceremoniales tukipa y en edificios institucionales tales como ranchos y escuelas. Sus diseños iconográficos tienen la intención de activar los espacios comunitarios para que los dioses puedan hacerse presentes en el lugar (2004). Una de las imágenes más importantes es la figura de la espiral que suele encarnar, efectivamente, a la mítica serpiente de lluvia, que -como ya hemos ido explicando a lo largo de este artículo- es la deidad por excelencia de los pueblos agricultores de la Sierra Madre Occidental desde tiempos inmemoriales.

### Conclusión

Queda mucho por explicar respecto a los orígenes de la serpiente de El Tepozán, ya sea desde su tradición cerámica y rupestre, o bien desde su constitución como elemento escritural y toponímico. Por lo pronto, mi propuesta es que sus formas simbólicas hacen referencia directa a estos seres de la naturaleza que fueron representados tanto en la pintura rupestre del Noroeste Mesoamericano como, posteriormente, en los cultos indígenas de la Sierra Madre Occidental y del Suroeste de Estados Unidos. Su imagen es idéntica y se encuentran latentes en su sentido y significado todos los atributos de Quetzalcóatl, la serpiente de lluvia, principalmente en su carácter de ofidio heteromorfo. Bajo esta visión, fuesen cuales fuesen los significados que se nos llegan a escapar, es imposible no darse cuenta que durante el periodo Epiclásico, la serpiente con cuernos se consolidó como una de las imágenes más importantes en la región de la Sierra Fría y que –gracias a la analogía etnográfica– sabemos con total seguridad que se organizó en torno a las fiestas colectivas de la fertilidad. Particularmente, dicha serpiente del Valle de Huejúcar cobró especial sentido en un paisaje mesoamericano que afirmó su más alto epítome de sacralidad en la cima de los adoratorios y en los santuarios agrícolas. Imaginemos a las comunidades desperdigadas sobre los cerros y las colinas, distanciadas aunque visibles entre sí, caminando en procesión a depositar sus sueños y las peticiones de lluvia en aquel lugar donde el único sonido constante fue y siguió siendo el correr del agua.



Figura 10. Pinturas rupestres del Tepozán. Fotografía, Felipe Sarabia.

## Bibliografía y otras fuentes de consulta

Faba Zuleta, P. A. (2004) *Patrimonio, Analogía etnográfica y polisemia. El caso de la gráfica rupestre del Occidente de México*. Universidad de Chile, Facultad Ciencias Sociales.

Fewkes J. W. (1891) *A Suggestion as to the Meaning of the Moki Snake Dance. The Journal of American Folklore*. Abril-Mayo. Núm. 13, Vol. IV, 129-138.

Gozález, L. B. E. (2010) *Petrograbados y gráfica rupestre de Aguascalientes. La gráfica rupestre y su relación con el paisaje*. Tesis para optar por el grado de Maestría de Arqueología 2010. Michoacán: Colegio de Michoacán.

Hers, M.A., Carot, P. (2011) “Imágenes de la serpiente a lo largo del antiguo camino de Tierra Adentro”, en: *Las Vías del Noroeste III*, UNAM: IIE, UNAM: IIA, México, pp. 139-179.

INAH (2014) *PERIODICO OFICIAL DEL ESTADO DE AGUASCALIENTES. TOMO LXXVII. Programa de Desarrollo Urbano del Municipio de Calvillo, Aguascalientes 2012-2030*. Núm. 14.

Jauregui, J. (2002) *La serpiente emplumada entre los coras y huicholes. Arqueología Mexicana*. Enero-febrero. Núm. 53, 64-69.

Macías Quintero, J. I. (2009) *Fortificaciones prehispánicas en la cuenca norte del río Verde-San Pedro. Una evaluación desde la Arqueología del Paisaje*. Michoacán: El Colegio de Michoacán A. C.

Macías Q. J. I., Villagrana P. C. S. (2015) *Santuarios prehispánicos identificados sobre cimas de cerros en Aguascalientes*. Trace, CEMCA. Diciembre, Núm. 68, 35-58.

