



EL ORNITORRINCO TACHADO
REVISTA DE ARTES VISUALES

Número 5
mayo - octubre 2017
ISSN 2448-6930

EL ORNITORRINCO TACHADO



UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México



EL ORNITORRINCO TACHADO. *Revista de Artes Visuales*

Número 5, mayo - octubre 2017

ISSN 2448-6930

e-ISSN 2448-6949

EL ORNITORRINCO TACHADO. *Revista de Artes Visuales*, número 5, mayo-octubre 2017, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma del Estado de México, a través de la Facultad de Artes. Cerro de Coatepec s/n, Ciudad Universitaria, C. P. 50100, Toluca, Estado de México. Tel. +(52 722) 215 93 34 ext. 116. revista_ornitorrinco@uaemex.mx, Editor responsable: José Luis Vera Jiménez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2016-060213175400-102 impresa; 04-2016-053110484800-203 electrónica. ISSN: 2448-6930, e-ISSN 2448-6949, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Este número se terminó de imprimir en abril de 2017, con un tiraje de 300 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.



OBJETIVO

EL ORNITORRINCO TACHADO difunde conocimiento al rededor de las artes visuales en relación con distintos fenómenos contemporáneos así como su interrelación con otras disciplinas y con la academia. El contenido de la revista presenta los resultados de las investigaciones y quehaceres disciplinarios universitarios y de centros de conocimiento cuyos temas abordan las prácticas artísticas contemporáneas, fenómenos de la visualidad contemporánea y educación artística; está dirigida a especialistas en artes visuales: investigadores, artistas, estudiantes, etc.

Todos los artículos y ensayos académicos son sometidos a arbitraje en la modalidad doble ciego.

COMITÉ EDITORIAL

Cynthia Ortega Salgado (*Universidad Autónoma del Estado de México*); Fernando Delmar Romero (*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*); Ferney Shambo (*Universidad Distrital Francisco José de Caldas*); Humberto Chávez Mayol (*Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*); Juan Antonio Sustaita Aranda (*Universidad de Guanajuato*); Lauro José Zavala Alvarado (*Universidad Autónoma Metropolitana*); Magali Lara (*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*); Pablo Fernández Christlieb (*Universidad Nacional Autónoma de México*).

CONSEJO EDITORIAL INTERNACIONAL

Alejandro Tamayo, *Universidad Nacional de Colombia, York University (Colombia-Canadá)*; Aurora Fernández Polanco, *Universidad Complutense de Madrid (España)*; Carolina Ferrer, *Université du Québec à Montréal (Canadá)*; Everardo Reyes García, *Université Paris 8 Vincennes -Saint-Denis (Francia)*; Hervé Fischer, *Université du Québec à Montreal (Canadá)*; Isabel Tristán Tristán, *Universidad Politécnica de Valencia (España)*; Juan Bautista Peiró López, *Universidad Politécnica de Valencia (España)*; Marta de Menezes, *Artista (Portugal)*; Natascha De Cortillas Diego, *Universidad de Concepción (Chile)*.

EQUIPO EDITORIAL

Dirección

José Luis Vera Jiménez

Corrección de Estilo

Manuel Encastín Cruz

Coordinación Editorial

Adriana Pérez García

Diseño

Jorge Marcelino Vázquez

Especial agradecimiento por su apoyo para la realización de este número a la M. en E.V. Sofía Sienna Chaves.

TABLA DE CONTENIDOS

Presentación 7

ARTÍCULOS Práctica[s] de un deseo clandestino. Sobre la mirada femenina
en el cine pornográfico 9
Miguel Arturo Mejía Martínez

Indios I y II: dos retratos olvidados de México 21
Luis Dufuur Cañellas

La mirada de los otros. Reflexiones sobre cine y subalternidad
en el Río de la Plata 35
Federico Pritsch Armesto

ENSAYO VISUAL Semiosis entre especies como extrañamiento visual 51
Luciano Sánchez Tual

AL MARGEN Teoría individual de la gravitación cardiaca 63
Fabián Esteban Álvarez Rojas

RESEÑAS Estética del cine 87
José M. Aranda Sánchez

La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía 93
Mayra Huerta Jiménez

DOSSIER Dibujos 99
Apolo Cacho

PRESENTACIÓN

En toda narrativa hay la intención de transfigurar una anécdota, de esquivar su resolución lineal, inmediata, y de tergiversar las mismas acciones que conforman su relato, el cual tiene como elemento sustancial, la continuidad; sea esta espacial, o, primordialmente, temporal.

Las colaboraciones del presente número de *El Ornitorrinco Tachado* están orientadas hacia diversos aspectos que permitan comprender cómo algunos ejemplos de narrativas visuales muestran su potencial discursivo, que van desde señalizaciones que reivindican posturas en relación a cuestiones de género en algunas manifestaciones de video postpornográfico; una mirada sobre el papel de directores de cine en la la reconstrucción de un sujeto espectador subalterno, dependiente pasivo de mecanismo de control capitalista; y la enumeración de cualidades significativas en filmes antiguos –en una especie de arqueología de la imagen en movimiento– que relacionan tiempos actuales con anteriores.

Bajo la intencionalidad de ir reconfigurando de manera continua la identidad de esta revista académica, en función del carácter experimental de las artes visuales y la multiplicidad de prácticas y conocimientos disciplinares, que giran en torno a ellas, se presentan dos textos: por un lado, una propuesta que busca establecer de manera metafórica el nexo entre las relaciones interpersonales y la ley de la gravitación universal, y, por otro lado, un ensayo visual donde se presenta la reflexión de las maneras de entender un proyecto personal de producción artística.

Finalmente, se incluyen dos maneras de convocar la producción de imágenes como elementos independientes del texto pero que llevan implícito su carácter narrativo: la viñeta y ejemplos de cómic de largo aliento, donde se concentran y despliegan, respectivamente, las cualidades semánticas del dibujo.

JOSÉ LUIS VERA JIMÉNEZ
Director

PRÁCTICA[S] DE UN DESEO CLANDESTINO
SOBRE LA MIRADA FEMENINA EN EL CINE PORNOGRÁFICO

PRACTICE[S] OF A CLANDESTINE DESIRE
ABOUT THE FEMALE GAZE IN PORNOGRAPHIC CINEMA

MIGUEL ARTURO MEJÍA MARTÍNEZ
Universidad Iberoamericana, México
miguel.mejiama@gmail.com

Recepción: 22 enero 2017 • Aceptación: 22 marzo 2017

RESUMEN

Desde hace poco menos de treinta años entró en el *mainstream* cinematográfico una nueva corriente pornográfica que busca representar la figura de la mujer como un individuo con las posibilidades de expresar su deseo y experimentar su propio placer. Annie Sprinkle, Candida Royalle, Erika Lust, entre muchas otras, son conocidas por ser pioneras, continuadoras o que han consolidado este nuevo proyecto fílmico que busca cambiar la percepción negativa de la sexualidad femenina, asumiendo su práctica como un derecho humano y no como un privilegio masculino-heterosexual. Sin embargo, antes de clasificar cualquiera de estas propuestas, revestirlas con infinitud de adjetivos o adaptar su discurso a causas sociales, políticas o económicas, en este artículo analizaré el contexto en el que surgen, evaluaré los alcances que sus postulados han tenido en términos conceptuales, y finalmente estableceré si existen las condiciones de posibilidad para enunciar y/o documentar una “pornografía para mujeres”.

Palabras clave: deseo, cuerpo, feminidad, cine, pornografía

ABSTRACT

Into the mainstream film industry a new mode of porn appeared less than 30 years ago seeking to represent the women as an individual with the chances of state their own desire and experiment their own pleasure. Annie Sprinkle, Candida Royalle, Erika Lust, between some others, are known as the pioneers of this kind of porn, a new filmic project that looks for change the negative perception of the feminine sexuality. A cinema that take the feminine sexuality as a human right and not as a heterosexual male privilege. However, my intention is not to classify any of those proposals or to provide them of an infinitive number of adjectives or neither to try to adapt their speech to a social, politic or economic causes. My purpose in this article is to analyze the context in which this phenomenon emerge, to evaluate the conceptual reaches of the postulates and finally to settle if is possible to enunciate and document a “porn for women”.

Keywords: desire, body, femininity, cinema, pornography

PREÁMBULO

El porno no es cosa de chicas... buenas

Ella se percató de que su mirada lasciva fue correspondida por la de aquel vendedor anónimo que estaba frente a ella y supo que era la oportunidad perfecta para escapar de sí misma, en una aventura anti-romántica que sólo había advertido en lo más secreto de su imaginación. La rubia mujer se abalanza sobre su objeto de deseo y comienza a besar sus labios como si nunca lo hubiese hecho antes, después de todo se trataba de la primera ocasión que ella jugaba a no ser ella. Una marejada de sensaciones desconocidas repentinamente salió de su madriguera y se agolpó en su vientre, en cada corpúsculo de su piel desnuda y en cada latido de su corazón en plena ebullición. Ahí estaba ella, ambos, fundidos en un abrazo iracundo y demolidor, confundiendo a veces con las sábanas violáceas de la cama que sostenía la vorágine de su pasión insana. Pasados unos minutos, la rubia de ojos azules sujeta el cuello de su compañero y le pide terminar con la confrontación que ella misma inició, no sin antes reclamar su placer como trofeo.

La secuencia que he relatado en el párrafo anterior forma parte de *La buena chica*, ópera prima de la directora sueca Erika Lust, que fue galardonada en 2005 como Mejor Cortometraje en el *International Erotic Film Festival* de Barcelona. La propuesta de Lust llegó a la industria del cine pornográfico con el afán de romper con sus estereotipos machistas para entretener por igual a hombres y mujeres, sin que alguno llegara a sentirse violentado o desplazado en el argumento. Sin embargo, la idea no era nueva e inclusive ya había sido tema de debate en los Estados Unidos durante la década de los setenta, fruto de la efervescencia política de los debates feministas.

No obstante, a más de treinta años de distancia, la pregunta sobre si es posible pensar el cine pornográfico como un medio

que pueda presentar a una mujer como protagonista, desempeñando un rol activo que vaya más allá del montaje e incida en la materialidad del discurso, sigue en pie sin que las múltiples y variadas propuestas de artistas y directoras a lo largo de ese periodo hayan podido resolver por completo. Y no es para menos, si se considera que este género cinematográfico encierra desde sus orígenes, a finales del siglo XIX, una profunda y detallada metodología de opresión y violencia en contra de la mujer, motivo que algunas activistas como Andrea Dworkin, fundadora del grupo feminista *Women Against Pornography* (WAP)¹ en 1978, expusieran que toda expresión pornográfica era por antonomasia una visión sesgada de la sexualidad, una imposición de poder masculina-heterosexual-caucásica que debía ser erradicada.

El cine pornográfico nació como un espacio de entretenimiento para un gremio exclusivo de hombres de clases altas que se valió de la carne femenina como su campo de experimentación y batalla, una operación que a su vez heredó de su pasado literario y pictórico, y que aún en la actualidad posee una influencia determinante dentro de la industria.

1. LA CAMA DE LA CASADA EN UN PROSTÍBULO

La joven de cabellos rizados y el obeso hombre enfundado en un smoking negro sonríen e intercambian palabras que la cámara que registra la acción no alcanza a traducir. Él se hinca, implora o desliza con premura una de sus manos hacia el escote de la protagonista, mientras ella permanece sentada en una silla, disfrutando de la atención de su compañero. Después de

1 Fue un movimiento de activismo radical surgido en Nueva York y se pronunció en contra de la pornografía porque era una forma de disfrazar de entretenimiento la violencia en contra de las mujeres.

una breve negociación, la mujer se pone en pie y comienza a despojarse de las gruesas capas de ropa que cubren lo impúdico de su desnudez femenina, lista para ofrecer la juventud de su carne y quizás algo más.

La escena que he descrito anteriormente, forma parte del único extracto conservado de *Le coucher de la mariée* (La cama de la casada), una película de 1896 realizada por Albert Kirchner, un fotógrafo francés de cierto renombre en el submundo de la producción de imágenes eróticas. La trama, la estética y la producción en sí no ofrecen mayor trascendencia de no ser por el hecho de que se trata del primer filme en mostrar un *striptease*, el de la actriz Louise Willy dentro de una bañera, seguido del acto sexual entre ambos personajes, aunque de ello en la actualidad no quede registro visual. Capturar con la lente de esta nueva tecnología una escena de contenido sexual explícito significó uno de los aportes fundamentales en la creación del lenguaje cinematográfico, el cual será explotado durante el siglo siguiente a un ritmo vertiginoso. Había surgido el cine pornográfico.

Esta breve película de apenas siete minutos fue la pionera, o mejor dicho la continuadora de una larga tradición definida por Peter Wagner como “la presentación escrita o visual en una forma realista de cualquier conducta genital o sexual, con una deliberada violación de los tabúes morales y sociales existentes y ampliamente aceptados” (Wagner, 1988: 7),² y cuyo origen se remonta al siglo xv con las ilustraciones de Marcantonio Raimondi y con los textos del poeta Pietro Aretino. *Le coucher de la mariée* adapta esta argumentación a la naciente poética cinematográfica y más allá de transgredir las reglas de lo que podría considerarse para la época como “buenas costumbres”, coadyuva en la cimentación del discurso pornográfico que sigue vigente, a través del uso de dos elementos esenciales.

El primero está presente en el momento en que Albert Kirchner capturó con la lente de la cámara una escena de sexo explícito con el fin exclusivo de convertirla en material de entretenimiento para un público en expansión, lo cual no debe considerarse una casualidad, puesto que poseía una amplia experiencia en la producción de fotografías eróticas, le fueran encomendadas por hombres de clases altas o que él mismo realizaba de manera independiente para venderlas en los mercados clandestinos de las grandes urbes francesas. Como muestra de su curiosidad artística por explorar el erotismo a través de nuevas tecnologías y su habilidad para innovarse en un mercado cada vez más competido, “Léar”, como también fue conocido por sus contemporáneos, tomó como argumento central para su primer experimento fílmico un reconocido espectáculo de cabaret y consiguió apoyo financiero con un colega, el también fotógrafo Eugène Pirou.

El segundo componente hallado en la película de Kirchner es la explotación visual de la desnudez de Louise Willy, por sobre la presencia misma del coprotagonista, de quien en la actualidad se ignora su identidad y cuyo personaje sólo representó el “falo despersonalizado”,³ muy característico del relato pornográfico, es decir que bien pudo ser él o cualquier otro, al final lo único importante en la secuencia era mostrar el cuerpo femenino, vulnerable, pasivo y penetrado, a los ojos de su público, siempre pensado como masculino.

Entretenimiento y cosificación femenina han sido los dos mecanismos que han dado vida a la pornografía desde que nació como un intento por reivindicar el derecho al placer, építome de individualidad y libertad. Aunque de ambos dispositivos, la exhibición de cualquier actividad coital con fines de recreación e incitación a la masturbación fue una característica

2 Traducción mía.

3 Se ahondará más al respecto en la tercera parte de este texto.

que le asignaron los victorianos hasta 1857, en el *Oxford English Dictionary*. Por el contrario, la carne femenina en tanto campo de batalla de los impulsos sexuales es una cualidad que ha permanecido inamovible desde el siglo xv, pero con diferentes acepciones.

La primera definición de la palabra “pornografía” data de 1769, cuando el intelectual francés Nicolás Edme Restif de la Bretonne propuso en su tratado *Le pornographe*⁴ un sistema legal de prostitución que hiciera de *les filles publiques* un gremio protegido por el Estado, por medio de la designación de espacios específicos para ejercer su profesión. Poco después, un grupo de médicos, también en Francia, utilizó esta noción para censar y clasificar las actividades de diferentes grupos de prostitutas con el fin de ubicar focos de contagio de enfermedades como la sífilis, una de las plagas de la época, y buscar así aminsonar su impacto en la salud de la población. Posteriormente, durante los años previos a la Revolución Francesa, el mote se empleó para catalogar una serie de textos clandestinos que contenían sátiras y críticas al régimen monárquico de Luis xvi, en los que se solía retratar a los miembros de su corte como desequilibrados y obsesos sexuales que cometían crímenes terribles por el hecho simple de poder hacerlos. No fue sino hasta 1830 que los británicos le asignaron a la pornografía su carácter moral, bajo el argumento cristiano de que el sexo no puede ser entretenimiento porque la copulación es un acto sagrado en el que tiene lugar la procreación.

4 El texto lleva por nombre completo *Le Pornographe ou Idées d'un honnête-homme sur un projet de règlement pour les protistuéés*. Es importante señalar que *honnête-homme*, como se define el autor, hace referencia al hombre honesto, intelectual y de “buen linaje” de la época.

Sin importar qué tanto haya mutado su argumentación con el paso de los años, ajustándose a contextos diversos y a fines políticos, económicos o religiosos, la pornografía ha tenido como víctimas del error a las mujeres, convertidas en una especie de territorio impersonal y disputable que requiere de la intervención masculina para significarse (¿completarse?), ya sea en forma de glorificación, redención o condena. La representación pornográfica de las mujeres no va más allá de sus vísceras, ellas están enclaustradas en un cuerpo que no les pertenece del todo; si en algún momento son capaces de mirar más allá de los barrotes de su prisión, la realidad las devuelve de inmediato a su único rol: complacer. Si hay algún culpable de la propagación desenfrenada de la sífilis en la Europa Moderna, fueron las prostitutas que despiadadamente ofrecían su infecto cuerpo para vivir mejor que sus pares, las “bien casadas”. Si pensadores como el Marqués De Sade (2012) o John Cleland (2009) decidían exponer las consecuencias de un placer sexual frenético como reflexión en torno la corrupción del poder político o para dar una moraleja, las mujeres, llámense *Juliette*, *Fanny Hill* o como sea, se limitaron a cumplir las expectativas de los hombres que las rodeaban.

En la película de “Léar”, la mujer de los cabellos rizados que muestra con una tímida y torpe sensualidad su carne joven e indolente, no hace más que esperar a ser devorada por la mirada expectante de su público, atiborrado en una sola lente: una cazadora tan precisa que puede seguir cada uno de sus movimientos por minúsculos que pudieran parecer. Louise Willy es tan sólo la primera carnada de un largo festín, frenético y brutal, que continua hoy, no en telas traslúcidas colocadas en el fondo de salas amplias de proyección o en las iluminaciones fosfóricas de un monitor, sino en una infinidad de algoritmos que traducen en diodos electroluminiscentes el mismo deseo sexual que asaltó la imaginación de Aretino o las retinas de Kirchner, a un solo clic de distancia en un dispositivo electrónico.

2. LA DIFUSA IMAGEN DE UNA MUJER QUE FUE MÁS REAL QUE ELLA MISMA

En nuestros días es prácticamente imposible conocer el impacto que tuvo *Le coucher de la mariée* en sus espectadores, o saber al menos si se trató de una proyección masiva. La verdad sobre el coito entre Louise Willy y su colega anónimo proviene de un rumor esparcido por sus restauradores y el personal a cargo de su preservación en la *Cinémathèque française* durante la década de los noventa, quienes sólo rescataron los dos primeros minutos: el cortejo o lo que pareciera más una negociación entre una prostituta y su cliente.

No sólo el carácter sexual de la película de Kirchner es un misterio, Louise Willy también es una figura enigmática. Lo poco que se sabe de ella es que logró aparecer en algunos otros filmes posteriores a *Le coucher de la mariée*, que de igual forma pasaron casi desapercibidos. Durante la primera década del siglo xx, el cine estaba lejos de ser un fenómeno de masas debido al número reducido de proyectores y a la falta de parámetros de calidad en su producción. A esto se le debe de añadir que a pesar de su naturaleza prohibitiva, abordar tópicos obscenos se convirtió rápidamente en una tendencia común para un gran número de directores gracias a su alta rentabilidad. Por tal razón, el hecho de que las actrices permanecieran en el anonimato o que su identidad fuera apenas reconocida se debía a que en su mayoría, por no decir en su totalidad, eran prostitutas.

Una situación opuesta ocurría con los intérpretes masculinos. Al igual que en las fotografías eróticas de finales del siglo xix, los hombres que rara vez aparecían junto a las mujeres desnudas eran sus proxenetas o sus clientes, ya sea para signar a la prostituta en cuestión como propiedad suya o bien como un motivo de orgullo, recuérdese que muchos de estos trabajos filmicos fueron encargos personales. Tal vez sea este el caso de *Le coucher de la mariée* y muestre en realidad a una prostituta con

una carrera breve en la actuación, cuando dicha habilidad en este tipo de trabajos se limitaba a saber desenvolverse con un mínimo de sensualidad, desnudarse, abrir las piernas y esperar a que todo terminara; una labor menos peligrosa que esperar a clientes ebrios en las calles, burdeles o teatros de burlesque. En cuanto al obeso que desplegaba clase con su traje de etiqueta y su edad madura, muy seguramente tenía una esposa, un par de hijos y un perro esperándolo en casa, al finalizar la grabación.

El experimento de Kirchner fue tan sólo la chispa que originó el incendio. Si no hubiera sido él, otros en su lugar habrían llegado rápidamente para suplirlo. Después de todo, el discurso pornográfico ha sido una confabulación masculina que desde el siglo xviii ha exigido el goce del otro como un derecho. Esa contraparte siempre ha sido la mujer y la mitología de su incompletud biológica ha sido el motivo perfecto para legitimar su impasibilidad. El dolor en ellas no era un dolor completamente humano y el placer era incapaz de emerger de sus entrañas, su carne se limitaba a proyectar la belleza que sobre ella posaban los artistas y una que otra mirada deseante; su materia no distaba mucho de la yuxtaposición de pigmentos mezclados con aceite de linaza o con yemas de huevo sobre lienzos, de las luces abrasivas que atacaban las placas de plata o los lienzos fotosensibles que evocaban su imagen. Las mujeres en el discurso pornográfico no estaban reducidas a su imagen, ellas eran esas imágenes que a partir del siglo xx se movían casi con la misma soltura y cadencia de sus cuerpos dentro de los prostíbulos.

Sin embargo, a diferencia de contratar los servicios de una prostituta, lo que resultaba excitante en la pornografía era el hecho de generar en el espectador una sensación de omnipresencia, pues estaba posibilitado para violentar los límites del espacio íntimo de una hermosa mujer sin que su intromisión lacerara la quietud del instante contemplado. En otras palabras, esta fantasía voyerista asimiló el argumento de que una mujer

no podía por sí misma construir su espacio de experiencia porque no tenía la autoridad para hacerlo.

A finales de la década de los cuarenta, comenzó a tomar fuerza una especie de “cine para mujeres”, debido entre otras cosas al abaratamiento de las cámaras portátiles de filmación una vez terminada la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en su libro de 1982, *Film and the masquerade: Theorising the female spectator*, la profesora de cine estadounidense Mary Ann Doane señaló que durante este periodo a pocas directoras les interesó exorcizar sus estereotipos y aquellas que lo intentaron se enfrascaron en presentar a mujeres que imponían su voluntad o autoridad con base en la violencia. Esto fue el resultado de la asimilación del aparato represor que ha estigmatizado la actividad de las mujeres como algo negativo y peligroso; para revelar esto dentro del fenómeno cinematográfico, Doane colocó la figura de la *femme fatale* como arquetipo. Si una mujer desafiaba los buenos valores o infringía la ley sólo podía esperar como manumisión una brutal aniquilación. Ante mayor perversidad o insensatez, será más grande el sufrimiento que tendrá que padecer (Doane, 1991).

Esta idea no fue nueva y Doane la toma de “Visual pleasure and narrative cinema”,⁵ un artículo de 1975 escrito por la teórica de cine británica Laura Mulvey. En él, la también profesora de la Universidad de Oxford, advirtió que las mujeres desconocían cómo representarse porque todo el tiempo han estado frente a la lente de la cámara, exudando su belleza. Si deseaban expresar algo, se convertían en antagonistas o su transgresión era

redimida por el protagonista (Mulvey, 2007). Algo similar ocurrió desde el surgimiento de las primeras heroínas del discurso pornográfico, como *Thérèse philosophe*,⁶ *Frances Hill* o *Juliette*, quienes cedieron a sus impulsos sexuales bajo la falsa promesa de libertad y que terminaron por ser presas de un placer que no les pertenecía; ellas no se apropiaron de su cuerpo sino que su libertinaje se constituyó a partir de una fantasía masculina. Su penitencia fue un castigo peor que la muerte o la tortura brutal de la que serán objeto las *femmes fatales* dos siglos después: se convirtieron en esposas o en damas de compañía.

Mulvey señaló que a las mujeres se les ha dificultado reconocerse dentro de medios como el cine, porque siempre han contemplado su imagen en la “mirada masculina”, una compleja noción que no se limita al ejercicio visual sino que sugiere una examinación profunda, constitutiva de la identidad femenina como objetos de deseo. Esta fijeza extenuante que nace y muere en la retina, mejor entendida en su acepción anglosajona *male gaze*, es una operación que tiene lugar en dos estructuras placenteras de “mirar” en el cine:

La primera, escopofílica, surge del placer de usar a otra persona como un objeto de estimulación sexual por medio de la vista. La segunda, desarrollada mediante el narcisismo y la constitución del ego, viene de la identificación con la imagen mirada. Así, en términos filmicos, una supone una separación de la identidad erótica entre el sujeto y el objeto en la pantalla (escopofilia activa), la otra exige la identificación del ego con el

5 Este texto se publicó dentro de *Screen*, revista de estudios cinematográficos de la Universidad de Oxford, en su volumen 16 (Otoño de 1975). En México, hay una excelente traducción en español realizada por Pablo Sigg y compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz en el libro *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, el cual utilizaré en este trabajo.

6 *Thérèse philosophe* (o Teresa filósofa) es la protagonista de la novela homónima atribuida a Jean-Baptiste de Boyer, aunque también suele asignarse su autoría al filósofo ilustrado Denis Diderot. Para el historiador estadounidense Robert Darnton, con este libro surge la pornografía tal cual hoy la conocemos. Véase Darnton, Robert. *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución* (Trad. de Antonio Saborit), FCE, México, 2008.

objeto en la pantalla por medio de la fascinación del espectador con éste y el reconocimiento de su semejanza (Mulvey, 2007: 85).

Entonces, ¿es posible revertir el efecto tóxico que la mirada masculina posa sobre las mujeres en la imagen cinematográfica? En la pornografía, donde el discurso se centra en violentar o utilizar el espacio femenino (carne-cuerpo-intimidad-identidad) como *background* para la representación de las fuerzas del deseo masculino, ¿es posible que surja de las pupilas femeninas, *female gaze*, una interpretación del placer genuina, tal vez hasta de un goce auténtico? Laura Mulvey fue tajante y dijo que no. Es imposible concebir una ideografía de la mujer hasta que haya tomado conciencia de sí misma, no sólo en la manufactura del argumento a discernir en cualquier soporte artístico que desee, sino que es imperativo que abandone su estadía escopofílica, es decir como objetos de una mirada controladora y curiosa (Mulvey, 2011). De lograrse esto, hablar de una cinematografía hecha por y para mujeres, o para personas sin la impertinente etiqueta de los géneros, no sería complicado y esta investigación llegaría a un punto muerto en el que agregar algo más sería absurdo e ingenuo de mi parte. Sin embargo, la solución de Mulvey no alcanzó a salir del esbozo y se quedó como una opinión más, un juicio que un sequito de intelectuales y realizadoras no compartirán en lo consecutivo, alegando que la crítica de Oxford no supo interpretar a cabalidad la teoría psicoanalítica freudiana, de la que toma el concepto “escopifilia” y critica su noción de “falocentrismo”.

Aunque considerar la propuesta de Mulvey como una expresión fácil o visceral de activismo social sería un grave error. Su análisis es una herramienta perfectamente diseñada para evidenciar dos elementos sustanciales de la imagen cinematográfica, presentes desde *Le coucher de la mariée*: el avejentado obeso no representa ningún estereotipo de belleza masculina ni mucho menos a un sujeto erotizado, es una alusión al ego ideal que el espectador aspira a imitar (el “falo despersonalizado”

que mencioné en el apartado anterior); del otro lado, la mujer sólo existe en su condición de mirabilidad (*to-be-looked-at-ness*). Sin embargo, el hecho de que exista una fisura histórica, la cual se ignora si fue provocada por el tiempo o por alguna vieja creencia moral, en la llamada primera película pornográfica que nos impida en la actualidad darle ese apelativo, pues las escenas del *striptease* y del coito que constituirían la médula de su alegato ya no existen, dice mucho sobre el origen y el devenir de este género cinematográfico: la clandestinidad y la censura que ha sobrellevado todos estos años es resultado de una estrategia política, impulsada principalmente por la élite gobernante de países como Francia, Gran Bretaña o los Estados Unidos, que ha restringido el derecho o el acceso al placer, porque dotar de este conocimiento tan sofisticado a las masas, personas pobres o débiles de espíritu, desestabilizaría el orden social, tal cual lo había explicado la desfachatada *Thérèse* de Jean-Baptiste de Boyer, con más de un siglo de anticipación:

Pero cuidémonos de revelar a los tontos verdades que no apreciarían y de las que abusarían [...] De cien mil personas no hay veinte que se habitúen a pensar, y de esas veinte apenas encontraréis cuatro que realmente piensen por sí mismas (De Boyer, 2008; citado en Darnton, 2008: 169).

3. ¿UN PLACER SIN CULPA NI VÍCTIMAS?

Linda Susan Boreman, mejor conocida como Linda Lovelace, fue una de las primeras actrices que trabajó para películas producidas en la meca del cine pornográfico, San Francisco Valley, un pequeño poblado ubicado en la zona metropolitana de Los Ángeles, California. Su biografía articuló a la perfección el cliché de la actriz porno que estuvo íntimamente relacionada con la prostitución: quedó embarazada a temprana edad y fue obligada a dar a su hijo en adopción para proteger el buen nombre

de una familia católica que al poco tiempo la desterró. Ante esta situación, era de esperar que la chica de veinte años fuera presa fácil de la prostitución y las adicciones.

Después de padecer años de violencia a manos de su pareja, el pornógrafo y proxeneta Charles Traynor, una bocanada de éxito llegó repentinamente a su vida, interpretando el papel que mejor conocía dentro del filme experimental de un director hasta ese momento desconocido y también con un pasado en el proxenetismo, Gerard Damiano. *Deep Throat* (Garganta profunda), estrenada en 1972, fue la primera cinta pornográfica taquillera de la historia, tal fue su éxito que al año siguiente la distribuidora Columbia Pictures adquirió los derechos y la exhibió en salas de cine de todo Estados Unidos, sin que su público se reservara a los aficionados convencionales del porno. Su presupuesto apenas superaba los 47,000 dólares y alcanzó una cifra de recaudación de más de 50 millones.

Pero más importante aún fue que *Deep Throat* bosquejó por primera vez en el cine la expresión del placer femenino: una mujer imposibilitada para tener un orgasmo, visita a un médico sexólogo que le hace notar que su clítoris se encuentra dentro de su garganta, por lo que para tener una experiencia sexual satisfactoria debe dedicarse a estimular esa parte de su cuerpo. De esta forma, Damiano no retrata a una ninfómana víctima de su insaciabilidad sexual, sino a una mujer que al descubrir el goce de su propio cuerpo, el cual yace oculto como una metáfora de su negación cultural, decide llevarlo hasta el límite de sus consecuencias.

No obstante, Laura Mulvey u otras pensadoras feministas como las líderes de WAP, Gloria Steinem, Catherine MacKinnon y Andrea Dworkin, no consideraron esta propuesta cinematográfica, ni otra similar, como un momento de ruptura al considerar la felación como una fantasía masculina que ha funcionado como *leitmotiv* desde la invención de la pornografía. La satisfacción experimentada por *Linda* (Linda Lovelace) es

la consecuencia inevitable de esta fantasía. En este sentido, la experiencia del placer femenino fue de nuevo una ficción adaptada a la medida del deseo masculino.

Durante los últimos años de la década de los setenta y principios de los ochenta, una postura completamente opuesta a la expresada por WAP surgió para reivindicar a la pornografía como un soporte de experiencia positiva de la sexualidad femenina. *Sex-positive feminism* o *Pro-sex feminism* se originó en Estados Unidos de la mano de intelectuales como Gayle Rubin, la primera teórica en señalar el carácter performativo de la sexualidad, un aparato de representación social capaz de adaptarse a los diferentes contextos en los que se enuncia. Otras pensadoras como Wendy McElroy y Linda Williams también criticarán el enfoque de Mulvey, Dworkin y compañía al aclarar que confundieron el concepto de “falo” con “pene”, mientras el primero atañe al poder, el segundo se limita a una cartografía fisiológica:

La pornografía [hardcore] no es fálica porque muestra penes; es fálica porque en su exhibición de penes presume saber o poseer una expresión adecuada de la verdad del “sexo” - como si el sexo se redujera a lo que el falo pretende ser. Mientras que es improbable que la fisiología del sexo cambie, sus significados de género si pueden hacerlo. Al atacar el pene más que al falo, el feminismo anti-pornográfico evade las verdaderas la fuente real del poder masculino (Williams, 1989: 267).⁷

Para estas pensadoras, la masculinidad y la feminidad no son características biológicas sino manifestaciones culturales. Adaptando este argumento a *Deep Throat*, *Linda* está en condiciones de gozar de su propio cuerpo y aquello que los hombres llegasen a sentir al momento de introducir su pene dentro de

7 La traducción y los corchetes son míos.

su boca sería intrascendente: ¿quién ocuparía aquí el lugar del sujeto y quién el del objeto en la dinámica escopofílica?

En 1989, Annie Sprinkle, una ex-prostituta, actriz pornográfica y doctora en sexualidad por el *Institute for Advanced Study of Human Sexuality*, en San Francisco, realizó el proyecto *Post-Porn Modernist Show*, una serie de acciones artísticas en las que explora, desafía e ironiza los principales tabúes sexuales, valiéndose de sí misma como lienzo de experimentación autobiográfica y política y cuyo título da origen al término “pospornografía”, el cual, en palabras del filósofo transgénero Paul B. Preciado, marcó el siguiente paso evolutivo de la pornografía: una apología erótica despojada de la noción de género.⁸

A la manera de un *reallity show*, Sprinkle muestra en escena su vida privada como Ellen Steinberg, su nombre real, en sus diferentes facetas como madre o esposa; expone detalles de sus múltiples actividades como *escort*, bailarina de burlesque y actriz de cine para adultos. Con este proyecto, en el que sumó otros lenguajes visuales como el video y la fotografía, la también consejera sexual trató de dar cuenta de sí misma, de apropiarse de su cuerpo a través de su sexualidad para fincar así los cimientos de una identidad despojada de jerarquías y etiquetas que limiten su potencial. *Post-Porn Modernist Show* no buscó en ningún momento dar significado al placer femenino o convertirse en una apoteosis de éste, fue un intento por reivindicar la libertad natural del ser humano, de desideologizarlo. A final de cuentas, designarle un adjetivo al placer o al goce de los cuerpos sería una forma de seguir sujetándolo a viejas prácticas.

A esta propuesta artística se sumó también un manifiesto redactado por la misma Sprinkle en coautoría con las escritoras y actrices Veronica Vera y Candida Royalle, en el que definieron su postura respecto a la celebración del sexo como una actividad en la que cuerpo y espíritu son inseparables y se complementan entre sí. Años después, otras directoras como Petra Joy, Nina Hartley o Veronica Hart, se integrarán a este nuevo ideario de creación cinematográfica que cuenta en la actualidad con centenares de adeptos y se desarrolla en casas productoras consolidadas. A este fenómeno hay que añadir el vertiginoso crecimiento de las plataformas informáticas desde finales de los noventa del siglo pasado, lo cual permitió que la distribución de materiales audiovisuales diversos fuera una tarea sencilla, económica y global.

¿Había encontrado Sprinkle y sus herederas la receta para hacer una versión femenina de la pornografía, sin que en su imagen permaneciera residuo alguno de su cruento pasado en contra de las mujeres y por ende fuera capaz de disolver la frontera de los sexos, para que sólo quedasen humanos a merced de la furia de sus entrañas, de órganos y fluidos que por primera vez sintieran propios? Por una parte, es verdad que su aporte fue significativo y demostró que es posible encontrar un lugar de diálogo, o de tregua, en el que múltiples representaciones de la sexualidad tienen cabida. Aunque también cabe señalar que aún persiste un porno generado al margen de la ley, operado por mafias bajo la máxima mercadológica “el sexo vende”, tal cual lo habían experimentado Louise Willy y Linda Lovelace. Que exista todavía una industria pornográfica que funcione en la clandestinidad sólo puede significar que los fantasmas de antaño no se han disipado y existe una audiencia que sigue creyendo que el deseo sexual debe imponerse con una fuerza que sólo pocos poseen y merecen.

8 Paul B. Preciado o Beatriz Preciado, ha dedicado numerosos textos para diarios como *El País* o *El Mundo* en los que ha expresado dicha idea. Aquí un ejemplo de 2015: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>

UN EPÍLOGO A MANERA DE CONCLUSIÓN

¿Porno feminista o feminismo mainstream?

Decir que *Alex*, el personaje encarnado por la actriz checa Claudia Claire en *La buena chica*, ha consumado el deseo sexual femenino por el simple hecho de provocar que su coprotagonista cediera a cumplir su fantasía es osado y complicado. Erika Lust, quien se autodefine como feminista, aboga en sus películas por un cuidado meticuloso de la estética: los cromáticos de la habitación, el vestuario de los personajes, el peinado, el maquillaje, inclusive el tono de piel y de ojos de los actores, todo elemento visual preocupa bastante a la directora nacida en Estocolmo y afincada en Barcelona desde el año 2000, todo debe sacar a relucir sofisticación y belleza.

Durante el monólogo inicial de *Alex*, el color terracota de los ladrillos al fondo de la imagen hace juego con el matiz rosado de las mejillas de la actriz; la iluminación sutil de su rostro, situado en primer plano, se acentúa con la blusa perlada que lleva puesta; el iris de sus ojos azul turquesa y la ligera palidez de sus labios lucen apagados para equilibrar mejor los tonos violáceos de la copa de vino que sostiene en la mano derecha y de las almohadas colocadas detrás de ella. Un trabajo de posproducción exacerbado es lo que desea mirar una mujer, obsesiva de los detalles, dirá Erika Lust, quien detesta la improvisación, el carácter *underground* o las escenografías *kitsch* del cine porno convencional. Al público masculino le cuesta más trabajo percibir ciertos componentes visuales en el porno, porque a ellos se les ha acostumbrado a fijar su interés en la penetración y en la exaltación de la eyaculación, algo que la egresada de la carrera en Ciencias Políticas de la Universidad de Lund quiere cambiar con su cine (Lust, 2008). Aunque no fue la primera ni por supuesto será la última en fijarse este objetivo.

Desde 1984, la teórica feminista italiana Teresa De Lauretis había propuesto en su libro *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*,⁹ que la vía más práctica para transformar la representación cinematográfica de la mujer era crear más consumidoras de cine, algo que ya había bosquejado Mary Ann Doane en 1982, advirtiendo quizás la imposibilidad de hacer del cine, no sólo pornográfico, una industria incluyente en términos de su expresión sexual y de asignación de roles de género. Junto con Erika Lust, otras directoras como la francesa Ovidie y la estadounidense Tristan Taormino han tomado la batuta en el montaje de una cinematografía para adultos que no difiera en procesos del cine convencional, como el hollywoodense: contratos de trabajo, acondicionamiento de espacios adecuados para la filmación, sesiones establecidas previo acuerdo entre productora y los involucrados (actores, guionistas, camarógrafos, iluminadores, maquillistas, tramoyistas, representantes legales, etcétera). Otra característica que une a estas nuevas directoras de cine es que han dejado de preguntarse si con su trabajo lograrán conquistar la equidad de género, ellas centran su atención en satisfacer la demanda de un mercado prominente de mujeres entre los 20 y 50 años de edad, con mayor presencia en el mercado laboral y por lo tanto con el poder adquisitivo necesario para demandar mejor calidad en la manufactura de la pornografía que desean ver al regresar del trabajo o de la universidad. Ese será su aporte, tal vez uno más significativo que el proyecto emprendido en la década de los ochenta por Annie Sprinkle y compañía, si se considera que la receptibilidad de películas producidas por casas como Lust Films supera por millones de espectadores a las de la pionera del posporno.

9 Publicado originalmente por la Universidad de Indiana. Su versión en español: De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (Trad. de Silvia Iglesias), Madrid, Cátedra, 1992.

¿Qué hacer en un mundo que se ha empeñado en perpetuar la inferioridad de la feminidad, que desde los tiempos de Restif de le Bretonne ha justificado utilizar al otro inferior para cumplir las oscuras fantasías que sea capaz de concebir la imaginación más desbordante?: realizar una película corta sobre una chica reprimida por sus modales, quien exige sexo a un desconocido y clama como premio una extendida eyaculación en su rostro. De la misma forma como *Linda* en *Deep Throat* reclama una felación para satisfacer sus propias necesidades, Erika Lust hace de *Alex*, su buena chica, la figura activa, la que asimila aquello que los hombres quieren de ella para convertirlo en materia de su propio placer.

Quizás si *Juliette* u otras protagonistas de novelas pornográficas, como *La mariée* o *Linda*, hubieran nacido dentro de una película clasificada como “porno para mujeres”, no habrían sobrellevado su feminidad como una condena. Al contrario, la violencia de la que aparentemente fueron objeto se habría interpretado como el umbral de su propia satisfacción, sin importar que hubiera más allá de esa gratificante sensación del orgasmo y sin considerar que éste fuera la imposición que históricamente las mantuvo a raya.

REFERENCIAS

-
- Cleland, J. 2009. *Fanny Hill. Memorias de una cortesana*, Madrid, Tusquets Editores.
- Cordero, K. e I. Sáenz 2007. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, UNAM-UIA.
- Damiano, G. 1972. *Deep Throat*, Película, 61', Estados Unidos.
- Darnton, R. 2008. *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución* (Trad. de Antonio Saborit), México, FCE.
- De Lauretis, T. 1992. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (Trad. de Silvia Iglesias), Madrid, Cátedra.
- Doanne, M. A. 1991. *Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*, Nueva York, Routledge.
- Kirchner, A. 1896. *Le coucher de la mariée*, Película, 7', Francia.
- Lust, E. 2004. *La buena chica*, Película, 21', España.
- Lust, E. 2008. *Porno para mujeres*, Barcelona, Melusina.
- Preciado, P. B. 2015. “Activismo postporno”, Madrid. [En línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>
- Sade, Marqués de. 2012. *Juliette o la prosperidad del vicio*, Madrid, Tusquets Editores.
- Sprinkle, A. 1989. *Post-Porn Modernist Show*, Proyecto procesual, Estados Unidos.
- Wagner, P. 1998. *Eros revived: Erotica of the Enlightenment in England and America*, Londres, Secker and Warburg.
- Williams, L. 1989. *Hard-core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, University of California Press.

INDIOS I Y II: DOS RETRATOS OLVIDADOS DE MÉXICO

INDIANS I AND II: TWO FORGOTTEN PORTRAITS OF MÉXICO

LUIS DUFUUR CAÑELLAS
Universidad de la República, Uruguay
ldufuur@gmail.com

Recepción: 20 de marzo 2017 • Aceptación: 24 de abril 2017

RESUMEN

En 1970 Mario Handler dirigió tres documentales titulados *Indios I*, *II* y *III*. La trilogía explora la historia, costumbres, cultura y política de la sociedad mexicana. Los filmes desaparecen y en el año 2013 aparecen en los archivos de la RAI en Milán *Indios I* e *Indios II*. En 2015 finalmente se estrenan en Montevideo los mencionados filmes.

En este trabajo nos proponemos desarrollar un análisis de los mencionados filmes que contemple aspectos cinematográficos, sociales, políticos y culturales. En el caso de *Indios I: La terra della siccità*, se lo analizará desde una perspectiva histórica e *Indios II: I paese della magia*, desde el cine etnográfico. Ambos filmes retratan a la sociedad mexicana desde diversos puntos de vista, y a su vez observan aspectos pocos conocidos de una sociedad heterogénea como lo es la mexicana, vivo exponente de lo que Néstor García Canclini ha denominado “hibridación cultural”.

Palabras clave: historia, cine-documental, sociología, antropología

ABSTRACT

In 1970 Mario Handler directed three documentaries titled *Indians I*, *II* and *III*. The trilogy explores the history, customs, culture and politics of Mexican society. The films had disappeared and were found in 2013 in the RAI's archives in Milan: *Indians I* and *Indians II*. During 2015, the films were finally exhibited in Montevideo. With this work we propose to develop an analysis of the films that examines the cinematographic, social, political and cultural aspects. In the case of *Indians I: La terra della siccità*, it will be analyzed from a historical perspective and *Indians II: I paese della magia*, from the ethnographic cinema. Both films portray Mexican society from various points of view, and gaze up a few well-known aspects of an heterogeneous society such as Mexico, a living example of what Néstor García Canclini has called "cultural hybridization."

Keywords: history, documentary film, sociology, anthropology

INTRODUCCIÓN

Al cine de Mario Handler se lo ha catalogado como un cine eminentemente político, histórico y social, lo cual nos permite observar la riqueza de su obra siempre atenta a los problemas sociales. Sin embargo, a partir de la recuperación, a principio de 2015 de los filmes *Indios I: La terra della siccità* (Tierra de la sequía) e *Indios II: I paese della magia* (El país de la magia), Handler abre otro campo de trabajo en donde explora y desarrolla lo que se denomina “cine histórico”. Los filmes antes mencionados habían pasado al olvido, existiendo solo una extensa nota que aparece en el semanario *Marcha*.¹

Los filmes *Indios I: La terra de siccità* (La tierra de la sequía) e *Indios II: I paese della magia* (La tierra de la magia), son exponentes de lo que Néstor García Canclini ha denominado la “hibridación cultural”. En tal sentido estos filmes tienen por objetivo registrar el cruce de dos culturas, de dos realidades, que aunque opuestas en sus formas de ver el mundo, se han combinado, mezclado, sintetizado, para dar lugar a una compleja trama social, cultural y política. “Los procesos de hibridación muestran que no es posible hablar de las identidades como si se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como la esencia de una etnia o de una nación” (Canclini, 1990: 362), es por eso que *Indios I* e *Indios II* son filmes pendulares que van desde la tradición azteca a la modernidad europea componiendo un eficaz cuadro de la sociedad mexicana.

Si hay algo que caracteriza a las culturas híbridas es la capacidad de combinar distintos elementos: lo moderno y lo tradicional, lo regional, lo culto y lo masivo. Este proceso determina que se desarrollen artefactos culturales (arquitectura) o prácticas

culturales (danza, música, comida) no exentas de múltiples combinaciones. Bajo esta perspectiva es que pretendemos analizar los filmes y ubicarlos como documentos históricos y antropológicos teniendo como telón de fondo la hibridación cultural. Es así que, con la finalidad de generar las condiciones necesarias para el análisis, nos adscribimos a un conjunto de teóricos que postulan al cine-documental no solo como un lugar de representación de la realidad, sino también como un lugar en donde se exponen asuntos que involucran al ser humano y su peripecia por la faz de la tierra. La primera aproximación al tema emerge del pensamiento de Michel De Certeau (2006: 68), define como operación historiográfica, “aquella que combinan: el lugar social, la práctica, la escritura”. Si transportamos dichas categorías al cine documental, se sintetizan en qué se muestra, quién muestra y cómo se muestran los hechos. De manera tal que en el cine-documental confluyen el estilo, el modo y la estructura, lo cual hace que el filme se convierta en un documento de corte histórico o antropológico, ya que el estilo de mostrar, el modo de representar y la estructura del filme sentarían jurisprudencia sobre lo mostrado, a eso se le suma “la naturaleza de los materiales” (Rodríguez, 1994: 162), que le permite al filme -tomando los términos de Bazin- momificar el tiempo. Lo dicho se hace necesario con la finalidad de consagrar a los filmes *Indios I* e *Indios II* como documentos e inscribirlos dentro de dos campos disciplinares: historia y antropología. Entendemos pertinente incorporar a estos filmes como documentos, ya que son portadores de una mirada particular y reflexiva sobre la historia y las costumbres del pueblo mexicano.

El presente trabajo lo dividiremos en dos partes: la primera dedicada a observar y analizar el filme *Indios I: La terra de siccità* (La tierra de la sequía), desde una perspectiva histórica, focalizando nuestro análisis en el cine como documento, en este caso analizamos la combinación de personajes y lugares (Rosenstone, 1997), y en la segunda parte del trabajo analizare-

1 Sandro, Maffei, “Il regista Mario. México en tres niveles”, en *Marcha*, núm. 1494, Montevideo, 22 de mayo 1979.

mos *Indios II: I paese della magia* (La tierra de la magia), desde una dimensión etnográfica, tomando en cuenta criterios elaborados por Elizenda Ardèvol, quien sostiene que en «el cine etnográfico convergen dos enfoques, el procedente de la teoría cinematográfica y el procedente de la antropología social y cultural» (Ardèvol, 2006: 59).

Si bien ambos filmes están editados en Italia, no es menos cierto que la mirada ejercida por Mario Handler, desde la dirección de cámara y el montaje hace que ambos filmes sean un intento por aproximarnos a la historia y a la cultura mexicana.

INDIOS I: LA TERRA DE SICCIÀ, O UN INTENTO POR EXPLICAR LA BARBARIE

Hay un viejo dicho que dice: “México tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos”. Tal vez el dicho encierre, a modo de profecía, el drama que le ha tocado vivir a México por limitar con el país que es la expresión cabal del imperialismo y la globalización.

Indios I: La terra de siccità,² de Mario Handler, tiene como tema central la compleja relación entre dos culturas, y que a lo largo del tiempo ha dado lugar a una cultura mestiza, indio-europea, barroca, sincrética, como es la cultura mexicana. El filme pretende ser un recorrido por la historia de México, sin embargo, “Todo documental nunca es el reflejo directo de la realidad, es un trabajo en que las imágenes –ya sean del pasado o del presente– conforman un discurso narrativo con un significado determinado” (Rosenstone, 1997: 35). En este sentido avalamos lo dicho en la cita, aunque el filme es portador de una narración con un significado muy concreto: la postergación. Handler se encarga de mostrar que la historia no solo es escritural sino que también es visual y que bien puede ser retratada por

el cine-documental, tarea que se ha encargado de desarrollar a lo largo del tiempo. Es así como el conjunto de imágenes del que es portador el filme *Indios I* lo convierten en un documento histórico en sus dos acepciones, como retrato y como relato, y es así como adquiere sentido y significación este trabajo.

Indios I, es un claro exponente de lo dicho, cine explorador, “estilística de la observación” –dirá Plantinga– muy cercano a los documentales geográficos de la BBC o Discovery, sin embargo el tema asociado con el paso del tiempo hacen que él se convierta en un documento histórico, veamos cómo. El filme se inicia en los territorios que alguna vez fueron mexicanos y que en la guerra de 1848 pasaron a manos de Estados Unidos. El Estado de Nuevo México, primero y, Colorado después, son los lugares elegidos para iniciar el peregrinaje histórico, observando en algunos rituales las raíces de la cultura azteca. Pero el filme tiene un propósito mayor y es mostrar la sequía. Ahora bien, qué sequía sería la interrogante que nos surge, ya que no se trata solamente de la ausencia de agua, sino que la sequía es una metáfora que le otorga al filme el marco narrativo apropiado mediante el cual recorreremos la áspera, dura, seca historia desde las tradiciones creadas por el imperio azteca, pasando por el sincretismo cultural del virreinato español hasta desembocar en la revolución mexicana, situaciones que han dejado sus huellas en el México actual.

Habíamos dicho que el filme se inicia en los antiguos territorios mexicanos, para ello la filmación de cierta danza local, que parodia algunos rituales practicados por la cultura azteca, nos sumerge en el relato. Los lugares elegidos no son casuales, ya que los estados de Colorado y Nuevo México fueron las zonas en donde se asentaron las primeras comunidades que arribaron al territorio mexicano. La filmación en el comienzo es precaria: los primeros registros son oscilantes, hay fuera de foco, malos encuadres; sin embargo, la entendemos como una opción estética que simula la cámara de los turistas (¿crítica a

2 *Indios I: La terra de siccità*, se traduce como: “La tierra de la sequía”.



la cultura occidental?, ¿crítica al consumo?). A pesar de esto, el filme no se detiene en ese punto, su mirada se deposita en el problema del agua y su vinculación con diversos procesos culturales y políticos. Desde ese momento el filme se transforma en un documento de corte histórico, que tiende a explicar el devenir de la historia, en la medida que lo mostrado es parte del pasado “que puede hablar por medio de las imágenes” (Rosenstone, 1997: 35).