Neurath, J. (2002). *Mitos cosmogónicos, grupos rituales e iniciación. Hacia una etnología comparada del Gran Nayar y del Suroeste de Estados Unidos*. Antropología. Octubre.diciembre. No.68, 96-117.

Pelz Marín, A. M. (2007) *Arqueología en Aguascalientes. El Ocote*. En V. M. González Esparza, *La reinención de la memoria. Ensayo para una nueva historia de Aguascalientes*. Tomo I (págs. 83-107). Aguascalientes: Instituto de Cultura de Aguascalientes.

Schaafsma, P. (2010) *Visión del mundo e identidad: el arte rupestre en el Suroeste de los Estados Unidos (950-1450 d.C.)*. Anales de Antropología, Núm. 44, 159-194.

Torreblanca C. A., Ramírez B. A. y Llamas S. A. (2012) *Manifestaciones rupestres en el Valle de Malpaso, Villanueva, Zacatecas*. Anales de Antropología, Núm. 46, 115-133.

# Reseña, *El montaje:* *la única invención del* *cine* de Jacques Aumont



Armando Andrade Zamarripa  
[armando.andrade@edu.uaa.mx](mailto:armando.andrade@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Aguascalientes  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9377-4632>

Salvador Plancarte Hernández  
[salvador.plancarte@edu.uaa.mx](mailto:salvador.plancarte@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Aguascalientes  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5602-4197>

RESEÑA

---

## Resumen

El libro que reseñamos, “El Montaje: la única invención del cine” (2020) de Jacques Aumont, editado al español por La Marca editora, se trata de un texto ensayístico en cinco partes que nos ofrece una selecta genealogía crítica sobre la invención, la imposición y la renovación del montaje cinematográfico para cuestionar la ausente teorización actual ante su praxis contemporánea. Como advertencia considera a la digitalización y despersonalización como fenómenos base para repensar la práctica del montaje ante las derivas del cine y el audiovisual contemporáneos.

**Palabras clave:** Montaje cinematográfico; teoría del cine; teoría de la imagen; historia del cine; estética audiovisual.

## Abstract

The book we are reviewing, "Montage: the only invention of cinema" (2020) by Jacques Aumont, published in Spanish by La Marca editora, is an essayistic text in five parts that offers a critical genealogy on the invention, imposition and renovation of film montage in order to question the current lack of theorization in the face of its contemporary praxis. As a warning, it considers digitalization and depersonalization as base phenomena to rethink the practice of montage in the face of the drifts of contemporary cinema and audiovisuals.

**Keywords:** Film montage; film theory; image theory; film history; audiovisual aesthetics.

*El Montaje: la única invención del cine* (2020) de Jacques Aumont es un libro traducido al español por Victor Goldstein para La Marca editora, su versión original al francés fue titulado "Montage: La seule invention du cinéma" por Librairie Philosophie y J. Vrin en 2015. Organizado en cinco partes, a manera de ensayo, este texto manifiesta una postura nostálgica y paradójica sobre la noción de montaje cinematográfico por tratarse del único descubrimiento propio del medio, que desde y con el soporte fílmico colaboraba a la sucesión de imágenes en movimiento (de manera invisible y disruptiva). Desde una revisión teórica e histórica sobre la praxis semiótica y compositiva del montaje en el cine se centra en recordar y repensar sus aportaciones a nivel formal, sintáctico y estético. Todo para exponernos cómo se diluye el montaje 'argéntico' en el cine digital y cuestionarnos si *¿se tendría aún la impresión de una 'invención mayor'?*

Desde los preceptos de Jean-Luc Godard, Aumont, considera al montaje cinematográfico como una forma de pensamiento, indagación, análisis y creación de formas que dieron origen a la noción de plano, secuencia, empalme (*raccord*) y plano largo (o mejor conocido como 'plano secuencia'). Esta idea le permite desarrollar el concepto de 'montaje disruptivo' que obra hacia y para la liberación sobre las reglas de la continuidad o causalidad y contextualiza cómo las leyes materialistas, los teoremas realistas y teológicos del montaje (como el "montaje-rey" y "montaje de atracciones" de Eisenstein, la noción de "intervalo" de Vertov y Pelechian o el "montaje prohibido" de Bazin) fueron quedando en desuso. Por esta indagación expone los orígenes de la composición de acontecimientos de lo real y de la ficción en el montaje desde sus diversas lógicas de secuencialidad de imágenes, semiosis y estética visual.