En este caso “la cámara revela el funcionamiento real, dice más sobre la instituciones y personas de lo que ellas querrían mostrar; devela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos; ataca en suma; sus misma estructuras” (Ferro, 1995: 38), adoptando una mirada cercana al “cine directo”, aquel que Jean Rouch desarrolló en África y Francia, mediante el cual nos aproximamos a los hechos con un mínimo de manipulación. De este modo, la cámara de Handler mira el mundo y ese mirar se transforma en una reflexión sobre el pa-

sado y presente del pueblo mexicano, en un devenir de imágenes que muestran el ayer y el hoy de las tradiciones culturales, “la cámara revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos [...] lo que deja entrever es parcial, incompleto y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión” (Ferro, 1995: 38). La interpretación de Ferro no hace más que acentuar la importancia de lo mostrado en el filme y observar cómo en la elaboración de la tortilla de maíz, la cera y el pulque es capaz de retratar mejor que los diversos documentos que se han ocupado del tema. Sin embargo, el filme nos enfrenta a la historia de México, y a un modelo de producción premoderno lejano al mundo global. Es así que, en el cultivo del maíz y la elaboración de la tortilla, de la candelilla y la elaboración de la cera, y por último con el maguey para la producción del pulque, emerge la hibridación cultural mostrando el ayer y el hoy. No obstante lo anterior las imágenes tienen por finalidad no solo mostrar, sino enfocar los



Fotogramas de video *Indios I*, Mario Handler, 1970.

temas desde una “visión o enfoque didáctico”, de acuerdo a las pautas que propone Caparrós (1995: 37), cuando sostiene que “el filme refleja una mentalidad de la época”, desplegando una atenta mirada sobre los hechos en donde se describe la producción artesanal y los rituales, las tradiciones y postergación de las mismas, lo que en definitiva pasa a ser una buena colección de hábitos y comportamientos ancestrales que pertenecen a la historia del pueblo azteca. Así quedan mostradas las contradicciones de una forma de producción, condenada a su desaparición, como resultado de la industrialización. Este enfoque nos propone una manera de reflexionar sobre la ruptura de un hacer que se asienta en el mundo natural. De manera tal que el filme no solo critica al modelo industrial, que promueve postergación primero y desaparición después, sino que apunta a documentar prácticas culturales que con el correr del tiempo desaparecerán. Ese es el valor histórico de este filme al cual debemos analizarlo no como un producto cinematográfico sino

que tiene un valor testimonial que “atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite” (Ferro, 1995: 39).

A partir de lo anterior, el filme deriva hacia aspectos estrictamente históricos. Desde este punto, observamos cómo la desigualdad social y política genera un fuerte movimiento armado: la revolución mexicana. Es en esta segunda parte de filme que cobra relevancia el archivo filmico, ya que se recurre a dicho material con la finalidad de explicar las causas sociales y políticas de la revolución. Las imágenes elegidas sobre la revolución mexicana parecen describir algunos detalles de la revolución. En primer lugar se apela a mostrar el auto donde atentaron a Francisco “Pancho” Villa. La cámara describe el coche, alternándose con fotos de Villa, una mirada descriptiva y biográfica con un valor de signo indicial, que refuerza el filme. En segundo lugar, Handler y su producción apelan a un recurso narrativo, el *found footage*, que funciona no solo como un documento histórico, sino que la exhibición de las



Fotogramas de video *Indios I*, Mario Handler, 1970.

imágenes a modo de negativo propicia un discurso que implica de alguna manera, mostrar la inversión de lo sucedido, desde sus sombras, proceso retórico que nos permite interpretar a la revolución mexicana como invertida, lejana al México mestizo, multirracial y cultural que aún hoy demanda igualdad y justicia. Es en este punto que cobra relevancia lo dicho por Ferro (1995: 39), cuando sostiene “que el filme no cuenta por lo que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite”, en este caso reflexionar no solo sobre la revolución mexicana y los hechos, sino sobre sus actores y su destino final.

Si bien el filme apunta a denunciar las consecuencias de la revolución y cómo las desigualdades se han acentuado, Handler apunta a lo político y evocando un filme clave en su carrera como documentalista, *Elecciones* (1967), filma un acto político, en la ciudad de Chihuahua (lugar donde nació Francisco Villa). La cámara se instala en el lugar esperando el arribo del candi-

dato a presidente por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), Luis Echeverría Álvarez. Álvarez le habla a una comunidad de indios tarahumaras. La mirada sobre el hecho a través de la cámara es elocuente: Handler filma el hecho alternando planos generales y primeros planos, estilo que nos permite mostrar la distancia entre las dos culturas, los dos Méxicos, el blanco y el mestizo, el calzado y el descalzo, el de habla castellana y el que habla la lengua del lugar. No obstante lo dicho, Handler retrata, muestra, documenta, y el montaje nos permite otorgar en los planos de detalles: manos, rostros y pies, un valor testimonial (el tiempo), mientras que los planos generales muestran la distancia entre lo cultural (el espacio) de lo que aún no se ha combinado. Un modo de representar la realidad que describe, claramente, la brecha cultural y política de la nación mexicana. En el final de la escena todo es silencio, polvo, viento, el estrado vacío, en definitiva, las palabras se han agotado y la sequía sigue.



Fotogramas de video *Indios I*, Mario Handler, 1970.



Fotograma de video *Indios I*, Mario Handler, 1970.



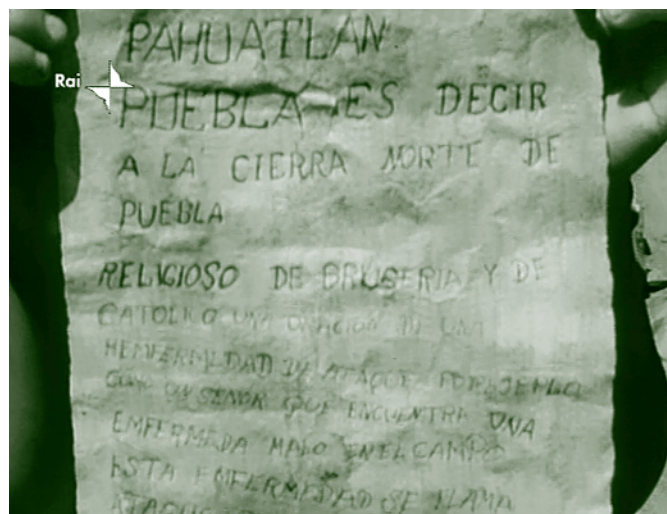
Fotograma de video *Indios II*, Mario Handler, 1970.

INDIOS II: MAGIA, O EL SINCRETISMO CULTURAL

Si *Indios I: La terra de siccità* trata de representar a México desde una perspectiva histórica y sociológica, *Indios II: Magia*, explora a lo largo de cincuenta y nueve minutos las tradiciones religiosas que provienen del pasado azteca, pasa por la conquista española y desemboca en el sincretismo cultural y religioso, dando lugar a un espacio dominado por la magia. El filme pone en evidencia las dos tradiciones religiosas fundiéndolas en una mezcla donde lo religioso y ancestral se traduce en una serie de miradas sobre lo mágico y lo religioso, práctica que a lo largo de la historia le ha otorgado poderes sobrenaturales al ser humano con la finalidad de explicar la naturaleza de las cosas; explicación que no siempre está sujeta a las leyes de la naturaleza o de la razón. Este es el principio que recorre todo el filme *Indios II: Magia*, dedicado a la magia y a todo tipo de actos religiosos que se desarrollan en México, y que explora la tradición

religiosa, al compromiso con el cuerpo y en este sentido es que el filme se convierte en un documental de modalidad etnográfica. Elizenda Ardèvol (1997: 127), sostiene que “el cine etnográfico pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la descripción de los aspectos relevantes, de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas”. Y es precisamente en dichas circunstancias que enmarcamos al filme, ya que muestra una diversidad de rituales dominados por la fe y la creencia, en este caso, el filme apunta a mostrar la hibridación cultural ya que se combinan aspectos de la cultura azteca con la religión católica.

El filme es un tríptico en donde observamos: a) el estado de la religión hoy, es decir, el sincretismo que nos advierte de cómo se han mezclado los rituales aztecas con la religión católica; b) la intervención de la religión católica en México, cómo se configura y se expande a lo largo del territorio y; c) la milenaria



Fotogramas de video *Indios II*, Mario Handler, 1970.

religión practicada por los aztecas. El filme parte del presente y va al pasado, en un estilo de cine perspicuo “en el que el cineasta se mantiene distanciado de los acontecimientos que registra” (Crawford- 1992: 67-80).

Estos tres núcleos narrativos configuran, a partir de un juego de deducciones, un relato que trata de explicar las diversas prácticas religiosas, teniendo como telón de fondo la compleja trama de creencias y actos de fe en donde se mezcla lo cristiano con algunos rituales que provienen de la cultura azteca. Juego de creencias que le otorga al filme un espesor narrativo y lo convierte en un documental de corte etnográfico. Pero... ¿cómo funciona el modo etnográfico en este filme? Habíamos dicho que *Indios II: Magia*, se estructura en un juego de deducciones, es decir cada imagen, cada plano, cada secuencia explica lo anterior sobre un plan muy simple: se parte de lo particular para ir a lo general. Dicha estrategia revela la capacidad técnica del montajista Pablo Mercadini, quien a través

de su arte logra introducirnos en un mundo poblado de rituales, siendo este uno de los logros del filme ya que el espectador nunca queda afuera del relato debido a que la narración avala lo mostrado.

Con un fuerte tono explicativo y una “voz en off” que nos recuerda al usado por Grierson en varios de sus filmes, *Indios II* tiene como finalidad la de despertar conciencia “crítica del público, como una alternativa para proporcionar al espectador información sobre el mundo, didáctica, poética y socialmente comprometida a la vez” (Ardèvol, 1996: 140). Para ello la cámara se sitúa cerca de la realidad ubicándonos en la síntesis propuesta por Jean Rouch en *El hombre y la cámara*, donde sostiene que la condición del cine etnográfico es la que une al “ojo-cine” de Vértov y al “ojo participante” de Flaherty (Rouch, 1995), presupuestos que en este caso son el paradigma del filme.

El filme se inicia con una danza que parodia la lucha entre un cocodrilo y un tigre, dicotomía que dominará toda la obra .



Al principio lo registrado parece ser algo simple, pero el ritual se torna cada vez más complejo cuando ingresa en medio de la danza un niño, metáfora tal vez del ser humano que podría asociarse con el palíndromo: “Adán y raza es azar y nada”. Es posible que la danza sea parte del ritual que representa la lucha de dos expresiones de la naturaleza: la tierra encarnada en el tigre y el agua en el cocodrilo, pero es posible también que la presencia del ser humano convierta al filme en una mirada etnográfica, ya que la cámara se sitúa en el medio de la danza y los planos cortos funcionan no como índice, sino como un signo natural, porque existe una relación causal entre la realidad –la referencia– y la película. No obstante lo anterior el filme plantea una estructura dicotómica: tierra/agua, sol/luna, dios/chamán, fuego/agua, pecado/penitencia, cuerpo/espíritu, la tradición cartesiana puesta al servicio del filme.

Para acentuar dicha dicotomía vemos cómo los primeros planos tratan de reforzar lo mostrado creando una particular di-

mensión poética (o tal vez política) de interpretación sobre lo registrado que bajo la forma de exégesis, se convierte en representación, situación que está en sintonía con lo planteado por Ardèvol (2006: 314), “el cine etnográfico es un conjunto de prácticas de representación”. Conjunto de prácticas que nos ubica en el lugar y nos muestra el comportamiento de los protagonistas, junto a todo tipo de rituales: procesiones, misas y sacrificios. Es en este punto donde cobra relevancia la mirada etnográfica que queremos presentar del filme. Veamos cómo.

En primer lugar, una cámara morosa, lenta, observadora, inquisidora, que está por dentro de los rituales, que se detiene en los objetos, en los rostros de los personajes, en sus máscaras, en sus bailes, para dotar al filme de un alto valor documental y definir la modalidad etnográfica: “descripción-interpretación” (Rouch, 1995: 109). Handler sabe que registrar es mostrar y que toda mostración es un documento, por lo tanto los planos de detalles, dedicados a mostrar manos, espaldas, pies, rostros,



Fotogramas de video *Indios II*, Mario Handler, 1970.

máscaras, son la expresión de un cuerpo al servicio de la fe, que se complementa con planos generales en donde vemos el ritual en su conjunto, es decir, el contenido de la fe. Es en este punto que entendemos al filme como un documento etnográfico, ya que retrata al Otro como tema, para ello la cámara es un instrumento de trabajo en el campo, mediante lo cual se captura el proceso de los rituales, marca epistemológica que recorre todo el cine etnográfico. Es por dicha razón que *Indios II: Magia* es un documento etnográfico, ya que da a conocer al espectador una serie de datos que se convierten en una de las posibles representaciones visuales que muestran rituales y procedimientos religiosos que están insertos en la historia de México. Estamos en presencia de un filme que narra de forma eficaz el sacrificio de los cuerpos, pero no se queda en eso, ya que la cámara deposita su atención en algunos objetos que son parte del ritual. Ahora la cámara apunta a mostrar las manos de los artesanos que hacen amuletos para ahuyentar

los espíritus, en un intento por explicar que para las culturas autóctonas el tiempo es un tiempo vivo, y que cada amuleto realizado (mezcla de papel y cal, teñida con colores naturales) forma parte del pasado, de un ritual que rememora lo mágico de todo proceso religioso.

En segundo lugar, el juego de primeros planos que propone el documentalista genera un interés por lo mínimo, por aquellos detalles que hacen al ritual: una vela, un vaso, un ramo de flores, una mano que porta la imagen de algún santo. Si, como dice John Grierson (1997: 36), el documental es el “tratamiento creativo de la actualidad”, este filme se propone retratar un conjunto de experiencias que explican el proceso que va de lo mágico a lo religioso.

Los dos aspectos, antes detallados, cobran interés en la construcción de cierta etnograficidad que se presenta en el sujeto-realizador-documentalista quien es el organizador de la información, en el filme, de manera que lo registrado tiene

como finalidad mostrar aspectos singulares del proceso religioso mexicano. Es por dicha razón que intentamos incluir a *Indios II: Magia*, dentro de la categoría de cine etnográfico ya que la cámara morosa y el juego de primeros planos, cobran vigor, ya que logran, en muchos pasajes del filme, mostrar detenidamente diversos rituales, configurando no solo un documento visual, sino un documento, que pretende y por momentos lo logra, ser de corte etnográfico.

CONCLUSIONES

En un país con un alto sincretismo cultural es lógico pensar que los filmes analizados exploren contradicciones, postergaciones, tradiciones históricas. Para ello el marco narrativo en el que se mueven los filmes cumplen con aquella máxima: “pinta la aldea y pintarás el mundo”. Pero, ¿cuáles son esos elementos cinematográficos que nos llevan a enunciar tal afirmación a lo largo de este artículo?

En primer lugar, los filmes nos proponen una eficaz forma de recorrer la historia de México a través de los diversos retratos que muestran desde la elaboración de productos ancestrales, hasta aspectos mágicos y religiosos. *Indios I*, *La terra de siccità* (*La tierra de la sequía*) e *Indios II* (*Magia*), muestran una amplia mirada de la historia mexicana fundada en contraposiciones entre la cultura azteca y el sincretismo occidental: razón/naturaleza, sagrado/profano, dicotomía que consolida una forma de ver el mundo desde lo occidental, demostrando la postergación del habitante del lugar, y se expresa en la voluntad crítica del filme.

En segundo lugar, si bien los filmes son portadores de una mirada occidental, ajena a las tradiciones locales, el relato no se empaña sino que producto de esa asepsia visual se convierte en testigo privilegiado de algunos hechos, lo cual convierte al filme en un documento histórico y etnográfico.

En tercer lugar, ambos filmes, si bien apuntan a mostrar el proceso cultural y político de México, la trama que los configura está fundada en un conjunto de tradiciones, que la cámara lo registra a lo largo de los filmes. Así lo religioso, lo político y lo cultural se mezclan dando lugar a dos filmes que por su valor histórico y etnográfico se mantienen vigentes. Por eso entendemos que los filmes analizados, y encontrados cuarenta y tres años después, son portadores de una narrativa visual que los han convertido en un documento más de la historia, cultural y política del pueblo mexicano y esa es la misión relevante que tiene asignado el cine-documental, misión que el público le reclama y que la trata de cumplir a cabalidad.

REFERENCIAS

- Ardèvol, E. 2006. *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y Cine etnográfica*, Barcelona, Ed. UOC.
- Caparrós, J. M. 1995. "El Cine como documento histórico" en *Cine realidad y ficción*, Julio Montero Díaz y María Antonia Paz Rebollo (coords.), España, Universidad Complutense.
- Crawford, P. I. 1992. *Film as Ethnography*, Manchester, Ed. Manchester University Press.
- De Certeau, M. 2006. *Escritura de la historia*, México, Ed. Universidad Iberoamericana.
- Ferro, M. 1990. *Historia contemporánea y cine*, Madrid, Ariel Historia.
- García-Canclini, N. 1990. *Las cultura híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Ed. Grijalbo.
- Grierson, J. 1979. *The First Principles of Documentary*, Londres, Forsyth Hardy.
- Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico. Institut Català d'Antropologia.*
- Indios I: La terra de siccità, (La tierra de la sequía), Méjico, 56', programa de Roberto Giammanco, director en México: Mario Handler, sonidista: Manlio Megara, fotógrafo: Franco Lecca, Caroline Laurie, edición: Paulo Mercadino, producción de la RAI, filmada en 35 mm. Color. Negativo, cámara: Arreflex-ST.
- Indios II: Magia, Méjico, 59', programa de Roberto Giammanco, director en México: Mario Handler, sonidista: Manlio Megara, fotógrafo: Franco Lecca, Caroline Laurie, edición: Paulo Mercadino, producción de la RAI, filmada en 35 mm. Color. Negativo, cámara: Arreflex-ST.
- Quaderns de l'ICA*, N° 10.
- Rodríguez-Merchán, E. 1994. "Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción" en *Revista de Ciencias de la Información*, núm. 10. Madrid.
- Rosenstone, R. 1997. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ed. Ariel.
- Roch, J. 1995. "El hombre y la Cámara de Jean Rouch" en *Imagen y cultura*, Granada, Diputación de Granada.
- Semanario *Marcha* Montevideo, 22 de mayo 1970 N° 1494.

LA MIRADA DE LOS OTROS

REFLEXIONES SOBRE CINE Y SUBALTERNIDAD EN EL RÍO DE LA PLATA

THE GAZE OF OTHERS

REFLECTIONS ON CINEMA AND SUBALTERNITY IN THE RÍO DE LA PLATA

FEDERICO PRITSCH ARMESTO

Universidad de la República, Uruguay

federico.pritsch@fic.edu.uy

Recepción: 10 de marzo 2017 • Aceptación: 24 de abril 2017

RESUMEN

En este ensayo propongo algunas reflexiones preliminares enmarcadas en el proyecto de investigación "Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio", sobre las relaciones entre la producción cinematográfica y los sujetos subalternos en Argentina y Uruguay.

¿Tiene voz o puede ser oído el sujeto subalterno, o está condenado a ser representado por otros?, ¿qué consecuencias políticas tiene esta condición?, ¿cómo se construye la voz del subalterno en el cine, qué implicancias tiene hablar "sobre", hablar "por", hablar "junto a" o hablar "desde" la subalternidad?, ¿logran los directores, como mediadores, transmitir la cosmovisión de los sujetos subalternos?

A partir de enfoques e ideas de algunos autores sobre el tema, propongo acercarme a una taxonomía sobre el lugar que ocupa el subalterno en el discurso fílmico, como sujeto de representación y de enunciación.

Palabras clave: comunicación, hegemonía, enunciación, representación, transculturación

ABSTRACT

In this essay I propose some preliminary reflections within the research project "Cinema and subalternity in the new millennium of Argentina and Uruguay", about the relations between cinema and subaltern subjects.

Does the subaltern subject have a voice or is he condemned to be represented by others? What political consequences does this condition have? How the voice of the subaltern is build in the cinema what implications does it have to speak "about", "instead", "with" or "from" the subaltern? Do directors as mediators transmit the worldview of subaltern subjects?

From approaches and ideas of some authors about this subject, I propose to approach to a possible taxonomy about the place of the subaltern in the filmic discourse, as a subject of representation and enunciation.

Keywords: communication, hegemony, enunciation, representation, transculturation

*El cine algún día deberá rendir cuentas por ser parte
en esa imposición del silencio a las minorías*

César González (2016).

INTRODUCCIÓN

Los medios de comunicación construyen sentidos que crean y reproducen formas de entender la sociedad, configurándose como espacios de disputa por instalar formas de pensar, sentir y actuar.

Antonio Gramsci fue uno de los autores que desarrolló el concepto de “hegemonía”, entendida como la cultura que un grupo consigue generalizar y que es recreada más allá de la existencia de ideas y creencias conscientes. La hegemonía no se da como forma de dominación directa, ni como estable y definitiva, sino que se mantiene recreándola y defendiéndola continuamente. Para Gramsci (1974), el poder ejercido de una clase sobre otra está basado en la generación de consenso, esto es que la clase dominante no se impone necesariamente a través de la coerción, sino creando y reproduciendo poder simbólico.

El campo de la comunicación y la cultura es un ámbito privilegiado de construcción de hegemonía, ya que tiene la capacidad de invisibilizar las relaciones de fuerza a partir de su fuerza simbólica con la que produce y transmite la ideología. Pierre Bourdieu (2000), concibe el poder simbólico como un poder de construcción de la realidad que tiende a hacer ver y hacer creer, a confirmar o transformar la visión del mundo, en una relación determinada por los que ejercen el poder y quienes lo sufren. La lucha simbólica implica la lucha de las clases sociales por imponer la definición del mundo social más conforme a sus intereses.

Los medios de comunicación se constituyen pues, como canales de expresión de los valores ideológicos dominantes, aunque al mismo tiempo tienen la potencialidad de hacer emerger

ideas contrahegemónicas, creando y difundiendo puntos de vista alternativos. Por lo tanto, es posible considerar a la comunicación como un espacio de lucha simbólica, donde se disputa en el discurso la concepción del mundo y la interpretación de la realidad.

A lo largo de su historia, el cine ha sido una expresión artística y un producto de entretenimiento de masas, casi en su totalidad llevado adelante por grandes cadenas productoras y/o por artistas -con diferentes grados de independencia respecto a la industria- pertenecientes a clases privilegiadas, al menos con acceso a formación y medios para poder desarrollar una producción compleja y costosa. El lugar de los sujetos subalternos en el cine se ha limitado al de consumidores/espectadores, o sujetos representados, y muy pocas veces han actuado como sujetos de enunciación, siendo sus concepciones del mundo, su voz, resignadas a la mirada de los otros, o al menos mediadas por otros.

¿Pueden los discursos de los sujetos subalternos establecerse como discursos que rebaten sentido a los valores de la cultura hegemónica?, ¿de qué manera?, ¿qué lugar ocupan los sujetos subalternos en el cine, como sujetos representados y como sujetos de enunciación? A partir de estas preguntas disparadores, propongo a continuación pensar el vínculo entre los sujetos subalternos y el cine, centrándome en los casos de Argentina y Uruguay.

SUBALTERNIDAD Y CONTRAHEGEMONÍA

Las clases subalternas han sido definidas como atributo general de subordinación “en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma” como aquellas dominadas en una relación de poder basada en la hegemonía (Bhabba, citado en Eljaiek-Rodríguez, 2013), como metáfora que señala un límite, una frontera, lo marginal, aquello irreductible a la representación, o como aquellos grupos cuyo denominador es la

imposibilidad de satisfacer unas necesidades vitales sin las que resulta en extremo difícil vivir la propia vida, en sentido literal y simbólico (Asensi, 2009).

En definitiva, el subalterno es difícil de delimitar, no es una sola cosa, se trata de un sujeto que de alguna manera se relaciona con la negación de alguno de los derechos humanos entendidos en sentido amplio.

En su célebre ensayo “¿Puede hablar el subalterno?”, Gayatri Spivak responde negativamente a su propia pregunta disparadora, en el sentido de que el mensaje del subalterno no llega a destino, no es comprendido ni escuchado, fracasa en su intento por comunicarse (Spivak, 1998). Critica la concepción de Michel Foucault y Gilles Deleuze de que las masas saben perfectamente lo que quieren y cómo lo quieren, y que por lo tanto no necesitan a ningún intelectual que les represente; advierte que la posibilidad de hablar no hay que darla por sentada.

Spivak afirma que el subalterno no es ni soberano activo ni subordinado determinado por externos, sino agente de construcción de identidad que participa dentro de las relaciones de poder. Para las élites, el subalterno no está registrado como sujeto histórico capaz de acción hegemónica. Los discursos de los sujetos subalternos han sido sistemáticamente considerados como residuales, siendo absorbidos por los discursos dominantes como potenciales representaciones para sí, resignificándolos y anulando su poder de rebatir sentido.

En su análisis del lugar del subalterno en el arte, y más específicamente en el arte audiovisual, Marcos Tabarozzi (2012), sostiene que para ingresar a la cultura visible, aquella legitimada por instituciones como la academia o el arte, lo popular necesita una mediación, aunque ésta supone manifestaciones diferentes a las de las vanguardias políticas donde lo popular se puede ver deslegitimado o tratado desde un “paternalismo intelectual”.

Considera que el arte audiovisual sólo puede definirse como popular cuando los medios y la organización se encuentran en manos de sujetos subalternos.

Hasta que lo popular no pueda, por sí mismo, construir (o apropiarse) de los medios expresivos que den cuenta de una imagen audiovisual irreductible a la cultura hegemónica, no habrá audiovisual popular, tan sólo un proyecto afectivo o una cumbre estética dentro de la mecánica de la dominación. El cine y las artes audiovisuales serán, apenas y nada menos, el esfuerzo crítico, la promesa necesaria e incumplida de una ficción de los otros (Tabarozzi, 2012: 79).

Este planteo resulta interesante para pensar el lugar del subalterno como sujeto de discursos contrahegemónicos. ¿Está condenado el subalterno a la mediación del intelectual/artista para constituirse como sujeto de discurso legitimado que puede disputar sentidos hegemónicos? ¿Es esa la propia condición que lo define? Siguiendo el planteo de Spivak, la propia definición de subalterno consiste en que no tiene valor dentro de los códigos socio-culturales dominantes, puede hablar, pero su mensaje no hace eco, no disputa sentidos, no molesta.

PUNTOS DE ENCUENTRO ENTRE CINE Y SUBALTERNIDAD

Si el lugar que ocupa el sujeto subalterno en la disputa de sentidos hegemónicos es residual por su propia condición de subalternidad, cabe preguntarse qué lugar ocupa más concretamente en el cine como medio de comunicación. ¿Cuáles son los puntos de encuentro entre el cine y la subalternidad, tanto en lo que respecta al cine como representación de los sujetos subalternos como al cine producido desde dicha condición?, ¿qué implicancias tiene hablar “sobre”, hablar “por”, hablar “junto a” o hablar “desde” la subalternidad?

En su análisis sobre el llamado “Nuevo Cine Argentino”,¹ Gonzalo Eljaiek-Rodríguez se pregunta las implicaciones políticas que acarrea la escenificación de grupos subalternos en ese medio y la tensión entre representar/escenificar la realidad y hablar por los “otros”: los intelectuales/directores tratando de “hablar por” o de “darle voz” al subalterno, desde sus propias ideas y representaciones de estos grupos. Considera que si bien el cine sobre el subalterno ha estado vinculado muchas veces a vanguardias con una fuerte posición política de carácter emancipatorio (como en el caso del cine político latinoamericano de los ‘60), más que a algún tipo de emancipación, se contribuye a la reproducción de las condiciones de subalternidad (Eljaiek-Rodríguez, 2013). Parte de esta dificultad tiene que ver con el lugar de enunciación de los directores, pertenecientes generalmente a las clases altas o medias, formados en escuelas de cine o facultades de arte, lugares que lejos están de lo subalterno.

Tabarozzi considera que la idea de la vanguardia culta que toma el lugar del pueblo puede matizarse en los casos en que los autores/intelectuales “refractan la posición circunstancial de sectores afines que son o se autorepresentan como subalternos” (Tabarozzi, 2012). Esta idea de “refracción” de lo subalterno en el discurso cinematográfico nos lleva a pensar en diferentes niveles de encuentro entre el cine y la subalternidad.

En lugar de pensar en categorías puras de un cine íntegramente realizado por el subalterno, contrapuesto a un cine



Fotograma de *Bolivia*, Adrián Caetano, 2001.

realizado por autores/intelectuales que hablan “sobre” o “por” el subalterno, podemos pensar en diferentes niveles de mediación o puntos de encuentro entre ambos.

Se tornan interesantes las reflexiones de algunos autores sobre los puentes entre la cultura letrada y la popular.² El concepto de transculturación narrativa desarrollado por Ángel Rama entre finales de los setenta y comienzos de los ochenta, centrado en el estudio de la producción literaria, aporta elementos interesantes para pensar el rol del realizador como posible agente de contacto, mediador, tejedor, compilador, entre la cultura que producen los sectores subalternos y la obra artística.

En *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama se refirió a la dialéctica entre productores directos (los creadores) y productores indirectos (el público), comprendiendo a la obra como un ejercicio creativo individual y al mismo tiempo una labor social y colectiva (Rama, 1982).

1 Corriente que surge a mediados de los noventa, caracterizada por películas independientes centradas generalmente en personajes marginales o en condiciones de subalternidad, alrededor de la crisis económica del 2001, con tratamientos visuales austeros, historias crudas y minimalistas y el trabajo en varios casos con actores no profesionales. Algunos de los principales exponentes de esta corriente son los directores Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Pablo Trapero, Carlos Sorín, Lucrecia Martel y Lisandro Alonso.

2 Sin la intención de entrar en los matices y debates conceptuales sobre los términos “popular” y “subalterno” en el presente trabajo, los tomaremos en este caso como sinónimos.

De alguna manera, Rama encuentra en el modelo transculturador una posible solución al dilema entre pueblo y público, y una forma de acercar las distancias existentes entre éste y los autores. Comprende al escritor transculturador al mismo tiempo como un creador original y un compilador, concibiendo a la novela como un espacio discursivo de producción cultural “que resulta tanto del genio del creador como de su capacidad para procesar formas culturales que el pueblo elabora y propone” (Poblete, 2002: 244).

El modelo transculturador de Rama propone recuperar los valores y rasgos culturales de una región. La transculturación no es ni lo autóctono ni lo copiado, sino algo esencialmente distinto a los polos que lo conforman. El transculturador selecciona qué parte tomar de lo propio y qué parte tomar de lo ajeno. La transculturación supone un agente cultural situado en algún lugar pero habitante de otras zonas (Manzanilla, 2015). No son transculturados para el autor quienes imitan desde afuera, quienes representan a sujetos locales separados de su lenguaje propio, adjudicándoles el lenguaje de la modernización.

Por su parte, en su ensayo “Los últimos serán los primeros”, Beverly identifica un tipo de cine que tiene en común su apuesta a un discurso cinematográfico “desde” la posición de subalternidad y no “sobre” ella. Menciona como ejemplos el cine de Víctor Gaviria o el de Lars Von Trier y su movimiento “Dogma 95”,³ que según él permiten al subalterno “hablar”, le confieren un rol protagónico para repetir algo ya dicho desde su subalternidad, diferente al enfoque del “hablar por los otros” característico del intelectual progresista (Beverly, 2011).

3 Movimiento cinematográfico iniciado en 1995 por los directores daneses Lars Von Trier y Thomas Vinterberg, que proponía un manifiesto con reglas precisas sobre la puesta en escena, tales como filmar en locaciones reales sin decoración ni iluminación artificial agregadas, con sonido directo y cámara en mano, entre otras.

Beverly sostiene que el “Neorrealismo italiano”⁴ tenía esa misma intencionalidad, separándose tanto del formalismo técnico hollywoodense como del cine de arte o vanguardia, aunque a partir de cierto paternalismo hacia los sectores subalternos representados. Lo mismo podríamos decir del cine político latinoamericano de los años sesenta, identificado a grandes rasgos como “Nuevo cine latinoamericano”.⁵ Tabarozzi define a este cine político como potencial refugio de lo subalterno despegado del espectáculo y de la institución artística, pero considera que a pesar de sus nuevos métodos, no logró superar las mediaciones intelectuales de la imagen/voz subordinada (Tabarozzi, 2012).

Tabarozzi identifica a la llamada “generación del ‘90” como “tercera vía”, separada de las “intransigencias artísticas” y la “vía populista”, que evita el tono prescriptivo y ficcionaliza funcionamiento sociales, evitando la sanción o complacencia con el espectador. A diferencia del “Nuevo cine latinoamericano” que prefería las totalidades sociales, los grandes colectivos, esta generación prefiere las microestructuras políticas, la ficcionalización de pequeños mecanismos de dominación naturalizada. Considera que esa diferencia entre la apuesta a las totalidades o a las “células familiares” es lo que algunos críticos han advertido como una crisis en la politización del arte. Pero sostiene

4 Movimiento cinematográfico surgido en Italia tras la Segunda Guerra Mundial, caracterizado por el trabajo con actores no profesionales en locaciones reales que testificaban la devastación de la guerra, preocupados por un acercamiento auténtico a los personajes, con tramas que daban lugar a la improvisación de los actores en el rodaje.

5 Movimiento cinematográfico influenciado por el Neorrealismo Italiano y otros movimientos de cine social, posicionado en contra del cine hegemónico hollywoodense, con un espíritu de emancipación social. Sus películas tienen una fuerte mirada política sobre las desigualdades sociales y la opresión producto del capitalismo y el imperialismo.

que hay una gran potencialidad política en la perspectiva no prescriptiva (Tabarozzi, 2012).

En convergencia con esa visión, Cristian León desarrolla el concepto de “Cine de la marginalidad”, al que vincula con la nueva generación de cineastas latinoamericanos que irrumpió en los ‘90 a partir de la crisis y el agotamiento del discurso de la modernidad en la enunciación cinematográfica (León, 2005). Esta generación desarrolló nuevas formas de enunciación que retratan al subalterno “cómo es” y no “cómo debería ser” desde la mirada de la intelectualidad. A partir de los dos sentidos etimológicos de la palabra “representar” advertidos por Spivak, en el “Cine de la marginalidad” la representación está más en el sentido de *retratar* que en su sentido político de “hablar por” (León, 2005: 81).

Mientras que en el “Nuevo cine latinoamericano” la subalternidad era tratada con un discurso propio de la modernidad, a través de personajes que descubren su identidad, alcanzan conciencia de clase y se convierten sujetos históricos, el “Cine de la marginalidad” “retrata gente sin ciudadanía ni futuro para la cual la racionalidad y el progreso son algo imposible” (León, 2005: 31). Hay una construcción del universo dramático de los personajes a partir de la disociación de sus intenciones y sus acciones. Viven en un estado de pura inmanencia, “desprovistos de un proyecto social y cultural que dote de sentido trascendente a sus vidas” (León, 2005: 50).

León ejemplifica como paradigma de este tipo de cine al colombiano Víctor Gaviria (*Rodrigo D, La vendedora de rosas*). Para el director, “el autor de una película cuenta, ordena, y completa, pero la realidad también es una autora que aporta y da muchas cosas” (León, 2005: 31). Este punto de vista parecería estar en concordancia con el concepto de transculturación de Rama. Para realizar sus películas, Gaviria parte de una larga etapa de pre-producción en la que realiza entrevistas en profundidad

y talleres colectivos, herramientas que permiten incorporar historias y relatos de quienes serán sus personajes. Por otro lado, utiliza técnicas documentales para la filmación, con la mirada atenta a nuevas posibilidades que pudiesen surgir, y con la participación de los propios sujetos subalternos en calidad de actores naturales (León, 2005: 35). El director considera que de esta manera la película deja de ser una expresión vertical de su autor para convertirse en una enunciación horizontal y colectiva a partir de los diferentes actores que operan en la realidad (León, 2005: 64).

El “Cine de la marginalidad” –señala León– no debe confundirse con el cine marginal o under, restringido a los circuitos contraculturales. Se trata de un cine abierto a circuitos masivos pero crítico respecto a la espectacularidad como medio de promoción (León, 2005: 28). Según Ronald Melzer, la apertura de este cine a circuitos masivos se dio fundamentalmente por su apuesta a los códigos narrativos de los géneros cinematográficos y la reutilización, llevadas a la ficción, de técnicas del *Cinéma Verité*⁶ (León, 2005: 30).

León sostiene que mientras el “Nuevo cine latinoamericano” de fines de los ‘60 tuvo como su principal influencia al “Neorrealismo italiano” y su carácter paternalista, el “Cine de la marginalidad” tuvo la del *Cinéma Verité*, “disolvente y nihilista”, así como su apuesta a la “estética del hambre”, manifiesto

6 Estilo de cine documental cuyo origen se atribuye a Jean Rouch, que se propone hacer emerger la verdad interviniendo sobre el mundo que están filmando. A diferencia del cine directo u observacional, que concebía a la cámara invisible en el relato cual “mosca en la pared”, en el *Cinéma Verité* el realizador suele interactuar con el sujeto filmado, e incluso provocarlo, concibiéndose como una catalizador de la realidad, capaz de hacer emerger la verdad oculta sobre la superficie.



Fotograma de *Elefante blanco*, Pablo Trapero, 2013.

cinematográfico del *Cinema Novo*⁷ acuñado por Glauber Rocha a fines de los años 60 (León, 2005: 69).

A pesar de que el posmodernismo comparte la crítica que hace el *Cinéma Vérité* al cine moderno, lo hace desde una tradición totalmente diferente, apropiándose de la retórica de los medios masivos de comunicación para construir una “estética de las superficies”. Mientras el *Cinéma Vérité* deconstruye la realidad, el “Cine posmoderno” desnaturaliza y dispersa el discurso

fílmico a través de su estrategia intertextual (León, 2005: 69-70).

Tanto León como Beverly colocan a *Ciudad de Dios* dentro del “Cine posmoderno”. Si bien comparte varios elementos del “Cine de la marginalidad”, como la filmación en locaciones reales o la participación de actores no profesionales representando personajes muy parecidos a sus propias vidas, León (2005: 70), sostiene que en *Ciudad de Dios* son utilizados como una simple textura. Para el autor, hay un correlato en el discurso posmoderno de *Ciudad de Dios* con el discurso inclusivo del multiculturalismo. Por su parte, Beverly cuestiona la retórica de redención de la película, cuya forma está determinada por una mirada desde una posición externa a sus sujetos, por una posición no subalterna (Beverly, 2011).

El modelo de cine transculturado que propone el “Cine de la marginalidad” podría entenderse como una modalidad donde el subalterno hasta cierto punto puede llegar a constituirse como sujeto de enunciación, aunque con las limitaciones que

7 Corriente cinematográfica que bajo el lema “una cámara en la mano y una idea en la cabeza” se propuso mostrar las contradicciones de la sociedad y sus posibles transformaciones. En su manifiesto *La estética del hambre*, Rocha se opone a la estética del cine norteamericano que mostraba una realidad “perfecta”, y se basa en el “hambre” como nervio propio de la realidad latinoamericana, incomprensida por el Primer Mundo, y que lleva inevitablemente a una estética de la violencia.



Aldo Garay en el rodaje de *El Casamiento*, Garay, 2011.

Fuente: Instituto del Cine y el Audiovisual de Uruguay (icau).

implica la mediación de un director/autor que no pertenece a su clase. Podríamos considerarlo como un cine a mitad de camino entre aquel donde el director se coloca en un lugar de enunciación que “habla por” los sujetos subalternos (“Nuevo cine latinoamericano”, “Neorrealismo italiano”) y un cine auténticamente realizado “desde” directores subalternos.

¿Pero existe un cine realizado directamente desde condiciones de subalternidad? Para Tabarozzi, existe pero restringido a un circuito marginal, a su difusión comunitaria o por internet, imposibilitado de ingresar a la “cultura visible” legitimada por las instituciones del arte (Tabarozzi, 2012).

En Argentina, podemos tomar como un caso paradigmático de cineasta subalterno a César González, que creció en la Villa Carlos Gardel (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) hasta que cayó preso a los 16 años. Dentro de la cárcel y a partir de una propuesta de extensión univeristaria en contextos de encierro, se encontró con la filosofía y la literatura, para convertirse luego en escritor bajo el pseudónimo de Camilo Blajaquis, y también como cineasta que acaba de estrenar su tercer largometraje.⁸

En su artículo “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión”, critica los enfoques paternalistas sobre la marginalidad que sienten lástima por los pobres de forma muda, y se adhiere a la idea de “Cine pobre” de Jean Louis Comolli, que propone que el equipo técnico no puede estar formado por más de tres personas (González, 2016).

El acceso a los medios de producción es una primera condición para que los subalternos puedan ser en cámara algo más que sujetos de representación, y en ese sentido las nuevas tecnologías de filmación digital han hecho mucho más accesible

esa posibilidad, impensada décadas atrás. Pero González sostiene que no alcanza con acceder a los medios “si es para filmar lo que ya vimos como ya lo vimos”. No alcanza tener los medios de producción si el sujeto subalterno no puede liberarse de la cultura hegemónica impuesta por la clase dominante.

Las minorías tienen que crear-denunciar-hacer catarsis según sus propios criterios estéticos, no calcando lo general del estilo masivo. En un acontecimiento el formalismo nunca puede quedar afuera. Pero simultáneamente a la forma debe brotar la conciencia de clase, origen de toda libertad (González, 2016).



César González en el rodaje de *¿Qué puede un cuerpo?*, González, 2015.

Fuente: elfurgon.com.ar

HACIA UNA TAXONOMÍA SOBRE CINE Y SUBALTERNIDAD

Queda claro que el lugar del subalterno en el cine ha sido mayoritariamente relegado a la condición de sujeto representado. A lo largo de la historia, algunas vanguardias han explorado diferentes enfoques a partir de su lugar de enunciación.

⁸ Dirigió *Diagnóstico esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2015) y *Exomolegesis* (2016) y es autor de los libros *La Venganza del Cordero atado* (2010), *Crónica de una libertad condicional* (2011) y *Retórica al suspiro de queja* (2014).

El cine independiente o de autor se ha posicionado fuertemente contra la despersonalización del cine industrial, pero por la propia posición social y cultural de los realizadores, se ha incurrido muchas veces en la representación como “hablar por” los sujetos subalternos.

Mientras el cine realizado directamente desde la subalternidad se hace más factible debido a una mayor accesibilidad a los medios de producción materiales, éste sigue teniendo los mismos obstáculos por su propia condición, que lo colocan al margen de las instituciones culturales de la sociedad hegemónica. Queda abierta la interrogante de cuáles podrían ser las condiciones históricas, políticas y sociales que posibiliten otra emergencia y visibilidad de este tipo de cine, no como un cine restringido a circuitos marginales o comunitarios, sino disputando hegemonía.

Por el momento, aquel cine capaz de generar cierta visibilidad del subalterno como sujeto de enunciación parecería ser el “Cine de la marginalidad” definido por León, o “cine transculturado” (tomando la noción de transculturación de Rama). Si bien este cine no surge desde condiciones directas de subalternidad, implica una mediación que brinda al subalterno espacios de participación en una construcción de la obra con cierto nivel de enunciación colectiva.

De esta forma, podríamos pensar los puntos de encuentro entre cine subalternidad a partir de los diferentes niveles de mediación y el lugar del subalterno como sujeto de enunciación y/o representación. Propongo a modo de taxonomía aún en una fase aproximativa, los siguientes niveles:

“Cine industrial ‘sobre’ ”

Entra en esta categoría el cine industrial/comercial que centra sus historias en personajes subalternos desde una considerable distancia y exterioridad, a partir de estereotipos y con una mirada superficial sobre sus problemáticas.

Algunos ejemplos: *The Blind Side* (John Lee Hancock, 2009), *Trash* (Stephen Daldry, 2014), *En busca de la felicidad* (Gabriele Muccino, 2006).

“Cine independiente o de autor ‘sobre’ ”

En este caso, se trata de películas que proponen historias y personajes subalternos desde un lenguaje hegemónico (aunque con diferentes grados de innovación respecto al cine industrial) con cierto nivel de exterioridad (menos estereotipado que en el cine industrial) desde un lugar de enunciación focalizado en el director/autor.

No hay en este nivel una apuesta a cierta enunciación colectiva entre los directores y los sujetos subalternos representados, a generar procesos desde las propias técnicas de realización que apunten a colocar la mirada de estos sujetos como parte de la enunciación.

Lo diferencia del nivel anterior su tendencia a proponer narrativas que abordan a los personajes desde una mayor complejidad, evitando la construcción de estereotipos y miradas superficiales sobre las condiciones de subalternidad.

Algunos ejemplos: *Elefante Blanco* (Pablo Trapero, 2012), *Aparte* (Mario Handler, 2002), *American Honey* (Andrea Arnold, 2016), *El baño del Papa* (Enrique Fernández y César Charlone, 2007).

“Cine político/paternalista”

Se trata de un tipo de cine que se afirma desde un proyecto emancipatorio de sociedad como pretendido portavoz del pueblo, que “habla por” el subalterno. Aunque en algunos casos puede compartir elementos del cine transculturado, se posiciona desde la idea de progreso del sujeto moderno, lugar que le da por momentos un tono paternalista respecto a los sujetos representados. El lugar de enunciación no es el del sujeto



Fotograma de *El Baño del Papa*, Enrique Fernández y César Charlone, 2007.

subalterno, sino el del intelectual/revolucionario/progresista. Cine como pretendido portavoz del pueblo, que “habla por” el subalterno.

La diferencia con el nivel anterior es la intencionalidad política más explícita de su propuesta, y una identidad centrada más bien desde una posición colectiva (grupos sociales con proyecto de sociedad emancipatoria) a diferencia de aquel centrado más en la figura individual de artista/autor.

Algunos ejemplos: *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Actas de Marusia* (Miguel Littín, 1975), *Roger and Me* (Michael Moore, 1989).

“Cine transculturado”

Lo podemos relacionar con el concepto de Cine de la Marginalidad desarrollado por León, retomando la noción de transculturación de Rama. También con varios rasgos del *Cinéma Verité* o según taxonomía de Bill Nichols (2013), el “modo participativo”⁹ del cine documental.

Es un cine que asume la mirada del subalterno, se coloca desde dicha posición, aunque el realizador no necesariamente se encuentre en dicha condición. El subalterno hasta cierto punto puede llegar a constituirse como sujeto de enunciación, aunque con las limitaciones que implica la mediación de un director/autor que no pertenece a su clase.

9 Nichols lo caracteriza por la interacción del cineasta con sus sujetos, ya sea a través de entrevistas, conversaciones, de su confrontación o colaboración. Asociado generalmente al *cinéma verité*, el documentalista se hace un actor social “casi” como cualquier otro, ya que en definitiva sigue teniendo un lugar de poder y control de la mirada (Nichols: 209). Este modo se posiciona políticamente desde un lugar que pretende hacer emerger la voz/mirada del sujeto, y que por lo tanto abarca una enunciación que lo incluye.

Algunos ejemplos: *Bolivia* (Adrián Cateano, 2001), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *El casamiento* (Aldo Garay, 2011), *Desde adentro* (Vasco Elola, 2013), *Estrellas* (Federico León y Carlos Martínez, 2007), *Rodrigo D* (Victor Gaviria, 1990), *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013), *Las tortugas también vuelan* (Bahman Ghobadi, 2004), *Rosetta* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1999), *Entre los muros* (Laurent Cantet, 2008), *Kids* (Harmony Korine, 1995).

“Cine subalterno”

Aquel realizado directamente desde sujetos subalternos. En este caso, los propios realizadores se constituyen como sujetos de enunciación desde la subalternidad. Claro que la condición de subalternidad no obedece únicamente a la cuestión de clase (aunque sea probablemente el factor principal) sino también a factores como la raza o el género. Por lo tanto, en esta categoría podríamos considerar también al cine de las minorías étnicas, de personas LGTB, o realizado por mujeres en evidentes condiciones de subalternidad.

Algunos ejemplos: *¿Qué puede un cuerpo?* (César González, 2015), *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003), *5 cámaras rotas* (Emad Burnat y Guy Davidi, 2011).¹⁰

Estas categorías son una forma de clasificación que permite visualizar diferentes dimensiones del cine vinculado a la subalternidad según su lugar de enunciación y/o representación, pero está claro que muchas películas son difíciles de encasillar en uno de estos niveles. Por esto se torna interesante pensar

10 En este caso podríamos ubicarla en un borde entre “subalterno” y “transculturado”, debido justamente a la co-autoría entre un sujeto que podemos ubicar en la pura subalternidad (Emad Burnat, palestino, campesino, camarógrafo aficionado y protagonista del documental) y otro fuera de dicha condición (Guy Davidi, israelí, documentalista y periodista).

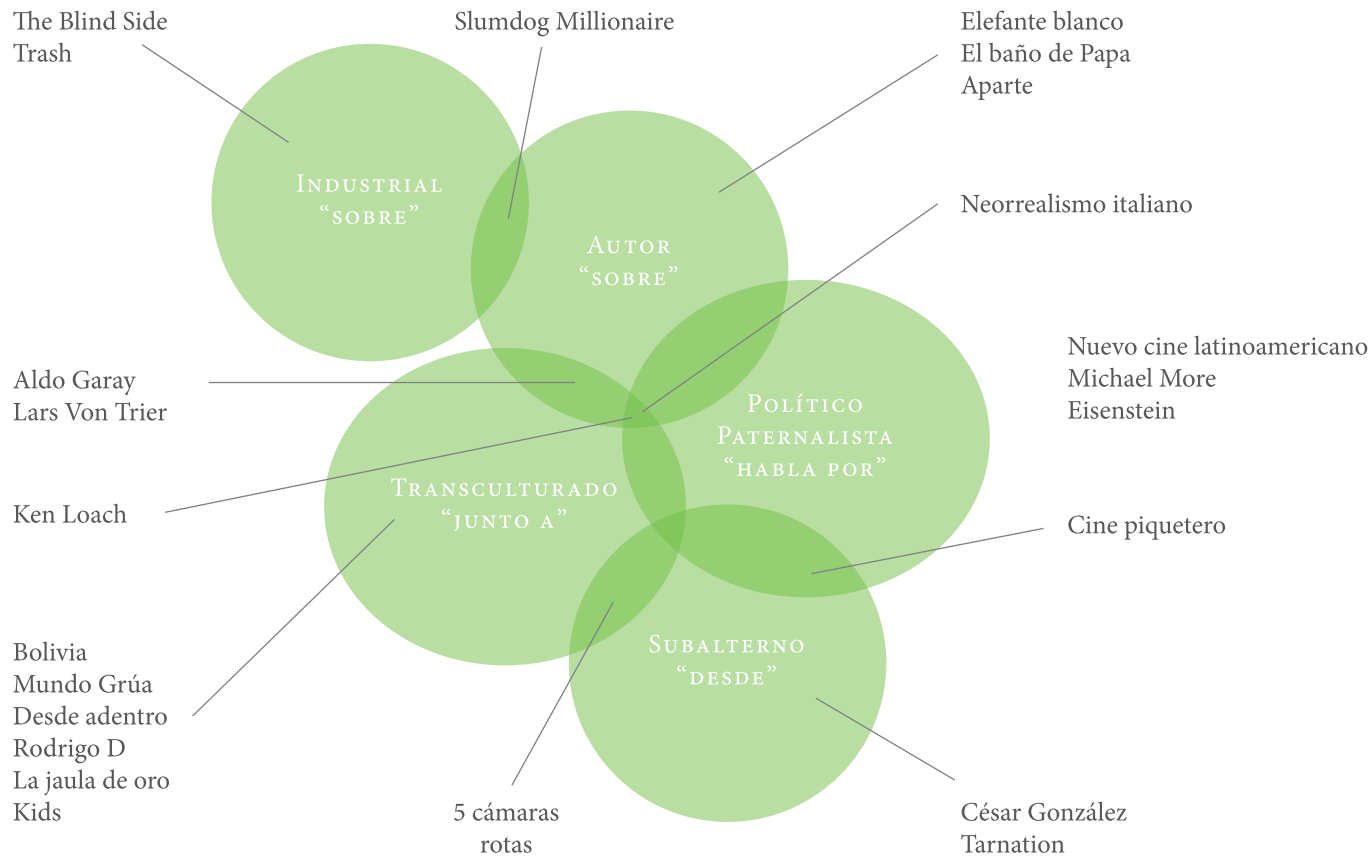


Gráfico 1. Niveles de enunciación del sujeto subalterno en el cine.
Fuente: Elaboración propia.

en los bordes entre estas categorías, como muestra la gráfica. Por ejemplo, en algunos casos el cine de Aldo Garay podría ubicarse en una frontera entre un “cine de autor sobre y un cine transculturado”.¹¹ Podemos encontrar otros bordes entre el “cine industrial” y el “independiente”, e incluso entre éste y el “político del hablar por”. Cabe aclarar que se trata de un primer acercamiento hacia una taxonomía en este sentido, por lo que no está exenta de cierta arbitrariedad (aunque tal vez ninguna clasificación -y menos en este campo- lo esté) que implicará un mayor desarrollo.

Sería interesante pensar también esta clasificación sobre el lugar de enunciación del subalterno en el cine en relación a su lugar como público. ¿Es el cine auténticamente subalterno visto por estos mismos grupos sociales?, ¿cómo se relacionan con este cine desde la recepción?, ¿será que el cine como “máquina de sueños” en su concepción hegemónica no permite que el subalterno lo valore como medio que muestra, retrata y reflexiona sobre su propia realidad? En este punto se torna importante retomar debates sobre la distinción entre lo masivo y lo popular, así como recuperar el concepto de hegemonía cultural como eje transversal en este fenómeno.

De cara a una profundización de este trabajo, sería interesante reflexionar acerca del método de realización del *cine transculturado* como posible puente entre la subalternidad y el cine con cierta visibilidad capaz de disputar hegemonía. ¿Cuál es el lugar del director transculturado en la construcción colectiva de la obra?, ¿qué niveles de enunciación pueden llegar a tener los sujetos subalternos en ese proceso?, ¿qué implicancias tiene sobre este punto la realización documental y sus particulares métodos de realización a diferencia de la ficción?

Queda pendiente también indagar en otros tipos de subalternidades transversales a las clases sociales. ¿Qué pasa con el cine de las minorías étnicas, o el cine LGTB, o desde el feminismo? O como plantea Tabarozzi, cuando las clases medias “caen en las grietas” de lo subalterno, ya sea por la instalación de Estados totalitarios o por el atravesamiento de crisis económicas (Tabarozzi, 2012).

Pensar el lugar que han tenido los sujetos subalternos en el cine constituye un desafío para proyectar sus potencialidades como sujetos de enunciación, capaces de disputar hegemonía, de escribir otra historia, desde abajo.

¹¹ Cabe hacerse la pregunta si el documental en sí como forma cinematográfica no ameritaría un análisis mayor para pensar las implicancias sobre el lugar de enunciación.