En su primera parte, “Una bonita palabra. No le falta nada para tener éxito” esboza el nacimiento del concepto de la práctica del ‘montaje’ en el cine como una posibilidad de establecer su distinción sobre otras similares como ‘*collage*’ en la pintura, ‘ensamblaje’ en la escultura, ‘montaje de escenas y transiciones’ en el teatro, y la ‘elipsis’ en la literatura. El autor distingue desde el cine silente dos modalidades del montaje: “montaje en la cámara” o “montaje después del rodaje”. La primera dotaba libertad al cinematógrafo durante la conjugación de planos con acontecimientos disruptivos para provocar sorpresas en la mirada del espectador o mostrar la presencia del filmante en el filme para recordarnos que el cine es una imagen, en esta modalidad el espectador era quien construía el sentido. En la segunda forma, se lograban múltiples puntos de vista y se adquirieron elementos desde la visualidad didáctica (reglas de continuidad) y lógica narrativa (*découpage*) para facilitar su comprensión; sin embargo, se aniquilaba el primer estatuto del montaje aquel apelaba al intelecto del espectador quien establecía una relación entre las partes completando con su imaginación los ‘intervalos’.

Su segundo apartado, “Montaje regulado, montaje prohibido, montaje enrarecido”, continúa su pasaje por la historia centrándonos a una revisión de los hallazgos, las reglas, teorías y las prácticas adoptadas en el montaje del cine industrial, del cine de autor y del cine de vanguardia. Construye así una cartografía dadivosa sobre las primeras transformaciones del montaje de cámara hacia el montaje después del rodaje en el cine clásico, que va de la noción del ‘observador exterior’ que produce múltiples puntos de vista de un acontecimiento a la ablación de los tiempos muertos a través de la elipsis para discutir el asunto de la ambigüedad del *raccord* que adoctrina las miradas del público e instaurar la continuidad en la percepción entre planos. En esa doble naturaleza del *raccord* y el plano, Aumont, desarrolla la idea de “montaje abruptivo” (que procede mediante la ablación en los planos) en casos donde se conjuga el ‘falso *raccord*’ y el montaje puramente formal con fines expresivos. Se aproxima a casos auténticos de la contaminación emocional que estableció la práctica del “efecto Kuleshov” con el que Alfred Hitchcock y, todavía mejor, Ingmar Bergman lo aprovecharán en terrenos insospechados en el cine de fantasía y los planos sorpresa. En su agudo examen vapulea el teorema de la abstención del montaje que divulgó André Bazin como teórico y como cinéfilo con su texto “montaje prohibido”, el cual produjo adeptos, como Éric Rohmer que expande dicha idea *in extremis* de la representación de lo real en los enlaces “en directo” de la TV evitando la presencia del corte, del montaje, como una ‘ley estética’, la que garantiza al espectador que lo que ve realmente ocurrió.

Sin embargo, Jacques Aumont vaticina que estas intenciones derivan hacia una decisión más bien ética sobre lo estético, porque el espectador debe mediar la circulación de los afectos representados en los denominados ‘planos-secuencia’ por Bazin. Nuestro autor los renombra como ‘planos largos’ ya que considera que el plano-secuencia son un atentado contra el montaje y representa un oxímoron en sí mismo al poner en función al plano y a la secuencia.

En “El montajismo”, tercer capítulo del ensayo, nos relata el deslumbramiento que tuvieron los críticos y artistas por ese arte del montaje, que inmediatamente se dedicaron a imitarlo y a reducirlo a prácticas unificadoras como en el cine hollywoodense de donde surge el montaje por *découpage* (DeMille) y el montaje alterno (Griffith). Pero los teóricos y cineastas soviéticos, como Eisenstein y Vertov, implicaba una cuestión de significación, como enunciados verbales con lo que se montan frases, y un orden ideológico a través del ‘intervalo’ para distanciar y relacionar espacio, tiempo y tonalidades sonoras en una cualidad pura del movimiento intensivo. Sin embargo, estas teorías configuraron una abstracción.