REFERENCIAS

- Asensi, M. 2009. *La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos*. Disponible en: http://www.macba.cat/PDFs/spivak_manuel_asensi_cas.pdf.
- Beverley, J. 2011. “Los últimos serán los primeros” en *laFuga*, núm. 12. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/los-ultimos-seran-los-primeros/440>.
- Bourdieu, P. 2000. “Sobre el poder simbólico” en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, UBA-Eudeba.
- Eljaiek-Rodríguez, G. 2013. “Mira quién habla: Subalternos en tres películas del Nuevo Cine” en *Revista Imagofagia*, núm. 8, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- González, C. 2016. *El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión*. Disponible en https://camiloblajaquis.blogspot.com.uy/2016/09/el-fetichismo-de-la-marginalidad-en-el_21.html.
- Gramsci, A. 1974. *Cuadernos de la cárcel*, núm. 4, México, Editorial ERA.
- León, C. 2005. *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Manzanilla, S. 2015. *Sobre Rama y la transculturación narrativa*, Asociación de Estudios Literarios y de Cultura, A. C. Disponible en <https://adelycac.wordpress.com/2015/04/23/sobre-rama-y-la-transculturacion-narrativa/>.
- Nichols, B. 2013. *Introducción al documental*, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Poblete, J. 2002. “Trayectoria crítica de Angel Rama: La dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos”, en Daniel Mato, (coord.) *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)-CEAP-FACES-Universidad Central de Venezuela.
- Rama, Á. 1982. *Transculturación Narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- Spivak, G. 1998. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” en *Orbis Tertius*, núm. 3. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/p.r.2732.pdf.
- Tabarozzi, M. 2012. “La cuestión de lo popular en el cine” en *Revista Arkadin*, núm. 4. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42899/Documento_completo.pdf?sequence=1.
- Williams, R. 2000. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península-Biblos.

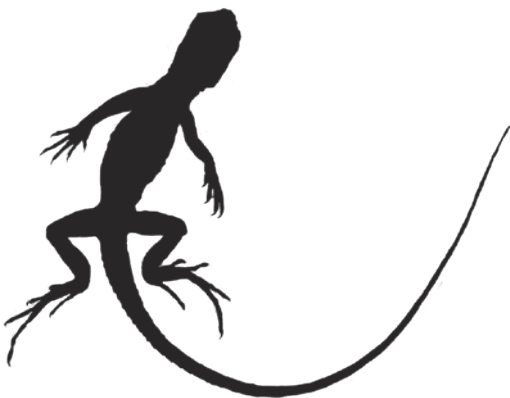
Ensayo visual

SEMIOSIS ENTRE ESPECIES COMO EXTRAÑAMIENTO VISUAL

LUCIANO SÁNCHEZ TUAL
Escuela Superior de Artes de
Yucatán, México
plieguebarroco@gmail.com

Lo que hace un sujeto con su lengua es siempre en parte una apropiación, un uso distintivo, una combinación de cualidades intencionales y derivadas. Las fotografías que siguen pueden ser vistas antes o después de leer este panorama. Sólo le pediría al lector que recuerde su elección.

Si bien no suele requerirse una metodología a un ensayo visual, no está de más hacer notar que mis fotografías provienen de un cotidiano de fuerzas oblicuas, confluyentes y secuenciadas, en un percepto o devenir animal como extrañamiento (véase más adelante) de mi red social humana. Las imágenes portan también la signatura (pobre algoritmo de compresión, toma rápida) del “cuaderno de campo” del que provienen, nacen de una bitácora. En cuanto a una estructura de lectura del conjunto completo, sugiero adherirnos al tiempo lineal, el cual en la mayoría de las bitácoras se nos da como tierra firme para la especie humana.



En *Pintura: El concepto de diagrama*, Gilles Deleuze trae las investigaciones de Gregory Bateson, particularizando la discusión sobre el maullido de un gato que nos pide comida o alguna otra cosa (Deleuze, 2007). La comunicación se hace sin lengua (del gato). Hay habla (el gato expresa) y la lengua (el gato se acostumbra) se está haciendo al mismo tiempo, como indica la dialéctica semiológica barthiana (Barthes, 1990). Varios etólogos han buscado comprobar que cada gato hace un lenguaje exclusivo para el individuo humano que lo cuida (Nicastro y Owren, 2003).

Es evidente que en especies como las aves existen articulaciones lingüísticas que todavía ni siquiera alcanzamos a concebir porque hemos exagerado un poco –aunque no niego que nos ha llevado lejos– la supremacía de nuestra doble articulación lingüística. La consciencia de cómo se siente ser un murciélago (Nagel, 1974), está lejana de nuestro entendimiento, pero no más que la consciencia de un bebé que aún no habla. En todo caso, ya que estamos tratando con problematizaciones del medio circundante percibido y agenciado como mundo de cada animal, fotógrafos, filósofos, escritores, cineastas y otros aventureros semiólogos haríamos bien en tener presentes los textos de biólogos y etólogos pioneros como Jacob von Uexküll, cuyo concepto *Umwelt* y otros suyos nos mantienen lejos de reducciones psicologizantes o empíricas (Sánchez, 2010; Uexküll, 2016).

Por supuesto, la fonación, una materialización sonora de un habla, sin importar la densidad del lenguaje en cuestión, es un elemento interespecie, entre muchos otros. Incluso intraespecie, si volvemos al bebé humano que aún no posee la lengua en su mente. Aún no miente a nadie, no finge (*feindre*, fingir o faltar en francés), como observaba Jacques Derrida (2008) en su *L'animal que donc je suis*. Esa inocencia se asocia a una incapacidad de hacer mal en un régimen de alteridad (hay más de un sistema de otredad), porque en el cardumen lingüístico

que somos el castigo nos es dado cuando somos conscientes que habla y lengua nos han sido escindidos; se requiere un Otro para esa consciencia. Sin embargo, el momentopreciado no es cuando eclosiona la alteridad lingüística con otra especie animal o de nuestro balbuceante bebé, sino en ese breve periodo anterior al marcaje de la lengua como contrato social. Hay diversas mitologías presentes y por hacer en ese intervalo, enraizadas y vivas en muchas culturas que nos precedieron, algunas en subsistencia. Hay, también, artistas sonoros que resguardan esa zona libre de contrato, tales como el biofonógrafo Manrico Montero Calzadías.

En todo caso, el texto de Derrida es muy valioso en tanto que liga a los animales con las palabras. El animal (los animales, corrige Derrida), es víctima del lenguaje, porque no se le da derecho a responder; Derrida revisa ideas sobre los animales de Descartes, Kant, Heidegger, Lévinas y Lacan, las cuales parecen estar en un lenguaje secundario respecto a su enorme pensamiento. El lenguaje filosófico se vuelve taxidermia. Paradójicamente, desde la taxidermia, muchos artistas plásticos de los dos últimos siglos devuelven la palabra (el habla) a las especies, a través de un animal aún más mudo, desde la visualidad.

La visualidad es la otra materialización que nos sitúa, si nos posicionamos bien, en un devenir animal, que junto con la sonoridad nos sumerge en el pleno de nuestra imaginación (imágenes), en una brujería que hemos elegido como profesión: la relativización continua de nuestra percepción para transformarnos. Devenir-imperceptible (Deleuze y Guattari, 2010).

Como territorios animales de sonoridad y visualidad, desde 2014 he procurado reconstruirlos en seminarios o talleres ya sea como participante u organizador. *A de animal: investigaciones para un arte transespecie*, en la Escuela Superior de Artes de Yucatán, fue el seminario-taller dirigido por mí donde exploramos objetos y pensamientos con mayor consistencia. Ahí pensamos pasajes cinematográficos que tuvieran que ver con la distancia

humano-animal, por ejemplo Don Johnston (Bill Murray) incomodado al ver en acción a una psicóloga y médium de mascotas en *Broken Flowers* (2005). Otro material discutido en seminario, *Grizzly Man* (2005) es más que un pasaje, es un documental cuya trama principal se sostiene de quien cree en los buenos efectos de compartir territorio con osos y zorros. Un discurso de la creencia en la comunión animal y en la responsabilidad de sostener las condiciones para ello, según la mirada de Werner Herzog.

Lo animal sería reducido a alteridades lingüísticas (en detrimento de lo perceptivo, de la imagen) si no tuviéramos en nuestras manos la literatura, ese discurso de segundo orden, es decir, mitológico (Barthes, 1980). Cervantes, Kafka, Kipling, Tolstoi, Cortázar, Bolaño, como referencias globales aterrizando en la lengua española, en la magna tesis doctoral de Alejandro Lámbarry (2015), encontramos un panorama bien dirigido de estos autores, hacia un análisis de textos que tiene como estructura por lo menos uno de tres narradores-animal: animal satírico, animal político y animal posmoderno. Los tres parecen compartir una capacidad de extrañamiento, un pensamiento creado y creativo desde la distancia, como lo hace el teatro de Beckett, autor copiosamente estudiado (Lucero, 2013). Sin embargo, animal satírico y animal político efectúan, como bien dice Lámbarry, una crítica o extrañamiento ético y moral. En cambio, el animal posmoderno, como personaje y narrador, efectúa un extrañamiento estético, es decir, una capacidad para distanciarse de la imagen común, de la percepción que se ha convenido poco a poco, para ir hacia una nueva imagen o percepción. Esta distinción es original de Carlo Ginzburg (2000), quien con respecto al extrañamiento estético cita a Proust:

Ahora bien, el esfuerzo de Elstir para no exponer las cosas tal como sabía que eran, sino según esas ilusiones ópticas de las que se compone nuestra visión primordial, lo había incitado precisamente a poner de manifiesto algunas de esas leyes de perspectiva, más sorprendentes aún, pues el arte fue el primero en revelarlas. Un río

por la curvatura de su curso, un golfo por la aparente proximidad de la costa, parecían cavar en medio de la planicie o de los montes un lago completamente cerrado por todas partes. En un paisaje de Balbec pintado en un tórrido día veraniego, una entrada del mar cerrada entre muros de granito rosado no parecía el mar, que empezaba más lejos. La continuidad del océano sólo era sugerida por las gaviotas que, volando sobre lo que a los espectadores les parecía piedra, aspiraban la humedad de las aguas (Proust, 2011).

El recurso del extrañamiento estético se duplica al sumarle nuestra distancia a los infinitos mundos percibidos de otros animales. En la literatura del s. xx hay varios ejemplos de utilización de este recurso pero no son numerosos (Lámbarry, 2015).

Termino de presentar mis fotografías, entonces. Reconstituyo un habla (mía) que se apropia de todas las convenciones instauradas ahí donde se publican fotografías. Seleccione las imágenes que en vez de replicar un discurso, parecen decir algo por extrañamiento, incluso al interior de mi bitácora propia, ahí donde la imagen del animal fue o devino más poderosa que lo que denotaba y va más allá de las mitologías connotadas. La percepción que busca cada fotografía o imagen es la resultante de pensar-se animal, siendo imposible encarnar en ese animal percibiente, pero siendo posible hablarme sin lengua, sin lenguaje, en una intersemiosis de especies, que encuentra más escollos en la definición de nuestra propia humanidad y alteridad intraespecie que en las infinitas visualidades y sonoridades que nos aguardan en cada especie, sin necesidad de una psicología animal, hacia un extrañamiento de nosotros mismos.



Luciano Sánchez Tual, *Arquitectura*, fotografía digital, 2016.



Luciano Sánchez Tual, *Las iguanas jóvenes son verdes*, fotografía digital, 2017.



Luciano Sánchez Tual, *Pequeños ladrones*,
fotografía digital, 2015.



Luciano Sánchez Tual, *Reencarnación*, fotografía digital, 2017.



Luciano Sánchez Tual, *Casa*, fotografía digital, 2016.



Luciano Sánchez Tual, *Los sueños de Lucio*, fotografía digital, 2015.



Luciano Sánchez Tual, *Habla y lengua*,
fotografía digital, 2016.



Luciano Sánchez Tual, *La paloma*, fotografía digital, 2016.

REFERENCIAS

- Barthes, R. 1980. *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI.
- Barthes, R. 1990. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. 2007. *Pintura: El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, G. y F. Guattari. 2011. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- Derrida, J. 2008. *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta.
- Ginzburg, C. 2000. *Ojazos de Madera: nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península.
- Jarmusch, J. (dir.) 2005. *Broken Flowers* (DVD), EUA, Focus Features.
- Lámbarry, A. 2015. *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del s. XX*, México, Universidad Iberoamericana,
- Lucero, M. 2013. “Devenir-animal, Devenir-imperceptible: Beckett a través de Deleuze”, *Paralaje* no. 9. [En línea]. Disponible en: <http://www.paralaje.cl/wp-content/uploads/2014/10/11-LUCERO-ENSAYOS-256-874-1-PB.pdf> Consultado el 02 mayo 2017.
- Nagel, T. 1974. “How is like to be a bat?” en *The Philosophical Review*, LXXXIII, 4, 435-450.
- Nicastro, N. y M. J. Owren. 2003. “Classification of domestic cat (*Felis catus*) vocalizations by naive and experienced human listeners” en *Journal of comparative Psychologie*, marzo, 117(1):44-52.
- Proust, M. 2011. *En busca del tiempo perdido (2): A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Alianza Editorial.
- Sánchez, L. 2010. *Apuntes sobre la noción de Umwelt para una educación artística interdisciplinar*, ponencia presentada en las Terceras Jornadas Peirceanas, Mexicali, abril 2010. [En línea]. Disponible en: <http://portal.uacm.edu.mx/LinkClick.aspx?fileticket=Klrb17ExmXc%3D&tabid=3022> Consultado el 02 mayo 2017.
- Uexküll, J. 2016. *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*, Buenos Aires, Cactus.
- Werner, H. (dir.) 2005. *Grizzly Man* (DVD), Documental filmico, EUA, Real Big Production.

Al margen

TEORÍA INDIVIDUAL DE LA GRAVITACIÓN CARDIACA

FABIÁN ESTEBAN ÁLVAREZ ROJAS

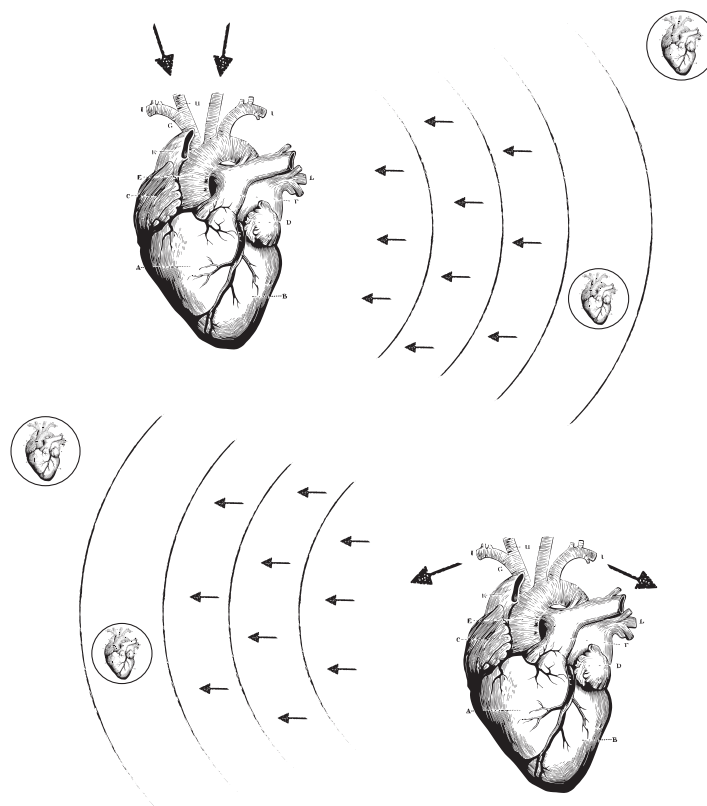
La finalidad siempre se me ha antojado como una idea deseable. La razón por la que tendemos hacia las cosas que deseamos o nos alejamos de aquellas que nos causan dolor, es lo que desde una racionalización precaria, defino como finalidad. No me refiero necesariamente a la idea de utilidad, sino al sentido que tienen mis acciones cotidianas.

El momento en el que empecé a escribir la teoría de la gravitación cardíaca, coincide con un periodo de volatilidad emocional que me llevó a través de muchos cuerpos. Dicho en palabras simples, me enamoraba con mucha más facilidad de la que me enamoro ahora y necesitaba encontrarle un sentido a mis acciones.

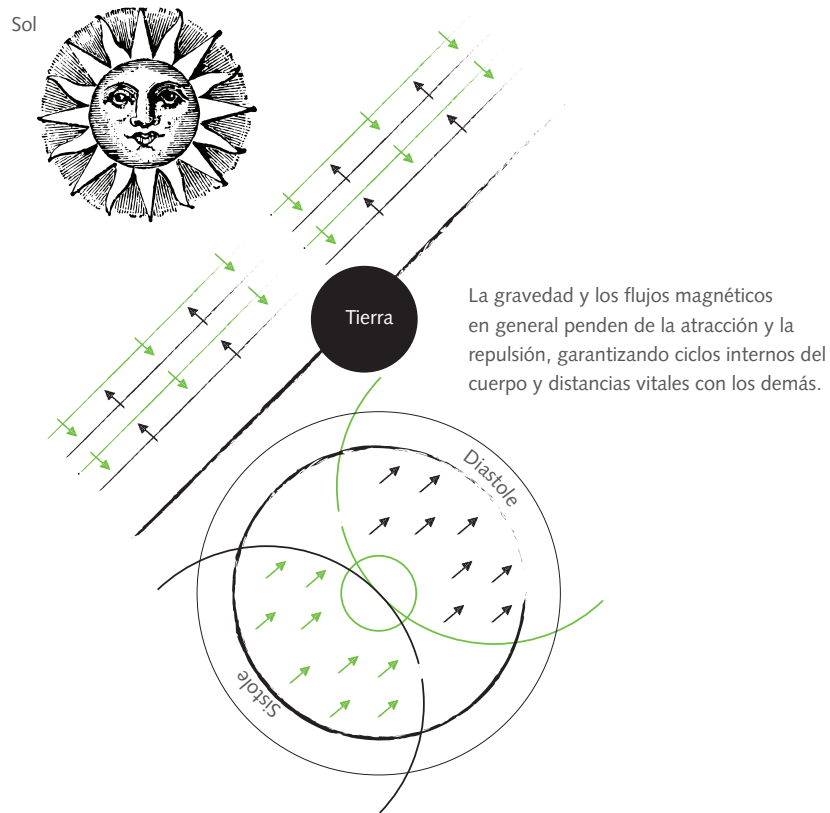
Se me ocurrió entonces que mi problema no debería **ser tan único y que posiblemente** la forma en la que operaba el discurso en mi sexualidad, podría responder a dinámicas que trascendieran a los esquemas de comprensión de los asuntos culturales. Es decir, la fuerza que me empujaba hacia tantos cuerpos, debía ser susceptible a descomponerse desde categorías pertenecientes a otro campo semántico.

Aunque resultaba un poco obvio, la gravedad se me antojó como una buena metáfora para empezar la exploración de mi deseo de orbitar y ser orbitado por otros cuerpos. Ponerme en el centro de mi propio universo resultó ser bastante consistente con el egocentrismo contemporáneo, las demás imágenes se presentaron casi de manera automática.

Me gusta pensar que el universo se repite en cada uno de nosotros. No sé si mi afán de novedades afectivas está a la altura de Júpiter y sus 61 lunas conocidas, o en efecto mi corazón es el músculo responsable de la forma en que me aproximo a otros seres humanos, pero esta narración atomizada en la que pasajes abiertamente ficcionales toman la forma de discursos consolidados, me permite dormir más tranquilo, bien sea yo la Tierra con su relación monogámica, Neptuno con sus dos lunas, o Júpiter y su harén.

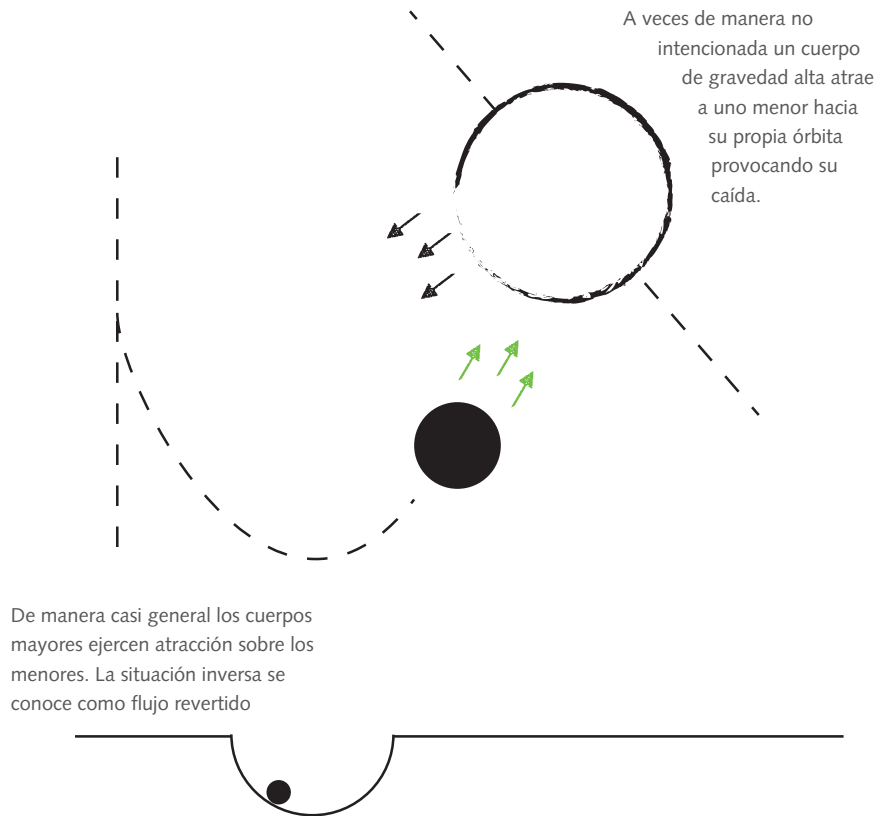


El corazón es un músculo cuyo funcionamiento imita el de una bomba de dos ciclos. Sístole: contracción, diástole: expansión. Dichos movimientos son análogos a las oscilaciones hertzianas que generan el campo magnético gravitacional del planeta. Sístole genera la fuerza de atracción necesaria para recoger 1/20 de la sangre del cuerpo. Diástole genera la fuerza de expansión necesaria para mover 19/20 de la sangre del cuerpo.



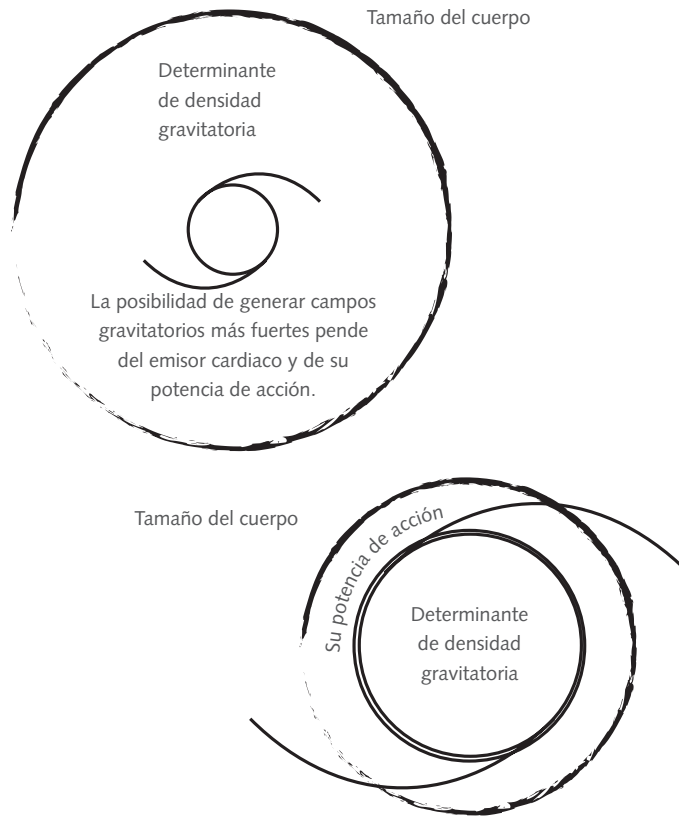
La gravedad

Fuerza de atracción desarrollada por la acumulación de energía eléctrica dentro de una determinada masa; esta produce a su alrededor una serie de ondas o líneas de fuerza electromagnética de doble polaridad que comprenden tanto ondas de atracción como de repulsión. La sumatoria de dichas ondas provoca la gravedad. La gravedad es la fuerza que moldea la materia, sin ella nada existiría.



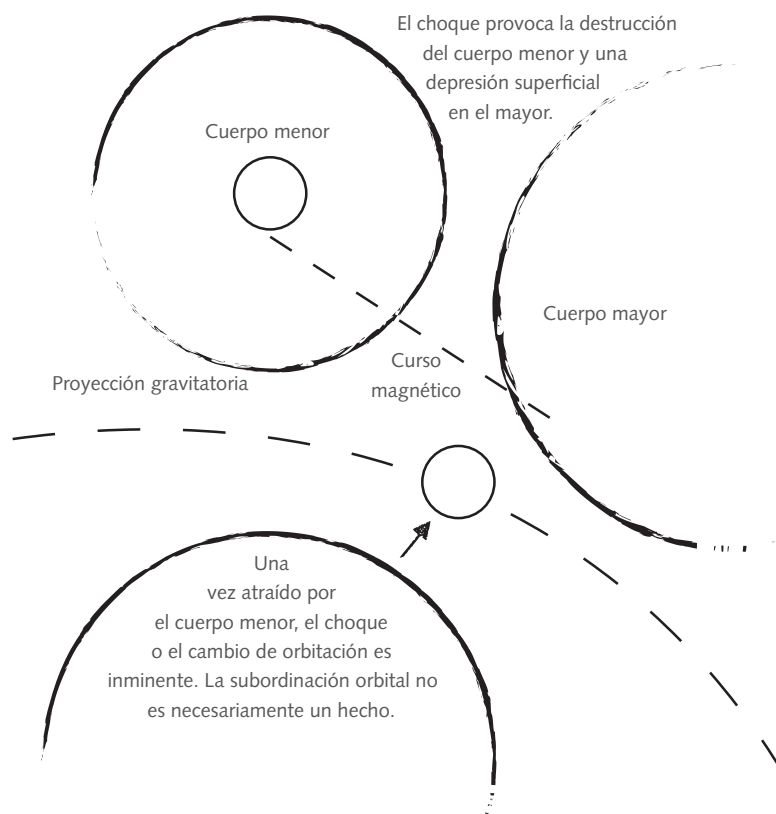
Los flujos magnéticos

Así como las frecuencias de onda determinan el atributo cromático de un objeto y el alcance de un sonido, determinan también las relaciones al interior de sistemas cardiacos completos. Es decir que las ondas producidas por un emisor cardiaco le dicen a los emisores, instalados en otros cuerpos, la distancia a la que deben orbitar. Esta ley, sin embargo, tiene excepciones que se hacen manifestas en choques accidentales y en sus efectos, tales sean: depresiones superficiales y profundas e incluso la destrucción del cuerpo chocado.



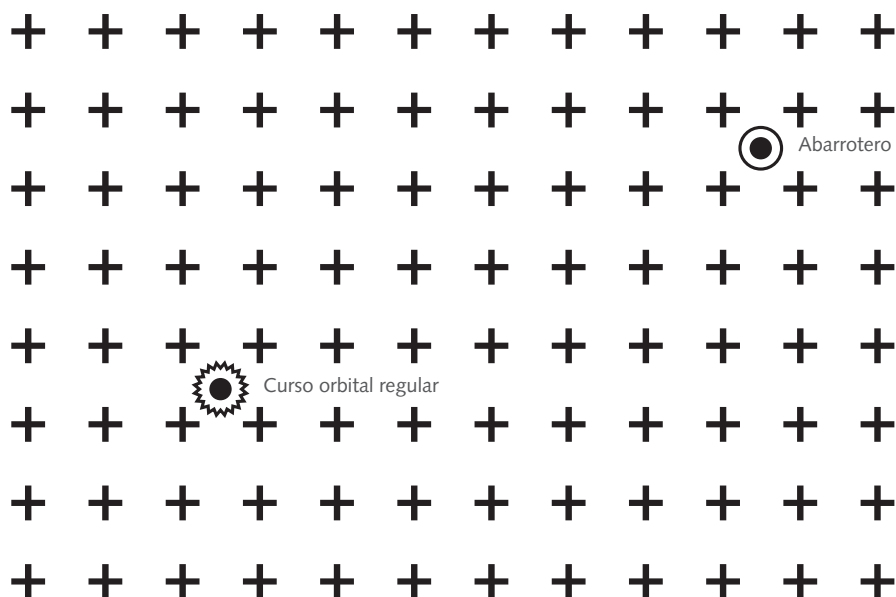
Nivel de densidad de los cuerpos

A mayor densidad la gravedad generada por un cuerpo es más alta. La densidad de los cuerpos está relacionada no tanto con su tamaño como su potencia de acción. En la medida en que un emisor cardiaco se capacita aumentando su potencia de acción, la gravedad que puede generar sobre los otros cuerpos es mayor. Hay cuerpos de densidad menor con un campo de gravedad muy alto.



Existen cuerpos de menor densidad que por una u otra característica especial, tanto como la nuez moscada, capaces de atraer la atención gravitatoria de cuerpos cuya densidad es mayor, sin perder su órbita original, merecen ser llamados especiales. No obstante cuando un cuerpo de menor densidad atrae a uno mayor a su órbita, la consecuencia final siempre tenderá a ser la destrucción o subordinación del primero.

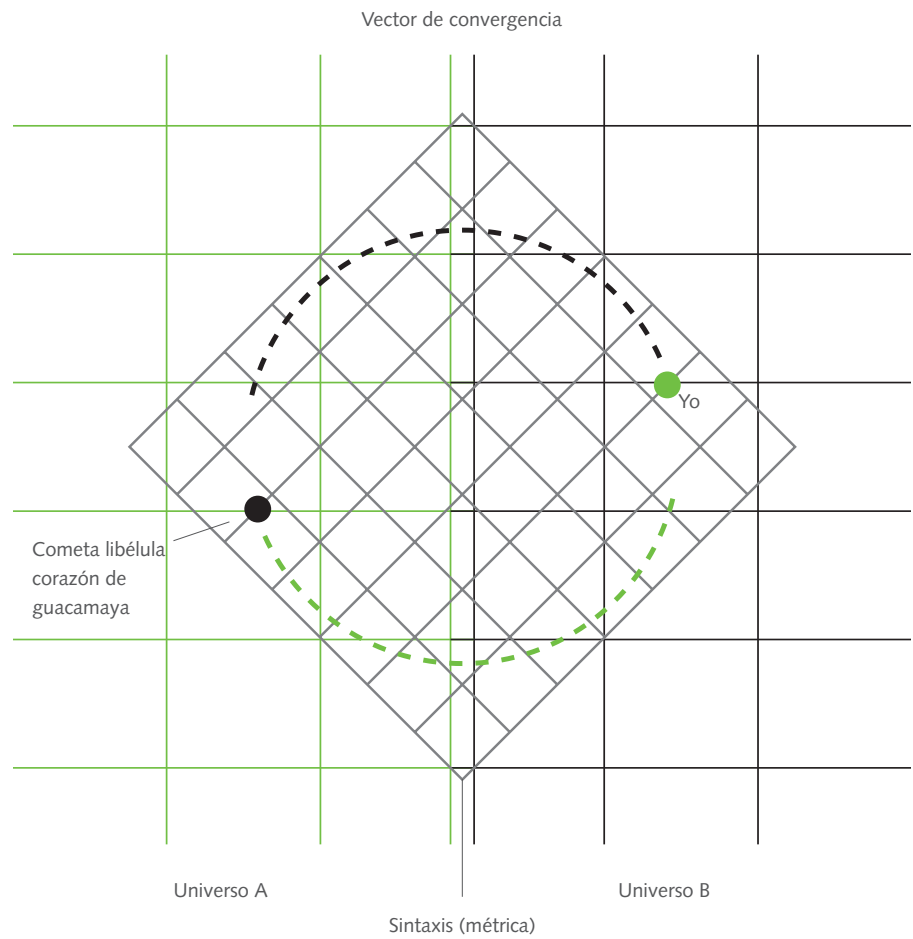
El universo conocido



Los cuerpos en el vacío

El vacío absoluto no existe. Siempre hay una tienda de abarrotes o algún servicio técnico que haga necesaria la existencia, aun en grados primitivos, de ciertos intercambios gravitatorios. Más allá de eso, periodos prolongados de aislamiento posibilitan un vacío relativo. En el vacío la relación gravitatoria (0) capacita al emisor cardíaco, es decir, reajusta las válvulas motoras y refina los ciclos diastólicos. El ciclo sistólico se hace más intenso.

El aislamiento prolongado de un emisor cardíaco debe estar restringido a no más de noventa (90) rotaciones terrestres. Otro el caso, los ciclos asistólicos terminan por vaciar el espacio dentro de las paredes del emisor, destruyendo los límites entre sus válvulas y haciendo imposible cualquier emisión futura.



El curso entornado de dos cuerpos guardianes configura una espiral.

Gravedades inconstantes y precisas

Alrededor de sistemas gravitatorios enteros y complejos, existen cuerpos que orbitan a modo de guardianes. Cuando un guardián cruza cerca de un cuerpo vinculado a un sistema complejo, apenas si altera su trayectoria. Si en cambio, por accidente, su gravedad propicia un choque, el cuerpo impactado es atravesado.

La depresión roza en lo superficial. El cuerpo guardián sigue su curso.

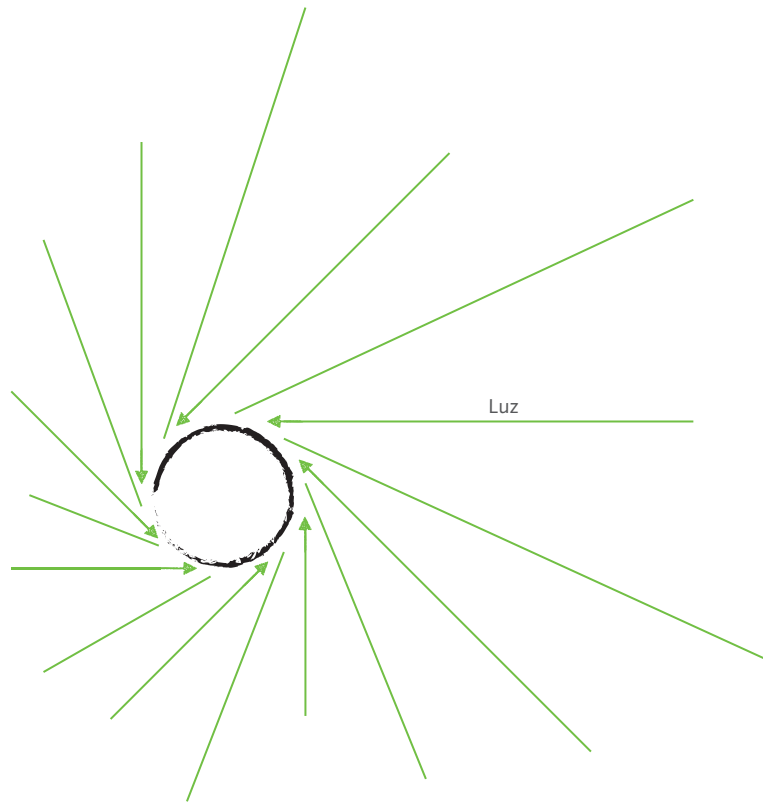
Casos especiales, en los que lejos de cualquier sistema se encuentran dos cuerpos guardianes en dirección opuesta, generan un fenómeno gravitatorio conocido como "espiral descentrada o excéntrica". Una espiral descentrada siempre arrastra material de la cola de los cuerpos hacia el vacío. Cuando la espiral termina ya no son los mismos y continúan su curso.

Considerando la complejidad emocional de los cometas, un segundo encuentro dependerá de la métrica de la primera espiral. De allí en adelante, cada encuentro se sucede con naturalidad matemática.

Existe en la vía láctea un cuerpo guardián, aparece con una periodicidad caduca.

El cometa libélula marcha liberando esquirlas de cola en el vacío.

No se detiene en el sol, ni en los cuerpos que orbital, es el cuerpo solo amante, el que ya pasó, el que pasa del que añoro buena métrica.



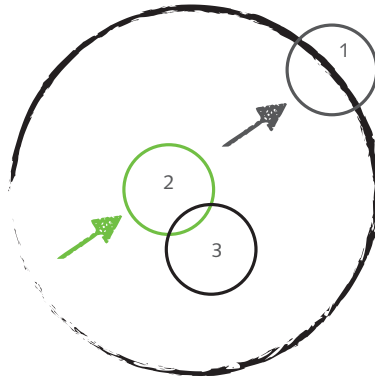
Agujeros negros espontáneos y fenómenos inversos

El fenómeno inverso a la gravedad es la luz. Así como la gravedad descontrolada recibe el nombre de agujero negro, la emisión infinita de luz recibe el de estrella. Cuando una estrella muere se convierte en un agujero negro. Cuando un agujero negro ha saciado su sed de materia, pero sobre todo de luz, se convierte en tres estrellas.

Este proceso es conocido como meiosis.

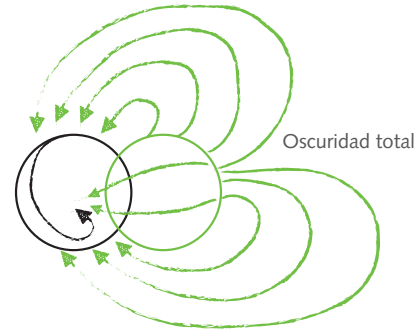
El núcleo sin energía deja de ser estable y abre la puerta al desaforo.

Tres estrellas nuevas



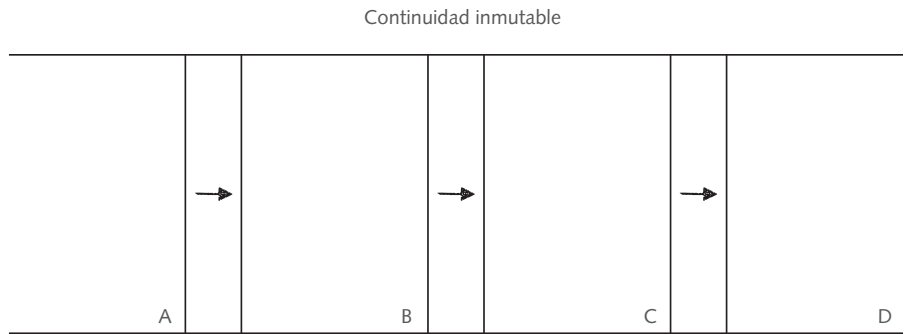
La gravedad
descontrolada cede
y emergen astros
residuales de las dos
estrellas originales

Fagocitosis en proceso



Muerte de la estrella

El agujero negro devora
la luz. La estrella sólo ve
un punto.



El tiempo como episodio

Si bien entendemos la vida como una continuidad de hechos anclados según la lógica, en una línea inmutable; es posible aproximarnos a ella desde la perspectiva de la repetición infinita de ciclos finitos, es decir, desde la supresión de la trascendencia en términos físicos.

Así entendida la vida y en consecuencia el devenir del tiempo, la línea inmutable se transforma en un sistema basado en protocolos tácitos y mínimos en los que cada episodio es una re lectura del espacio que ocupan los cuerpos.

Por ende se dan las condiciones físicas, en términos de confluencia de gravedad y luz, para que los cuerpos que transitan espacios comunes episodio tras episodio deban regenerar sus interacciones. Este fenómeno genera la tipología de incidentes que a largo plazo hacen posible que se piense en el tiempo como una continuidad.

La morfología del episodio está determinada por el alcance espacio-temporal de la consciencia que lo configura, no obstante, cada episodio tiene el mismo número de versiones que de los cuerpos participantes. Es decir, un episodio de cuatro actores involucra necesariamente cuatro versiones distintas, cuatro inicios, y naturalmente, cuatro desenlaces y continuidades.

(1^{ra})

- (1) (3) y (4) hablan en una habitación (I)
- (1) (3) y (4) mencionan a (2) (II)
- (2) y (4) discuten (III)
- (4) elimina a (2) (IV)
- (1) (3) y (4) hablan en una habitación (V)

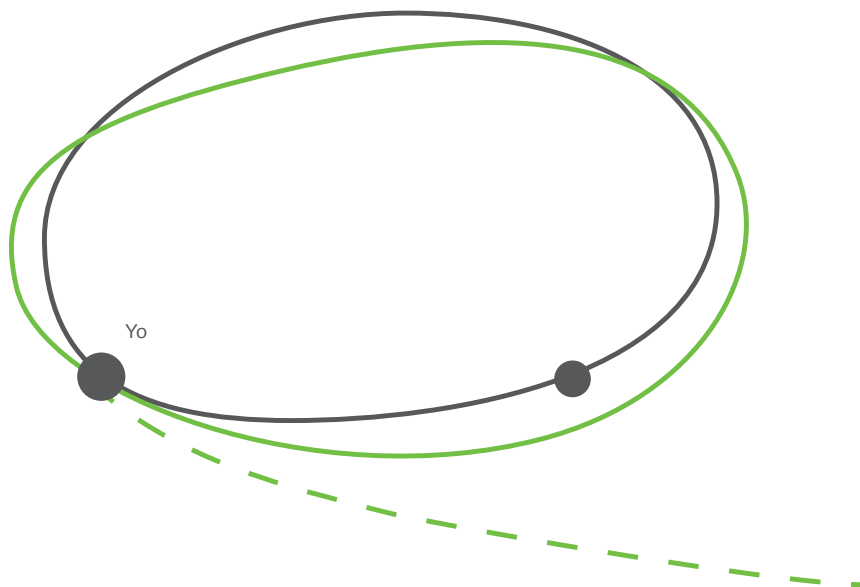
(2^{da})

- (1) (3) y (4) juegan al poker (I)
- (1) (3) y (4) terminan una ronda (II)
- (2) y (4) hablan por telefono (III)
- (4) se retira por un segundo (IV)
- (1) (3) y (4) juegan al poker (V)

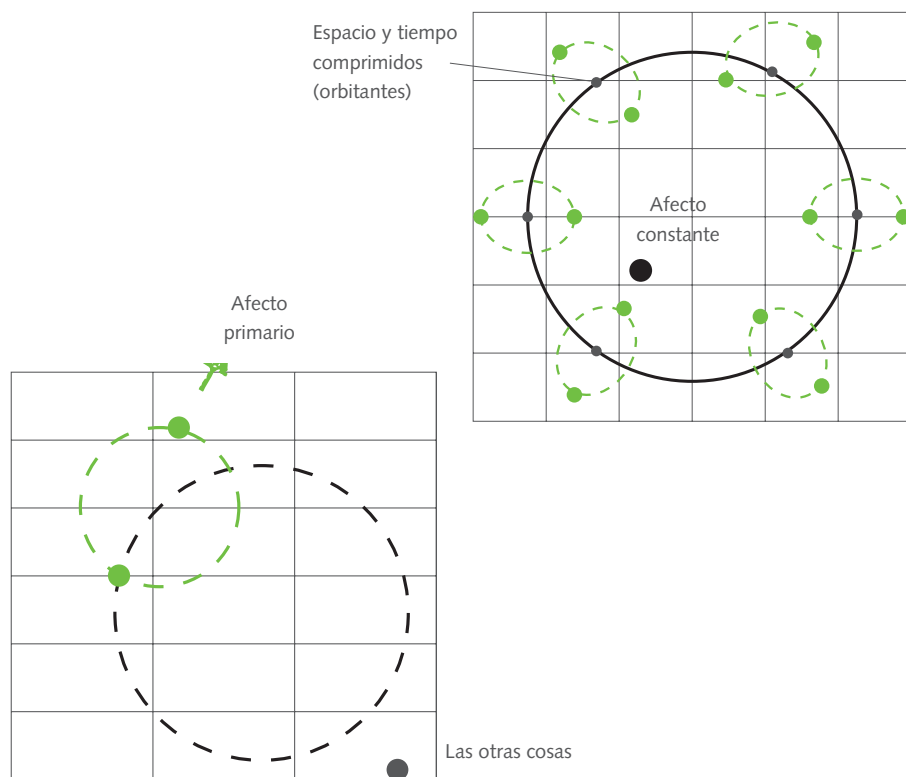
Entendiendo el alfabeto como la sucesión lógica de eventos dentro del episodio, los números como la participación de cada actor; veremos que 2 y 4 tienen en común III, en ausencia de 2 durante I, II, IV y V. En ese sentido y notando la ausencia de 1 y 3 durante III y IV, podríamos simular el episodio central de las siguientes maneras:

La morfología de este episodio, nos permite sin embargo, preguntarnos por 1 y 3 en ausencia de 2 y 4; percibir así el tiempo como un episodio.

Una estrella fugaz puede ser bien un hombre de viaje o una mujer con el corazón roto



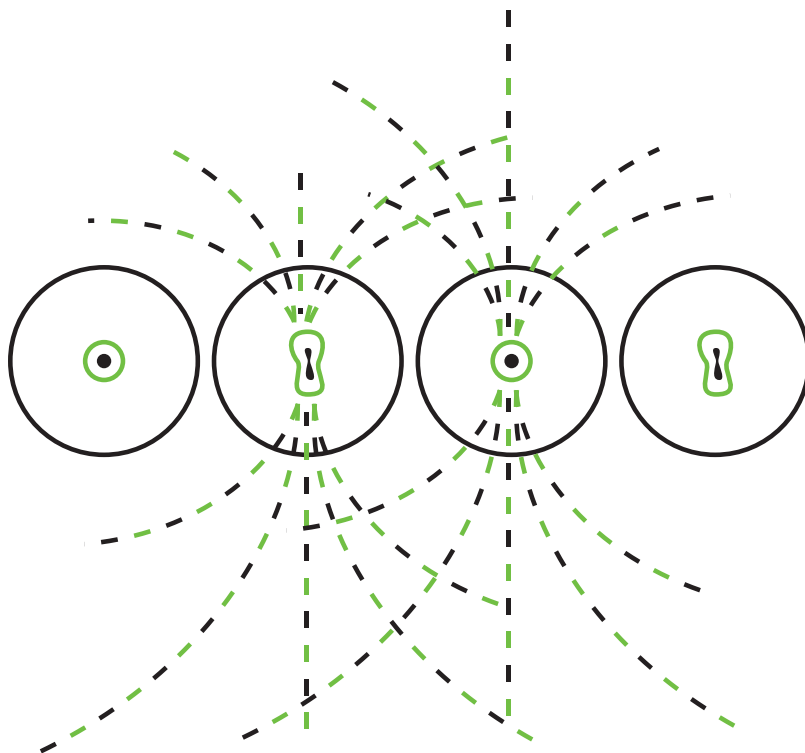
Estoy preocupado por las recientes injusticias de mi juicio afectivo, se me antoja necesario para la felicidad y la estabilidad gravitatoria hacer un viaje. El asunto radica en que no soy más una estrella fugaz, ahora pliego con eficiencia geométrica la gravedad y las mareas de cuerpos amados cercanos. Pero me preocupa.



El problema del afecto constante es que está anclado en el tiempo y el espacio, y aunque es necesario y bueno, sólo establece el marco en el que circulan los demás afectos. Esto no es motivo de alegría, porque el afecto constante fue primario y entonces se detuvo.

Los afectos primarios establecen microsistemas complejos de gravedades, mareas y corrientes, lo primordial en su funcionamiento es la velocidad y el trazo de su órbita individual. Porque las estrellas son egoístas y antes que perder su órbita la superponen, en realidad el afecto primario consiste en encontrarse en lo extraño de un cuerpo que estando lejos parece ser uno con el mío. Es cuestión de velocidad y sincronía.

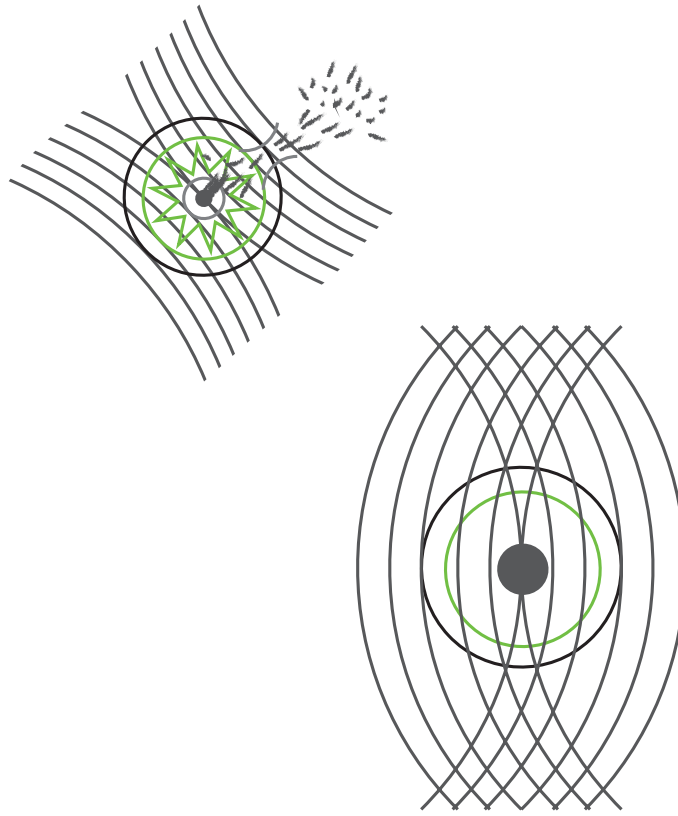
El afecto constante necesita espacio, el afecto primario tiempo, por eso uno se compone de episodios prolongados y el otro de episodios intensos, pero cortos y orbita en torno al afecto constante; en torno a sí giran las estrellas cómplices.



Micrometría del afecto

La gravedad es en apariencia una fuerza unificada que se genera en el núcleo fundido de cualquier cuerpo. Sin embargo, esta fuerza sólo es posible como consecuencia de las mareas y corrientes que tienen lugar al interior del núcleo. Sospecho por las cosas que he sentido y he podido ver en la estrella y el sol, que las mareas responden a una lógica binaria, como un corazón abriendo y cerrando sus ventrículos.

La fuerza expansiva y contractiva se resume finalmente como atracción y se proyecta en todas las direcciones desde el núcleo, dándole su forma y rigiendo sus relaciones. La manera en que el núcleo se proyecta está sujeta a factores externos, como la gravedad intrusa o el cambio de temperatura.



Fenómenos asociados a las mareas

Plumas: Cuando se presenta demasiada presión al interior del núcleo, producto de una gravedad intrusa o de la espontaneidad, y se libera hacia el exterior generando una marca visible a la distancia, se habla de la erupción de una pluma, que no es otra cosa que la manifestación de que las mareas circulan con naturalidad haciendo su trabajo: propiciar gravedad.

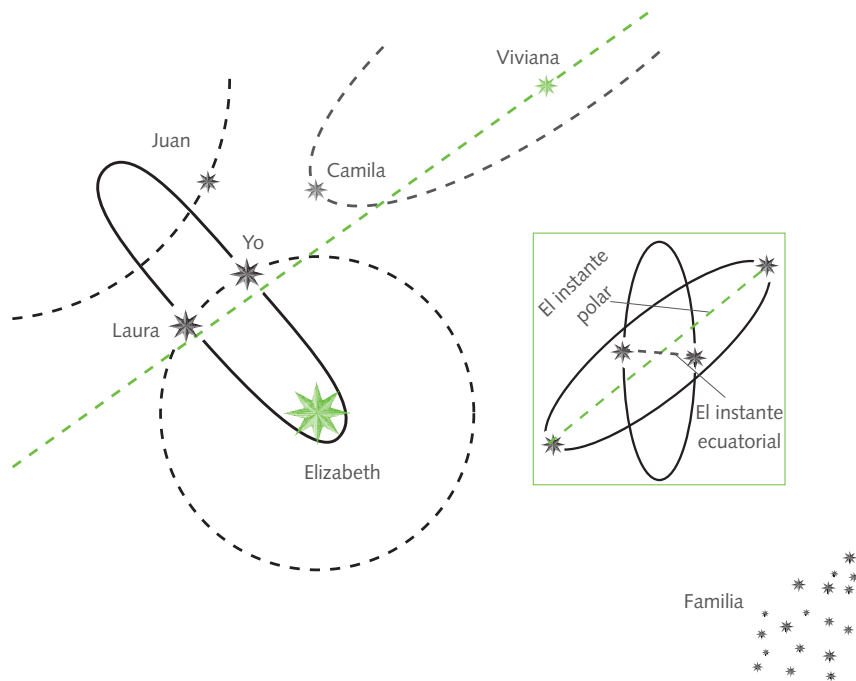
Parálisis: Cuando por razones ajenas a la voluntad el núcleo libera su presión de forma negativa y las mareas parecen desaparecer, tiene lugar un fenómeno conocido como parálisis nuclear, cuyas consecuencias directas son por una parte el ensimismamiento gravitatorio y por otra, la aparición de la fuerza opuesta a la gravedad: la repulsión.

Particularidades paradójicas de la gravedad con respecto a su antípoda

La manera en que se proyectan las representaciones gráficas de la gravedad me hace suponer que la atracción precisa de una equivalencia en mareas y corrientes a nivel nuclear, es decir, la gravedad no es una fuerza existente per se, sino al contrario es una fuerza que existe sólo en relación con otra. No hay gravedad gratuita, ni gravedad en bruto, aunque puede haber cierta gravedad latente.