Jacques enfatiza que Eisenstein con el ‘montaje de atracciones’ se destina a producir sólo sensaciones e incluso lo sensacional, por lo que se puede hablar de un error o un fracaso de cálculo formal. Sin embargo, Aumont, considera que “la atracción provoca sorpresa”, así que las obras compuestas de atracciones encausaban al cine a un modelo del *collage*, como sucede con el cine de *found footage*, de reapropiación, así como en las películas de acción. Considera que en esta forma de montaje Godard logró la ‘omnipotencia’ con su obra *Histoire(s) du cinéma* como una exploración del pensamiento. Como resumen, se detiene a trazar un estado del arte del montaje con el fracaso del ‘montaje-rey’ de Eisenstein para cuestionarse cómo es que actúan esas formas y sobre qué espectador funcionan actualmente.

Los “Destinos del montaje” que traza Aumont, en su penúltima parte del texto, nos revela los confines de su noción de montaje en el advenimiento del nuevo milenio, en las que el cine con la ideología posmoderna no sufrió afectaciones directas, pero sí se manifestaron tendencias de la libertad sintáctica, escasez de los cortes en la multiplicación de los planos largos, la imitación de los videojuegos y las series, y una fluctuación de incertidumbres del sentido. Actualmente, considera que el montaje no asume responsabilidad ética ante la hegemonía de lo digital, donde la realización de una película ya no ocupa que se corte, y se cuestiona ¿qué ocurrirá con la noción del plano y el *raccord*? Hoy, el plano es demasiado corto, movido o excesivamente largo, y la noción del *raccord* cambió desde el cine del movimiento Dogma.

Ahora el límite del montaje es la imagen, donde ya no se trata de regular la sucesión de planos porque “la imagen no es responsable de sí misma”. Paralelamente esboza una apología entre la noción del plano cinematográfico con la imagen digital, que particularmente esta última sopesa entre la dilución de la práctica del montaje ante el advenimiento de la disposición semiótica con las plataformas web y con los programas computacionales.

Finalmente, en su último capítulo, “Una forma que piensa”, el teórico y crítico de cine francés lanza cuestionamientos provocativos para concluir con una postura nostálgica sobre la era argéntica (alusión a la película de gelatina de plata) del cine, con la finalidad de sostener que, actualmente con lo digital, la manipulación del soporte físico al virtual se experimenta un desencarnamiento, por tanto, el montaje ha dejado de ser vivencial. Tal vez Aumont no se atrevió a contemplar los síntomas sociales y económicos en su ensayo, lo que influyen en las prácticas audiovisuales del montaje, porque directamente cuestiona al oficio del montajista y al gremio cinematográfico global cada vez más distraído por la sobredemanda de contenidos en las plataformas audiovisuales. En su desenlace se sostiene en la noción de aura de Walter Benjamin para exponer su paradójica preocupación por el montaje cinematográfico del que quizás sea ya un acto histórico por encima de las novedades audiovisuales que impulsan a estudiar su práctica hacia una necesaria reflexión y nuevas teorías.

Sin duda, Jacques Aumont, en este ensayo por la revisión crítica a las teorías más relevantes del estudio del montaje cinematográfico logra un estado de la cuestión completo, que ayuda a propios y ajenos a reconocer en la teoría cinematográfica cuáles son sus herencias y omisiones en la actualidad, ya que generosamente emplea una redacción simple y un léxico sencillo que facilita a sus lectoras y lectores con breves descripciones e ilustraciones con estudios de caso de películas y obras audiovisuales para una mejor asimilación de sus ideas, conceptos y disertaciones. Por lo tanto, nos invita a conocer y a repensar la filmografía que impulsó a la práctica y teorización del montaje del cine análogo antes del digital.

## Bibliografía

Aumont, Jacques. *El montaje: la única invención del cine*. 1ª ed. Trad. Victor Goldstein. Buenos Aires: La marca editora. 2020.