La parálisis en cambio parece ser un fenómeno generado por el desbalance gravitatorio producto del lance ocasional de dos o más núcleos. Sin embargo es un acontecimiento vomitivo autoinducido, pues aunque materialmente existen las condiciones para que las corrientes y las mareas circulen con naturalidad, el núcleo literalmente se detiene dando lugar entonces a la repulsión. La cual, me atrevería a definir como una gravedad ubicada en una escala cartesiana, desde el 0 hasta el $-\infty$.

El universo conocido

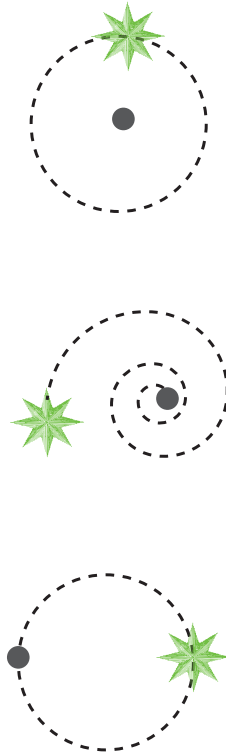


Gravedad ejercida sobre planetas moribundos u orgullosos

Existen, no pocos casos de cuerpos que han optado por tomar distancia de todo. Aunque se carece de la suficiente documentación para determinar una tipología fiable, en general son planetas chicos, que rotan sobre su propio eje, pero no se desplazan en ninguna órbita. Son así conocidos como planetas orgullosos o moribundos, y su devenir en el espacio y el tiempo suele darse sin mayores sobresaltos hasta que por fuerza de la entropía se detienen y mueren sumidos en el tedio o por razones del azar un sol errante les traza una órbita.

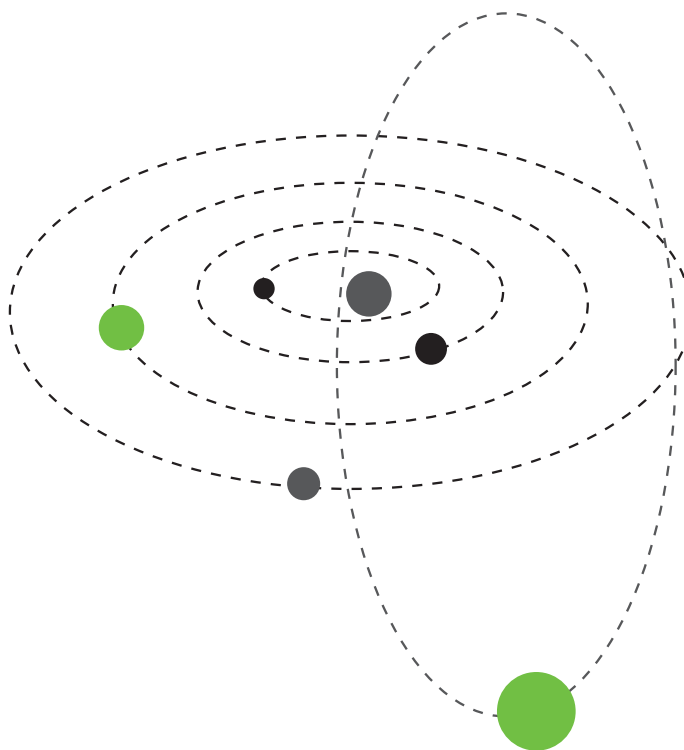
Esta gravedad ejercida, bien de manera deliberada o accidental genera revoluciones violentas en el núcleo de hierro fundido del planeta en cuestión y fuerza a la movilización de corrientes, afectos y ciclos que no estaban contemplados.

La manera en que se construye una órbita, consiste en una suerte de ilusión gravitatoria muy primitiva y engañosa que linda con el cortejo, pues es precisamente la estrella errante quien rodea al planeta, invirtiendo toda lógica conocida. Es así como el movimiento de traslación de la estrella alrededor del planeta, presiona su núcleo en una y otra dirección generando una descolocación del cuerpo y la adopción de la misma órbita.



Descomposición gravitacional

Habiendo atravesado un astro errante por una serie de gravedades adversas, las corrientes que determinan los ciclos de rotación sufren convulsiones que no sólo perturban la centricidad del eje, sino que llegan a poner en cuestión incluso su dirección.



La visita del planeta errante

Un planeta errante es aquel que estando en un sistema en el que las órbitas son predominantemente concéntricas, posee una órbita excéntrica. O viceversa. Esta diferencia de carácter con sus planetas hermanos suele tener consecuencias dramáticas durante los cortos periodos de convergencia que comparten, tales como los que tendría un hombre sentado a la mesa con sus hermanos después de volver de la guerra.

Por encontrarse alejado de otros campos gravitatorios importantes, la fuerza de atracción que ejercen los planetas errantes es extraordinariamente superior a la de un planeta normal, en consecuencia durante sus viajes por los cuadrantes exteriores del sistema planetario devora polvo, cometas y asteroides, ganando volumen y fuerza. Una vez iniciado el camino por los cuadrantes interiores del sistema, la gravedad del cuerpo errante intentará devorar a los otros planetas, el éxito o el fracaso de cualquier sistema con un planeta errante en su haber depende en su totalidad de la habilidad de los planetas interiores para escapar de su hermano caníbal. Una vez ha terminado la visita, el sistema sigue funcionando, si algún planeta cayó, sus restos eventualmente serán devorados por sus hermanos, eventualmente el sistema es destruido o el planeta errante desvinculado de la estrella central.

AGRUPAMIENTO DE ELEMENTOS FUNDAMENTALES PARA LA EXISTENCIA DEL UNIVERSO

Se trata de tres grandes grupos diferenciables a toda escala, desde la geología hasta la cultura. Estos tres conjuntos deberían ser capaces de agrupar no sólo cualquier cosa viva o no en el universo, sino cualquier fenómeno que tuviera lugar o tiempo en él.

**Espirales:* Disposición en el espacio a través del tiempo de cuerpos y fuerzas que tienen sentido y dirección. Ejemplo: ADN, sistema solar, cierto tipo de escaleras, la forma de caer de los aviones, tornados, torbellinos, las estrías de un cañón.

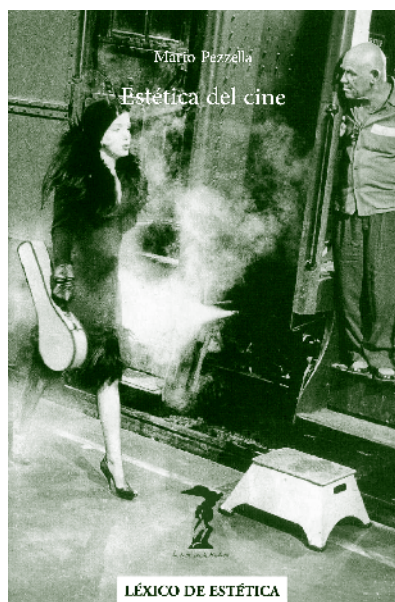
**Núcleos:* Motores esenciales capaces de generar fuerzas de atracción o repulsión alrededor suyo. Ejemplo: Las estrellas, los planetas, las células, los animales, los ojos, la idea de centralidad y periferia.

**Gravedad:* Fuerza que va más allá de la atracción y que instruye a las partículas a mantener el estado natural de solidaridad. Ejemplo: El amor, eso que mantiene las cosas juntas.

Reseña

ESTÉTICA DEL CINE

Mario Pezzella (2004), Madrid,
ed. La balsa de Medusa, 168 págs.



JOSÉ M. ARANDA SÁNCHEZ
Universidad Autónoma del Estado de México
arandasjm@gmail.com

En este libro, Mario Pezzella expone su visión de un polícentrismo en la estética del cine, considerado como el arte más emblemático de la modernidad; pero que desde hace un tiempo ha perdido su lugar hegemónico como representación de masas, siendo sustituido por formas más actuales del espectáculo, desde la televisión y las nuevas técnicas de comunicación, especialmente las electrónicas. Por ello, afirma, la imagen cinematográfica corre el riesgo de parecer rebasada frente a tecnologías mucho más refinadas, no obstante haber creado la posibilidad de una sociedad del espectáculo con sus consecuencias políticas y estéticas.

Interesa destacar que la reflexión de Pezzella se genera en plena época de lo que se ha dado en llamar la “estética difusa”, pues tiene que ver con la realidad material de las cosas; y se presentaría, en tanto fenómeno contemporáneo, como vehículo de la progresiva desensibilización ante una inflación de la belleza. Por lo tanto, estética y vida cotidiana se ven indisolublemente ligadas por el estado de relación tan continua como imperfecta entre sujeto y objetos, eventos, fenómenos, ya sea en la forma que deriva de las prácticas “anestésicas” de la cultura digital, como en la que tiene su origen en esas otras conductas “euforizantes” consistentes en la exaltación de comportamientos controlados dentro del ámbito de lo social: entretenimiento y distracción.

La idea-fuerza que guía el primer capítulo es que el cine se nutre y es la acumulación de todas las formas de visualización de los tiempos y los ritmos prefigurados de las máquinas modernas, de tal modo que todos los problemas del arte contemporáneo solo en el cine encuentran su formulación definitiva (Walter Benjamin). Al paralelo con lo que sucede en el trabajo industrial, en las metrópolis el universo perceptible es invadido por una serie de señales que cuesta asimilar a la experiencia tradicional. La discontinuidad se encuentra en el modo de ser, de ver, de relacionarse con los otros. La experiencia se configura, en términos generales, como un montaje del disparate. “Su significado siempre se obtiene en un segundo grado y de algún modo se une a la serie fragmentada de las percepciones” (Pezzella, 2004: 14).

El cine expresa el modo perceptual de la modernidad y su manera de abrirse al mundo. El intento del hombre de ciudad por establecer un orden en el difuso caos producido por el *shock* y los estímulos deriva nada menos que en la pantalla, que sirve para ese objetivo; sin olvidar que nos encontramos con un puro montaje que atiende solo una parte de las múltiples y mutables impresiones ocurridas.

Configura esa estética el diferenciar un conflicto interno característico de la historia del arte cinematográfico, en la medida que el cine denominado espectáculo estimula la identificación pasiva y casi el estupor mágico del espectador, mientras que el cine crítico-expresivo, en oposición, busca llevar al espectador a profundizar y elaborar críticamente el fluir de las imágenes que transitan ante sus ojos. De ahí que insista en que el arte del montaje pueda moverse en dos direcciones excluyentes: hacia la creación de una ilusión espectacular, que literalmente enajena al espectador, o en la dirección de la composición de las imágenes complejas y fragmentadas que exigen una continua labor de interpretación. El punto es que, en el cine, conviven y se encuentran las dos tendencias.

El cine es el síntoma expresivo y a la vez el antídoto de la distracción de la experiencia moderna. Nos revela un verdadero “inconsciente óptico”, dilatando y dividiendo todos los pequeños gestos y haciéndolos presentes al espectador. El gesto es la verdadera célula originaria del cine crítico-expresivo, lo que le aleja de la recepción distraída del cine espectáculo. Mientras en el cine crítico-expresivo el emerger de los fantasmas y los delirios de la modernidad se une a una forma simbólica que permite la comprensión y la integración, tal vez como intento de reconocer y alterar el carácter traumático de la experiencia. A la inversa, el cine espectáculo funciona como una válvula de escape, como “inmunidad” fisiológica contra el imaginario psicótico de la modernidad: en lugar de integrarlo y reflexionar, nos habituamos a él, alegorizando la patología como normalidad. Así, permite aceptar con gusto la brutalidad de la violencia.

Por ello el cine, ‘más perceptivo’ que otras artes, si consideramos la lista de sus registros sensoriales, es igualmente ‘menos perceptivo’ que otras artes en cuanto se considera el estatuto de estas percepciones y no su número y su diversidad. “Porque sus percepciones (las del cine), de algún modo, son todas falsas. O mejor dicho. La actividad perceptual es real..., pero lo que se percibe no es el objeto real, es su sombra, su fantasma, su doble” (Pezzella, 2004: 31-32). Si el cine crítico expresivo tiende a exhibir la imagen como imagen y la apariencia como apariencia, solicitando la participación crítica del espectador, el cine espectáculo, enseña la apariencia en cuanto “realidad, atenuando hasta el límite de lo posible la diferencia entre “ficción” y “realidad”. Asimismo, en el cine crítico expresivo el fantasma se develará, en primer plano, como fantasma.

Del segundo capítulo interesa destacar lo siguiente. La relación mimesis-magia, es decir, la búsqueda de una impresión de realidad, de reproducción de la corporeidad y fisicidad originaria del objeto representado. Aquí se insiste en que es el espectador quien contiene una tendencia a percibir como real lo representado y no lo que hace posible la representación (el material tecnológico), atravesando ese material, pero sin asumirlo como tal. Se relaciona también, por supuesto, con la presencia de una potencia mágico-mimética en el interior de sus formas de representación. En el cine la mentalidad mágica aflora en el interior de la modernidad. En efecto, en el cine, capaz de reproducir la naturaleza de los objetos y los cuerpos, los límites de la fotografía son superados añadiéndole a su objetividad inmóvil una dimensión que le faltaba: el movimiento en el tiempo. “Por primera vez la imagen de las cosas es la imagen de

su propia duración y casi la momia de su propio cambio. Al igual que un moderno simbolismo funerario, el cine opone la imagen persistente del movimiento vital al transcurso inexorable del tiempo” (Pezzella, 2004: 47-48). En el cine aflora el sentido profundo que pertenece a toda imagen simbólica, reino intermedio entre los registros extremos de la psique. “Para que esta cooperación de estratos opuestos sea posible, deben coexistir conscientemente y en completa contraposición. El cine crítico nace según un principio de *coexpresividad* -el término es de Panofsky- o de composición, entre la reflexión que destruye toda falsa inmediatez y el fondo onírico, pre-gramatical, inconsciente, de la imagen” (Pezzella, 2004: 54).

Otro tema central es el “predominio de la mirada”, puesto que en el montaje del cine espectáculo la ilusión de lo inmediato no es sino el fruto de una técnica refinada de simulación que busca cancelar cualquier vestigio de artificialidad en la imagen. Se subraya que tal concepción implica una “fe ciega en lo visible”. La hegemonía adquirida por el ojo sobre los demás sentidos, el gusto y la necesidad que una sociedad tiene de especularizarse.

Similar predominio de la mirada deriva de las constelaciones míticas e imaginarias en las que el hombre occidental ha concebido su relación con la naturaleza. También la percepción se ha modelado según el arquetipo heroico del conflicto y de la victoria sobre todo aquello que parecía extraño e irreducible a la conciencia y a su mirada dominante, relegando a un segundo plano cualquier otra posibilidad de relación con el mundo (Pezzella, 2004: 63).

En el tercer capítulo, intitulado “La narración y lo visible”, Pezzella nos demuestra, con variadas referencias a obras cinematográficas, el camino no lineal que ha seguido el cine para alcanzar a la plena continuidad narrativa y el efecto de realidad que hoy observamos. “Si en la primera versión la irre realidad del tiempo cinematográfico queda todavía fuertemente subrayada, en la segunda, el ritmo apremiante induce a un efecto de verosimilitud que nos envuelve hipnóticamente en el suceso narrativo” (Pezzella, 2004: 69). El artificio productivo ha aumentado enormemente: con él, también el poder de ilusión de la imagen. Por lo tanto, si el *travelling*, los movimientos de la cámara, la variación del punto de toma, conducen a la construcción del espacio del cine tal y como hoy lo percibimos, el montaje alterno y sus cortes conducirán a la plena codificación de su temporalidad.

A lo anterior se agregan dos ideas relevantes: “el narcisismo del espectador”, esto es, que el esteticismo espectacular surge como una subrogación de la autonomía individual y de la personalidad diferenciada que, en efecto, tiende siempre a debilitarse cada vez más; y el “voyeurismo” y “fetichismo” de la producción espectacular. En efecto, se trata de otra tardía potencia fascinadora derivada de la modalidad propia de la visión, o mejor aun, de la relación que se establece entre el que ve y el que es visto, entre un espectador y la historia.

Asimismo, “la imagen mental” es consecuencia del predominio de lo “visible” sobre lo “narrativo”, como se constata en el cine expresivo de los últimos decenios, tal y como lo mostró Hitchcock en muchas de sus películas.

Existe, finalmente, un sentido obtuso en el cine, mismo que va más allá del significado “informativo”, y del “simbólico”, que nos remite a un concepto o ideología consciente: lo “pensado” por el autor, el “mensaje” del film. Ese otro sentido, “evidente, errático, obstinado”, está más allá de lo sensato y lo mensurable, lejos de toda medida, puesto que tiene algo de “excesivo o de exagerado” respecto a los significados “informativos” y “simbólicos”.

Gracias a él, algunos elementos de las escenas asumen un relieve que envía más allá de su ser inmediato y literal; solo que el significado de este reenvío no es claro y evidente, es más, parece en cierto modo inalcanzable, huidizo. La imagen, entonces, me inquieta. Me obliga a una lectura interrogante, me obliga a una interpretación (Pezzella, 2004: 107).

Una reseña del filme *Fitzcarraldo*, de Herzog, ilustra su reflexión y cierra el texto.

Reseña

LA FURIA DE LAS IMÁGENES

NOTAS SOBRE LA POSTFOTOGRAFÍA

Joan Fontcuberta (2016), Barcelona,
ed. Galaxia Gutenberg, 272 págs.



MAYRA HUERTA JIMÉNEZ
Universidad Autónoma de Baja California
mhuerta@uabc.edu.mx

La veracidad de las imágenes siempre la ha puesto en jaque el fotógrafo, teórico e historiador Joan Fontcuberta. A mi parecer un gestor y artista visual activo, que reflexiona desde la verosimilitud y la tecnología al servicio del discurso. En su obra, propone emular ciertos campos de la ciencia en general y atravesar con sus formas de pensar la línea delgada entre lo real y la ficción.

Sumado a esto, su sentido del humor, característico en sus observaciones pertinentes, amplía el panorama para las investigaciones que genera. En el 2010 se presentó en el Festival PhotoEspaña con su conferencia “Por una fotografía sin calidad”.

Tuve la fortuna de presenciarla, justo al iniciar su conferencia preguntó al público si sabía ¿cuánto pesaba la historia de la fotografía? Acto seguido, saca una báscula y algunos libros que abordan el tema, dando la respuesta del peso en kilogramos.

A partir de ahí, transformó nuestra percepción sobre el peso histórico de la fotografía. Claro que era el preámbulo para abrir la conferencia, después de ello, habló con majestuosidad sobre el tema.

Ciertamente, en el libro *La furia de las imágenes* (2016), menciona una serie de sucesos que aborda: Comisario de la exposición *From Here On*; Encuentros Internacionales de Fotografía de Arles (Francia); la creación postfotográfica 2014. *Fotografía 2.0*. Exposición en Bellas Artes Madrid; la condición postfotográfica como tema monográfico en el mes de la Fotografía en la Bienal de la Imagen Contemporánea de Montreal; 25 exposiciones individuales; así como un Simposio Universitario, un programa de actividades educativas y el ideario postfotográfico.

Es decir, a partir de estos eventos comienza a integrar el concepto *postfotografía*, término que menciona José Luis Brea¹ en el libro *La era postmedia* (2002), el cual describe la relación arte y tecnología, que dio inicio al *boom* del arte electrónico y el arte para la red. Dichos postulados partían de la imagen fija y la imagen en movimiento, planteamientos del postcinema o cine expandido, y que más adelante retoma Philippe Dubois² en el libro *Fotografía y cine*:

[...] el sentido de las relaciones transversales entre el cine, foto y video: pienso que estamos en momento privilegiado que nos permite estudiar de manera fundamental una imagen examinándola, a partir de otra, a través de otra, en otra, por otra y como otra (Dubois, 2013: 14) .

En otras palabras, estamos en la era de la interactividad, de acuerdo con el filósofo y teórico canadiense Pierre Levy,³ que apuesta por “las inteligencias colectivas”, en las sociedades del conocimiento. Maneja los conceptos de ciberespacio y ¿qué es

1 Teórico y crítico de la cultura español (1957-2010) dirigió la revista Estudios Visuales.

2 Teórico francés que con su libro *El acto fotográfico* se distinguió como especialista. Actualmente es investigador de la Universidad de Paris III Sorbonne Nouvelle, donde dirige el master en Investigaciones en cine y audiovisuales.

3 Escritor, filósofo y profesor nacido en Túnez. Actualmente es profesor en el Departamento de Comunicación de la Universidad de Otawwa.

lo virtual? Aspectos que se estudian por separado, pero que pertenecen a estos fenómenos de la cultura contemporánea.

En otras palabras, la cultura visual ha dinamitado la aparición de imágenes que no atesoran el momento, sino que son un comentario de impacto para la red. Esto hace la distribución de fácil acceso, pero imposible de observarse con detenimiento, debido al número de imágenes que se suben por segundo.

Es justo, lo que plantea Fontcuberta al describir lo siguiente:

Fotografía sobre papel (La fotografía objeto); Internet relega valores (materialidad y calidad) por encima de profusión, inmediatez y conectividad.

El libro cuenta con dieciséis ensayos, en los cuales se realiza un acercamiento a la postfotografía, desde los dispositivos de recolección de imágenes, y uso y empleo de éstas en proyectos de creación (que los artistas contemporáneos evidencian desde una crítica hacia la imagen y desde la imagen).

Se adentra en una exploración exhaustiva y propone nuevos escenarios en las imágenes a partir de “la inmaterialidad y la transmitibilidad” (Fontcuberta, 2016: 9).

El libro reúne las posturas de diversos teóricos (Lipovetsky, Nicole Aubert, McLuhan, Bauhman, entre otros) y tecnólogos que abordan las transformaciones en el lenguaje visual, así como a los artistas que llevan estas reflexiones al campo de los medios. En uno de los ensayos ejemplifica cómo el empresario francés Phillippe Khan (1997), agregó a su dispositivo móvil una función que aún no se pensaba del todo, la cámara en el celular.

Al mismo tiempo, propone un decálogo postfotográfico, que apuesta por la creación que reside en otras estrategias formales (como captar las imágenes ya existentes, y dotarlas de otro sentido), es decir, la resignificación de las imágenes a partir de un concepto establecido por el sujeto creador. Conformar una materia prima ya dada y transformarla a partir de imperar un discurso previo que se establece por la construcción de las mismas imágenes (ya sea para mostrar, evidenciar, o reflexionar de qué y cómo se pensaron en ciertos momentos). “¿Dónde pasa a residir entonces el merito de la creación? La respuesta parece simple: en la capacidad de dotar a la imagen de intención y sentido, en hacer que la imagen sea significativa” (Fontcuberta, 2016: 50). Se habla de un uso diferente de las imágenes y el concepto que se establezca para comunicar fragmentos de realidades.

Fontcuberta elige los proyectos de Penelope Umbrico, Erick Kesseles, Harum Farocki y Antoni Muntadas, que van dando cuerpo a sus investigaciones, y nos

da un panorama extenso cuando se multiplican las posibilidades de estas puntuales observaciones.

Sobre todo, ofrece un recorrido por los diversos géneros existentes en la postfotografía, pero seleccionando muy estratégicamente los proyectos que ejemplifican su transformación en el *selfie*, término acuñado recientemente, que adentra en las taxonomías sobre la autofoto y el reflectograma.

El documental, incluyendo todas sus alternativas, no es realizado propiamente por fotógrafos, sino a partir de la apropiación de imágenes que generan quienes causan el conflicto, es decir, los medios de control que patrocinan y protagonizan las guerras, y que promocionan múltiples formas de control de la realidad.

En momentos específicos, algunos personajes han promovido el coleccionismo, pensemos por ejemplo, en los paisajes industriales de los Becher, como activadores de colecciones de imágenes que se concretan al verse en conjunto.

Por otro lado, la apropiación de álbumes familiares, actividad que está bastante en boga, es una forma de producir conceptos. La recopilación exhaustiva para reconstruir una memoria, es una labor de historiadores completamente distintos a quienes originalmente documentaron estas imágenes. Los proyectos se concretan al plantear diversas formas de apropiarse estas imágenes. Sin embargo, plantean una reinención en la historia y en la memoria colectiva de los individuos.

A partir de un serie de sucesos, que van desafiando a la imagen, el museo es elegido para ser el mejor lugar de exhibición. Los dispositivos con los que se generan las imágenes ya son otros, los celulares, las cámaras de Google; los espacios de vigilancia que se encuentran en los espacios públicos; así como los múltiples dispositivos que se están fabricando cada vez más pequeños para pasar desapercibidos e infiltrarse en cualquier situación de riesgo.

La furia de las imágenes adentra al lector a conocer otra forma de acercarse a la imagen desde su propio estudio, y propone una visión nueva para su investigación. Partiendo del presente y ligándola con un hilo conductor al pasado, nos señala la transformación de la imagen a partir de lo que acontece en los ámbitos filosófico, político, económico, social y cultural acontece.

REFERENCIAS

- Brea, J. L. 2002. *La era de la postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, España, Editorial Casa.
- Dubois, P. 2013. *Fotografía y Cine*, México, Coedición Fundación Televisa.
- Fonctuberta, J. 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, España, Editorial Galaxia Gutenberg.

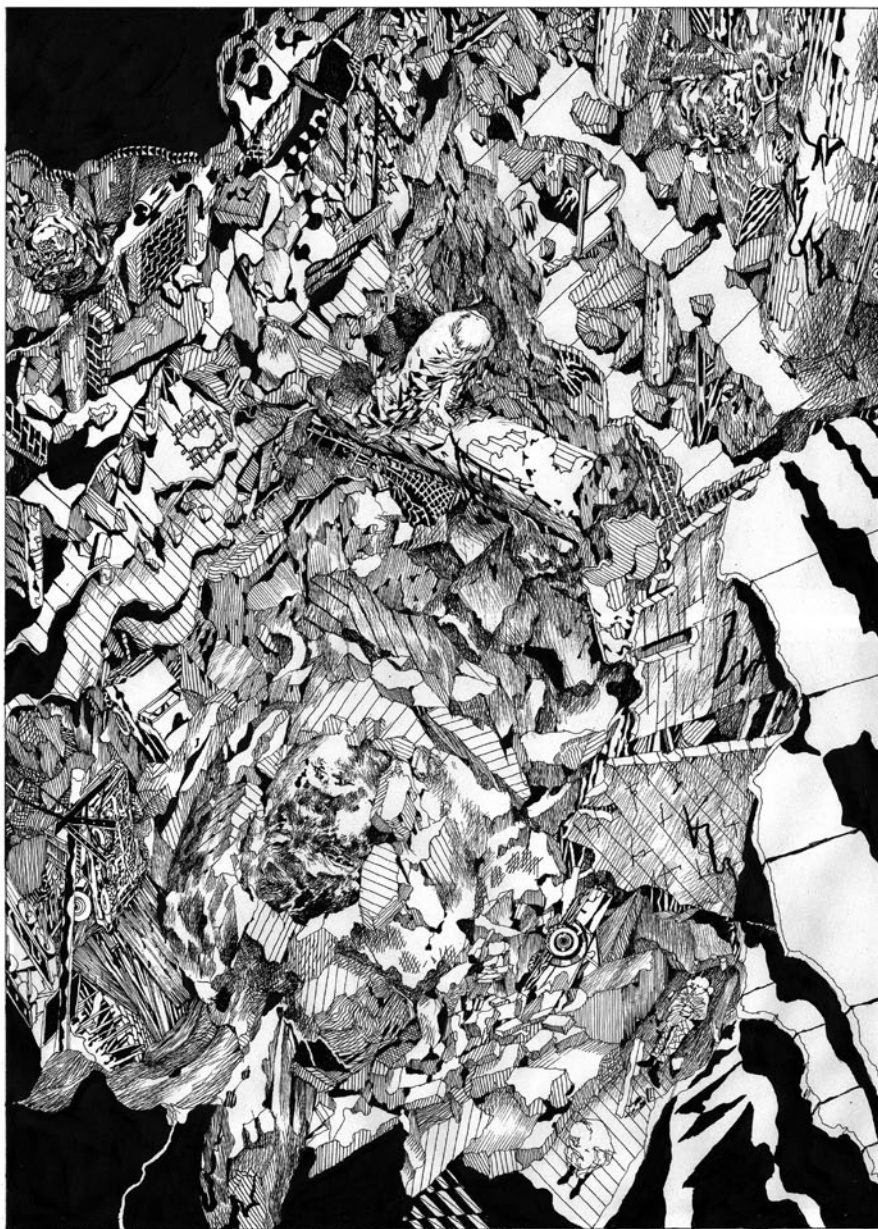
Dossier

DIBUJOS

APOLO CACHO

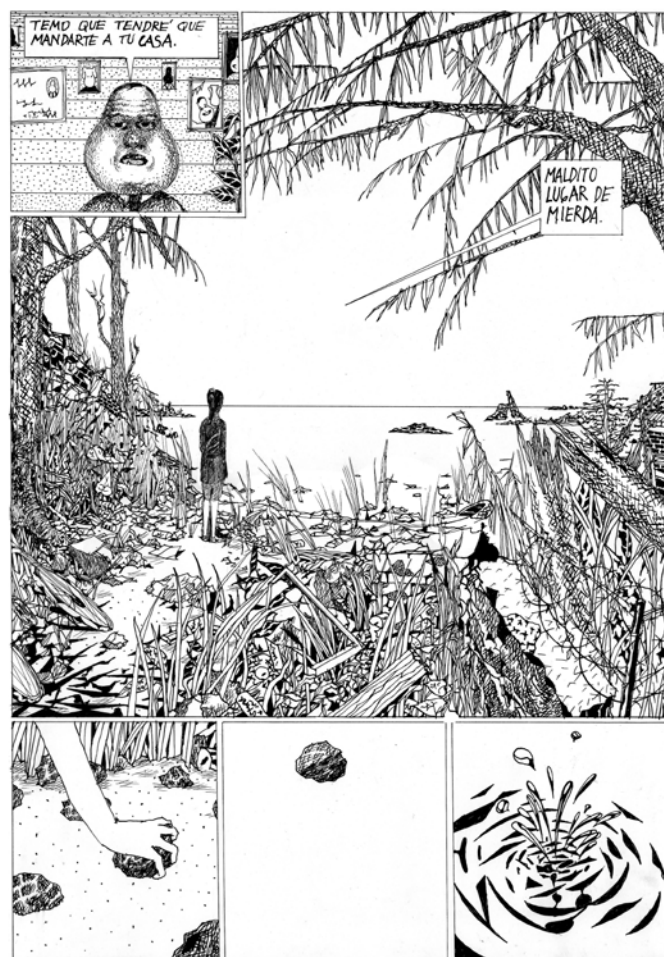
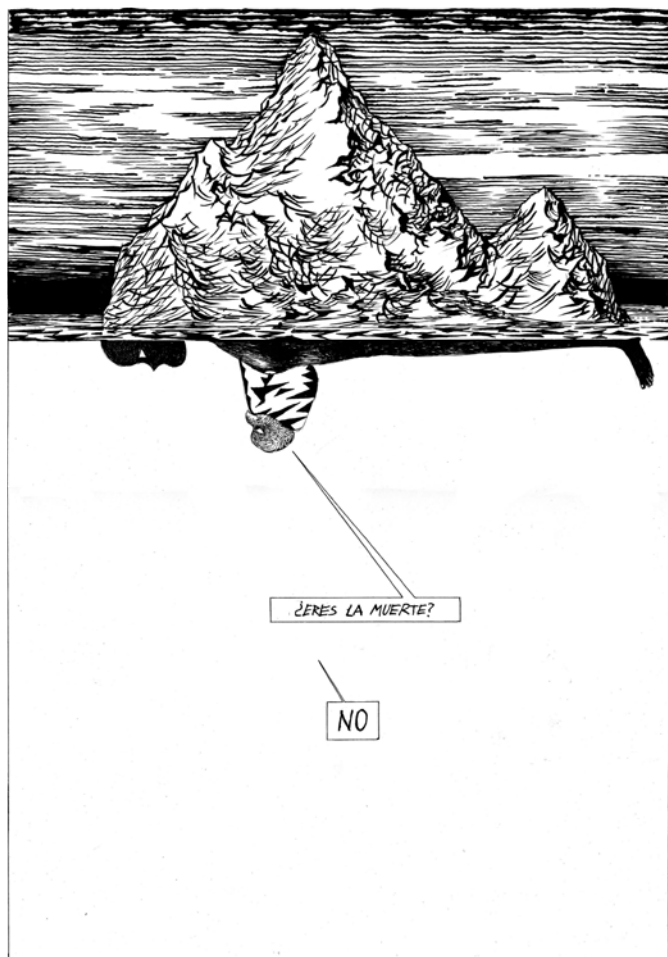
Apolo Cacho es un pintor y artista gráfico originario de la Ciudad de México. Es el autor de *El taco psicotrópico*, una novela gráfica que une historias inspiradas en el desencanto y las insuficiencias de la Ciudad de México. Publicada independiente en fotocopias y métodos baratos de impresión, la novela está dedicada a los fallos y a la brutalidad del estilo de vida contemporáneo. Es parte de Ediciones Joc Doc, una editorial independiente enfocada en producir y distribuir gráficas y comics de jóvenes artistas de corrientes *underground* y *art-brut*.





De *El fin de las ciudades*, tinta sobre papel, 2017.





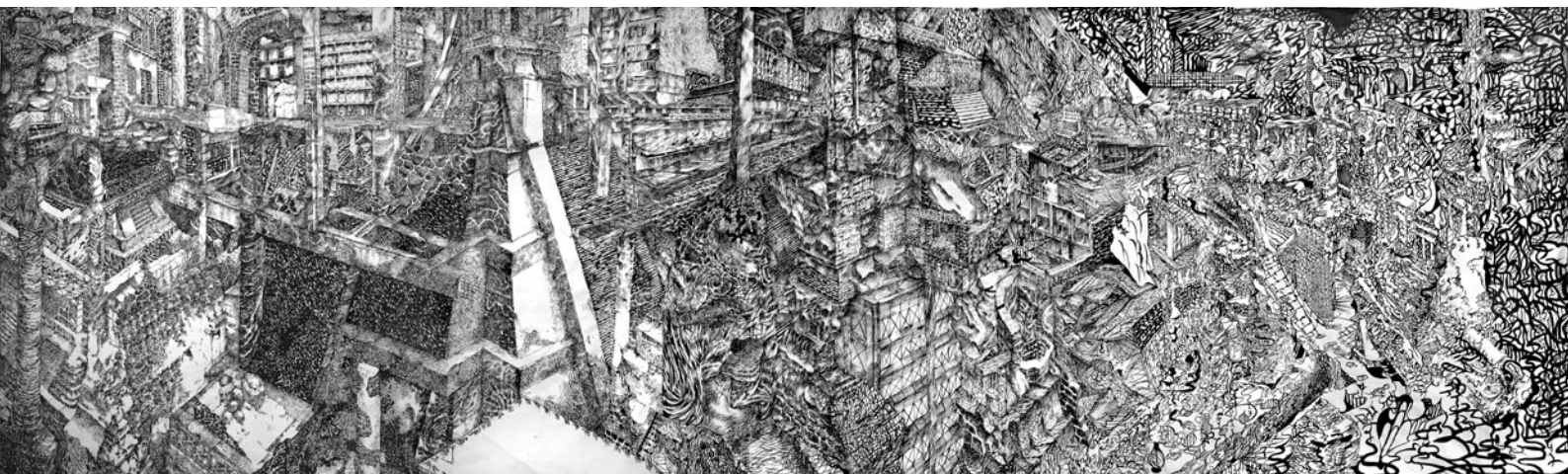
Extractos del cómic
La vida en el presidio,
 tinta sobre papel,
 Ediciones Joc Doc,
 2015.

*Sucesos estúpidos,
sobre no querer mirar
hacia abajo, tinta
sobre papel, 2017.*





El futuro es mujer,
tinta sobre papel, 2017



"Panorámica de la
ciudad de México", de
la exposición *La polis
imaginada*, tinta sobre
papel, 2016.



"Visiones de una cabeza de piedra", antología *Decadence* #11, Decadence Comics, tinta sobre papel, Reino Unido.

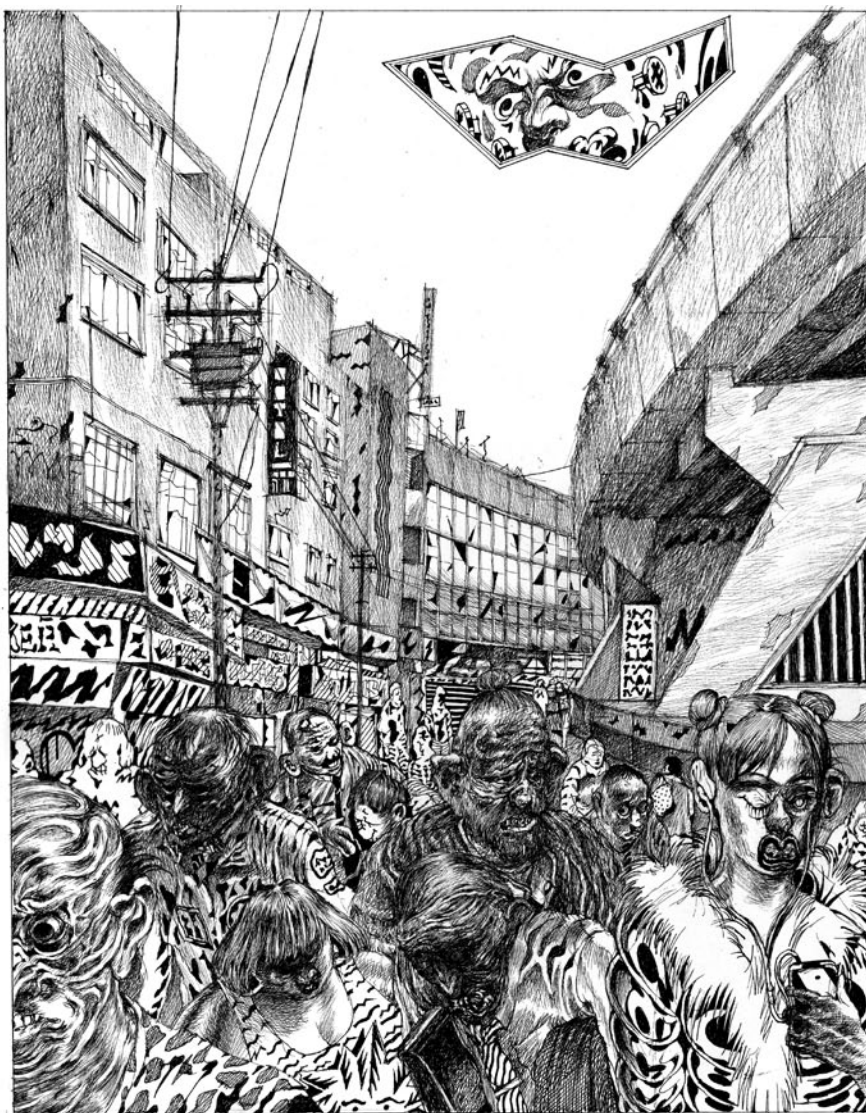


FUIMOS A LA CIUDAD, ROBAMOS TODO LO QUE PUDIMOS, INCENDIAMOS LOS
PALACIOS Y VIOLAMOS A LAS MUJERES.



ALGÚN DÍA SE CONTARÁN MUCHAS HISTORIAS SOBRE ESTE SUCESO, UNAS MÁS REALES QUE OTRAS. PERO LA VERDAD ES QUE NO SUPIMOS QUÉ HACER CUANDO ESAS DOS TORRES EMERGIERON DEL AGUA Y VIMOS LEVANTARSE A UN SER QUE HASTA AHORA DESCONOCÍAMOS SU EXISTENCIA.

"Visiones de una cabeza de piedra",
antología *Decadence*
#11, Decadence
Comics, tinta sobre
papel, Reino Unido.



CAYÓ LA PLAGA SOBRE EL MUNDO Y EL GRAN AVE EMIGRÓ AL ESPACIO.
FUNDAMOS UNA NUEVA RAZA DE GENTE COBARDE Y A PARTIR DE AHÍ
NUESTRO HOGAR FUE ESE INMENSO AGUJERO QUE EL ANIMAL HABÍA
DEJADO.

ALGÚN DÍA NOS RECORDARÁN COMO HÉROES.



"Visiones de una
cabeza de piedra",
antología *Decadence*
#11, Decadence
Comics, tinta sobre
papel, Reino Unido.

El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales, acepta trabajos originales que no hayan sido previamente publicados total o parcialmente, ni sometidos a un proceso simultáneo de evaluación en otros medios.

La contribuciones que se considerarán para publicación son:

- Artículo de investigación: Producto de una investigación original, que da cuenta de los resultados, reflexiones y aportaciones teóricas y metodológicas en torno a una temática en particular. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Ensayo académico: Texto en el que se expone una postura personal crítica sobre un tema o problemática determinada. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Ensayo visual: Reflexión y representación visual sobre conceptos, objetos o acontecimientos de un tema en particular. Sometido a dictaminación por pares en la modalidad doble ciego.
- Al margen: Texto breve de carácter experimental sobre conceptos, objetos o acontecimientos de un tema en particular.
- Dossier: Presentación de obra artística y prácticas artísticas contemporáneas en relación a los contenidos de cada número de la revista.
- Reseña: Texto de exposición de una crítica y/o análisis sobre algún libro, exposición o evento, en relación a las temáticas de la revista.

NORMAS EDITORIALES

Los autores interesados en enviar contribuciones deberán darse de alta en el sistema OJS de la revista en: <http://hemeroteca.uaemex.mx/index.php/ornitorrinco>.

Todas las contribuciones deberán enviarse en versión electrónica a: <http://hemeroteca.uaemex.mx/index.php/ornitorrinco/index>

Las contribuciones se presentarán en un archivo *Microsoft Word*, empleando fuente tipográfica Arial a 12 puntos y doble espacio, con la siguiente extensión:

- Artículo de investigación: mínima de 20 cuartillas y un máximo de 25, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Ensayo académico: mínimo de 15 cuartillas y máximo 20, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Ensayo visual: a desarrollarse en un máximo de 10 cuartillas.
- Al margen: a desarrollarse en un máximo de 10 cuartillas, incluyendo cuadros, imágenes y bibliografía.
- Dossier: Máximo 20 imágenes sujetas a selección.

- Reseña: Máximo 2 cuartillas, incluyendo imagen.
- Los trabajos pueden estar escritos en español o inglés.

Características del Artículo de investigación

- Título:** Debe ser breve, 20 palabras como máximo, y reflejar el contenido de la contribución. Debe presentarse en español y en inglés.
- Datos del autor:** El nombre del autor o autores, deberá presentarse completo, con los dos apellidos. Aparecerá debajo del título, sin grados académicos ni cargos laborales. Al final de cada nombre se colocará una nota, que presentará el grado académico del autor, país de origen y correo electrónico; nombre de la institución de adscripción, domicilio completo de ésta y teléfono. Cuando se trate de varios autores, el nombre del autor principal deberá aparecer en primer término.
- Resumen:** Debe estar escrito en español y en inglés con una extensión máxima de 140 palabras, sin contar preposiciones o artículos. Debe presentarse en un solo párrafo e incluir los elementos más importantes del trabajo: objetivos, métodos y resultados.
- Palabras clave:** Lista de palabras que no aparezcan en el título de la contribución, ordenadas alfabéticamente. Se trata de entre 3 y 5 términos simples o compuestos, escritos en español e inglés.
- Introducción:** Se debe señalar claramente la importancia y justificación del estudio.
- Cuerpo o desarrollo:** Apartado descriptivo y metodológico donde se incluye el sistema de supuestos o argumentaciones que se utilizaron en la investigación y que dan sustento al trabajo.
- Conclusiones:** Se deberán indicar de manera breve y clara las aportaciones al conocimiento apoyadas por los resultados del propio trabajo, omitiendo especulaciones o deducciones no analizadas en el texto.
- Referencias:** Deberán presentarse solamente las que fueron citadas. Colocarlas al final del texto, a través de una lista organizada en orden alfabético y cronológico, y empleando el sistema Harvard.

Características del Ensayo académico

- Título:** Debe ser breve, 20 palabras como máximo, y reflejar el contenido de la contribución. Debe presentarse en español y en inglés.
- Datos del autor:** El nombre del autor o autores, deberá presentarse completo, con los dos apellidos. Aparecerá debajo del título, sin grados académicos ni cargos laborales. Al final de cada nombre se colocará una nota, que presentará el grado académico del autor, país de origen y correo electrónico; nombre de la institución de

adscripción, domicilio completo de ésta y teléfono. Cuando se trate de varios autores, el nombre del autor principal deberá aparecer en primer término.

- **Resumen:** Debe estar escrito en español y en inglés con una extensión máxima de 140 palabras, sin contar preposiciones o artículos. Debe presentarse en un solo párrafo e incluir los elementos más importantes del trabajo: objetivos, métodos y resultados.
- **Palabras clave:** Lista de palabras que no aparezcan en el título de la contribución, ordenadas alfabéticamente. Se trata de entre 3 y 5 términos simples o compuestos, escritos en español e inglés.
- **Introducción:** Explicación breve de la temática o problemática a abordar, así como algunos antecedentes y cómo se organiza el texto.
- **Cuerpo o desarrollo:** Planteamiento de ideas que reflejen la postura del autor sobre el tema o problemática planteada, apoyadas en otros autores.
- **Conclusiones:** Reflexión final en la que se recuperan los puntos más relevantes sobre la información expuesta el texto.
- **Referencias:** Deberán presentarse solamente las que fueron citadas. Colocarlas al final del texto, a través de una lista organizada en orden alfabético y cronológico, y empleando el sistema Harvard. En ningún caso se incluirán como nota al pie del texto.

Características del Ensayo visual

Se deberá presentar como un conjunto de imágenes, organizadas secuencialmente, acompañadas de un texto breve –el cual no necesariamente estará sujeto a publicación– en el que se indica el título, deberán tener un contraste adecuado para impresión, en alta resolución 300 dpi y en formato .jpg

Aspectos formales para todas las contribuciones

- a) **Citas:** Deberá hacerse uso del sistema Harvard: (Nombre, año); ejemplo: (Benjamin, 1979). La citas en el texto deben incluir la página si son transcripciones literales (Benjamin, 1979: 23). Al citar varios trabajos se deberán ordenar cronológicamente (Merleau-Ponty, 1962; Brea, 2000; Christlieb, 2012).
- b) **Referencias bibliográficas:** Lista de todas las referencias hechas en el texto, en orden alfabético según las primeras letras del apellido del autor principal. Primer apellido, Inicial del nombre, **año de publicación**, *Título del libro*, Lugar de edición, Editorial o Institución editora. Ejemplo: García-Canclini, N. 1990. *Las cultura híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Ed. Grijalbo.
- c) **Imágenes, figuras, cuadros y tablas:** Se refiere a imágenes en ge-

neral, como ilustraciones, fotografías, dibujos. Deben tener un contraste adecuado para impresión, en alta resolución (300 dpi, en formato .jpg), organizadas numéricamente e indicar en el texto el lugar que les corresponde. Cada imagen deberá estar identificada de la siguiente manera: Número, Autor, *Nombre o pie de foto* y año.

- d) Los autores asumen la responsabilidad de contar con la autorización para publicar las imágenes presentadas en los textos, o en todo caso utilizar aquellas que sean de dominio público o se encuentren bajo licencia de *Creative Commons*.
- e) Para todas las contribuciones el autor deberá enviar, en archivo adjunto, una Carta de Originalidad y Cesión de Derechos, firmada, donde garantice la veracidad de la información presentada en los textos, así como el respeto a la propiedad intelectual y de autoría.

DICTAMINACIÓN

Todos los trabajos serán sometidos a un proceso de dictamen, bajo la modalidad doble ciego, a cargo de dos **especialistas invitados, denominados árbitros**.

Criterios básicos que se consideran en el dictamen:

- a) Trabajos originales e inéditos.
- b) Congruencia entre el título y el contenido.
- c) Resumen claro y conciso.
- d) Estructura congruente.
- e) Redacción adecuada.
- f) Contenido relevante.
- g) Conclusiones sustentadas en datos congruentes y suficientes.
- h) Bibliografía adecuada y actual.
- i) Material visual adecuado.
- j) Los resultados del dictamen pueden ser:
 - Aceptado.
 - Aceptado sujeto a correcciones.
 - Rechazado.

El resultado del dictamen se notificará por escrito a los autores en un plazo máximo de un mes.

Sólo se aceptará un máximo de dos contribuciones por año, por cada autor.

Una vez concluido el proceso de dictamen, se procederá al trabajo de edición de la revista, para ser publicada en formato digital e impreso.

y La Palabra el Hombre



*Circulando cultura
desde 1957*



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

REVISTA SEMESTRAL

Legado

DE
ARQUITECTURA
Y DISEÑO



redalyc.org



Legado Legado



@revistalegado

legado_fad@yahoo.com.mx

artediseño

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO DE LA UNAM

Revista académica semestral en torno al diseño y el arte y sus relaciones con otras disciplinas.

PUNTOS DE VENTA
Ciudad de México

- Facultad de Artes y Diseño, UNAM
- Museo Franz Mayer
- Palacio de Minería
- Librería Henrique González Casanova
- Librería Jorge Carpizo
- Librería Julio Torri
- Tienda UNAM
- Librería Jaime García Terrés
- Casa Universitaria del Libro
- Un Paseo por los Libros

Contacto para distribución:

enapdistribucion@yahoo.com.mx ■ Tel. 5489 4921, ext. 206

http://www.fad.unam.mx/revista_artediseno/



FAD
UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Artes y Diseño



MAGOTZI

SEMESTRAL

BOLETÍN CIENTÍFICO DEL INSTITUTO DE ARTES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Recepción de artículos y reseñas permanentes con:
miguel_ledezma4913@uaeh.edu.mx

Publicación electrónica en:
[HTTPS://WWW.UAEH.EDU.MX/
SCIGE/BOLETIN/IDA/HISTORIAL.HTML](https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/historial.html)



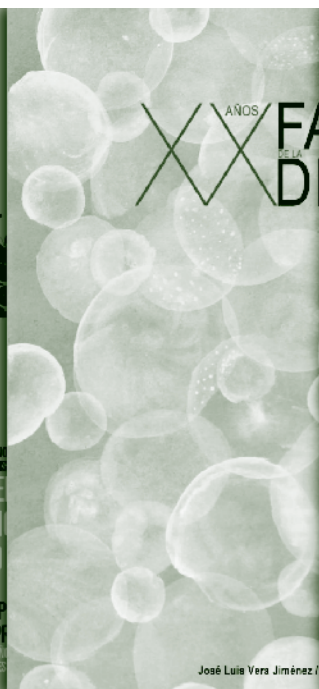

UAEM
Universidad Autónoma
del Estado de México



Publicaciones
Facultad de Artes

<http://web.uaemex.mx/fartes/>

GRÁFICA DE ALUMNOS
UNIVERSIDAD DE Toluca
DEL CUE
METAMORFOSIS
DU CORPS
MÉTAMORPHOSE
CORPS IMPRIMERIE
GALERIE DE PEINTURE
FACULTAD DE ARTES



XXV AÑOS
FACULTAD DE ARTES

José Luis Vera Jiménez / Y

LA IMAGEN COMO PENSAMIENTO

Sofía Sierra Chaves, Adriana Pérez García,
Leonardo Rodríguez Torres, Juan Mojica Arias
(Compiladores)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en D. Jorge Olvera García
RECTOR

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
SECRETARIO DE DOCENCIA

Dra. en Est. Lat. Ángeles Ma. Del Rosario Pérez Bernal
SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS

Dr. en D. Hiram Raúl Piña Libien
SECRETARIO DE RECTORIA

Dra. En D. María de Lourdes Morales Reynoso
SECRETARIA DE DIFUSIÓN CULTURAL

M. en C Ed. Fam. María de los Ángeles Bernal García
SECRETARIO DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

Mtra. En A. Ed. Yolanda Ballesteros Senties
SECRETARIA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

M. en E. Javier González Martínez
SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN

Dr. en C. Pol. Manuel Hernández Luna
SECRETARIO DE PLANEACIÓN Y DESARROLLO INSTITUCIONAL

Dr. en D. José Benjamín Bernal Suárez
ABOGADO GENERAL

Lic. En Com. Juan Portilla Estada
DIRECTOR GENERAL DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA

M. en A. Emilio Tovar Pérez
DIRECTOR GENERAL DE CENTROS UNIVERSITARIOS Y UNIDADES
ACADÉMICAS PROFESIONALES

Lic. Jorge Bernaldez García
SECRETARIO TÉCNICO DE LA RECTORIA

M. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla
CONTRALOR UNIVERSITARIO

L. en D. Yoab Osiris Ramírez Prado
SECRETARIO PARTICULAR DE RECTORIA

FACULTAD DE ARTES

M. en A.V. Janitzio Alatraste Tobilla
DIRECTOR

M. en A.V. Ana Lilia Cruz Pais
SUBDIRECTORA ACADÉMICA

L. en A.F. Alhelí Vásquez Enríquez
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA

M en A. V. Betsabé Yolitzin Tirado Torres
COORDINADORA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Dr. en A. José Luis Vera Jiménez
COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. en E.L. Cynthia Ortega Salgado
COORDINADORA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

M. en E.V. Alejandro García Carranco
COORDINADOR DE PLANEACIÓN

C.P. Leticia González Morales
COORDINADORA DE CONTROL ESCOLAR

M. en E. V. Mario Alberto Bracamonte Ocaña
COORDINADOR DE TITULACIÓN

Dra. en A. Celia Guadalupe Morales González
COORDINADORA DE TUTORÍA ACADÉMICA

M. en E.V. Marcela Cadena Sandoval
COORDINADORA DE LA LICENCIATURA EN ARTES PLÁSTICAS

L. en A.P. Cinthia Sánchez Ramos
COORDINADORA DE LA LICENCIATURA EN ARTE DIGITAL



UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México

