



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**De ida y de regreso: el cine de apropiación experimental mexicano
(1998-2018).**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
Daniel Valdez Puertos

TUTOR PRINCIPAL
Dr. David Wood
Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES
Dra. Itzia Fernández
Université Sorbonne Nouvelle
Dra. Raquel Scheffer
Universidad Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Mtra. Sol Henaro
UNAM
Mtro. Jorge La Ferla
Universidad de Buenos Aires

CIUDAD DE MEXICO, Noviembre, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A todo el sínodo, a uno por uno, le dedico este trabajo.

Antes que a alguien, es a la Dra. Karla Jasso mis agradecimientos, pues sin su cabal entendimiento sobre la importancia del tema que propuse nunca hubiera podido empezar a disertar sobre este campo, tan particular sobre el la imagen en movimiento.

Al Dr. David Wood, que sin su rigor, seguimiento, paciencia, sus observaciones y correcciones puntuales, el resultado de este texto no hubiera existido. Asimismo como el agente detonador para que yo pudiera ver/hacer otros cines. Gracias David.

A la Dra. Itzia Fernández, que sin su dedicación en este campo, el cine experimental en México seguiría estando arrinconado tristemente en tierra de nadie.

A la Dra. Raquel Schefer por su compromiso y dedicación impecable. Por la forma en que me orientó y me alentó a que este tema, de alguna forma, sí tiene sentido en el mundo de las artes.

Al Maestro Jorge LaFerla, que sin sus palabras doctas y amistosas me llenaron de vida en tiempos muy complicados pues me alentaron a que continuara, pese a las investidas globales en el momento que en que se realizó este documento.

A la Maestra Sol Henaro, que desde el anteproyecto me había guiado, me mandó pistas, me comunicó entusiasmo, me hizo ver que todo documento es susceptible de ser estudiado, que lo efímero es contingente, y que lo contingente es archivo y el archivo es resistencia.

Desde luego, a la familia; a mi abuelo y a mi abuela, por obvias razones. Y a mi madre y padre, porque sin querer, hicieron archivo que sigue queriendo estar vivo.

A Viridiana Martínez Marín, por su paciencia, por su paciencia que se tradujo en apoyo invaluable entre comidas, desvelos y referencias teóricas acertadísimas.

A Praxedis Razo y Beatriz Paz, por sus revisiones, queridos amigos.

Por último a Jazen Chapman, mi amigo abatido, que supo ser congruente con el tiempo que le tocaba, digno, contundente, decisivo; y que ahora a la distancia me hubiera gustado decirle que resistiéramos un poco más, pues la vida da muchas vueltas, como en la moviola, como en un *loop* de 16 mm, o como un disco de vinilo rayado. Siempre en mi mente, Chapman.

Índice

Prólogo

Introducción

1. Entre lo nominal y liminal: ¿Cine de vanguardia o cine experimental?
 1. Cine experimental: hacia una posible definición consensuada
 2. Cine experimental como género para la audiencia mexicana
 3. Primera apropiación experimental: *Apocalipsis 1900... un film mexicain*
2. De la apropiación televisiva al cine y de regreso
 - 2.1 *Como T.V.*
3. Pioneras de cuerpo ausente al cuerpo presente
 - 3.1. Violante de cuerpo presente
 - 3.2 *Removed*
 - 3.3 *Cuevas, Ximena*
4. Lo propio y lo ajeno. El derecho a ser un autor apropiacionista que se reapropia de lo apropiado.
 - 4.1 Neoapocalipsis autorales
 - 4.2 El gran golpe autorales de las hiperimágenes
5. Disrupciones audiovisuales en el corto circuito del arte contemporáneo en México
 - 5.1 Bruno Varela
 - 5.1.1. *Tiempo Aire*
 - 5.2 Iván Edeza
 - 5.2.1 *... de negocios y placer*
6. En medio del desierto analógico se asoma una trinchera
7. Política y estética de la apropiación audiovisual mexicana
 - 7.1. Colectivo Los Ingrávidos y sus métodos

7.2. ¡Allá vienen!

7.3. Manifiesto México

7.4. Jornadas de Reapropiación/ULTRAcinema

7.5. Ecos de El grito

8. Consideraciones finales

Prólogo

Todo comienza por un impulso coleccionista. Todo tiene su origen en las circunstancias económicas. Todo comienza con el erotismo y termina en el retorno. Pues, al fin y al cabo, existe el archivo que se destruye para luego transformarse y entrar en una circularidad transustancial. Disculparé al lector la siguiente digresión autobiográfica con la que comenzaré para explicar la pertinencia de esta investigación, pero me resulta completamente congruente con el desarrollo que, de manera imbricada, a ratos elíptica, elaboro para analizar lo que es una práctica muy específica del cine, el cine experimental de apropiación, en un contexto igual de *sui generis*: México; y así, al final, intentar que, tanto el lector como yo, podamos coincidir lo más posible en torno a este fenómeno, este fetiche cinematográfico; y también porque en última instancia formo parte de esta historia, algo sobre lo que hablaré llegando a su oportuno momento.

Pues bien, me remontaré al caso de mi abuela materna quien tenía entre sus limitadas actividades recreativas la numismática. Una mujer de escasos recursos, de educación escolar básica, que vivió los numerosos cambios de diseño del peso mexicano desde la década de los cuarenta hasta la primera segunda década del siglo XXI. Su ímpetu coleccionista no era sistemático, las monedas estaban almacenadas en un cilindro de metal, sin más. Era cuando ya había terminado los menesteres cotidianos del hogar, en sus roles de esposa, madre y abuela, que se disponía a esparcir sobre la mesa del comedor - en una vocación pedagógica y amorosa- el enseñarme su colección, para así explicar quién había sido el generalísimo José María Morelos y Pavón, el cual figuraba en la moneda de un peso, con la fecha de 1947, luego cómo aparecía, con aspecto distinto, en una moneda de 1970; así como las monedas más extrañas que sólo tenían un águila mal grabada, desgastada por la pátina del tiempo, que limpiábamos con vinagre de alcohol y se comenzaba así a descubrir su otro lado, un símbolo que rezaba la palabra “Libertad” y con ello la fecha “1859”. Esta actividad era una de las tantas cosas que sólo compartía conmigo. Por su lado, mi abuelo, su esposo, coleccionaba discos de vinilo. Debo recalcar que en la casa de los abuelos no existía una biblioteca, ni

siquiera como función decorativa, más bien abundaban figurines de recuerdos conmemorativos de ceremonias familiares, “recuerditos”, fotos, y una basta colección de discos. Ambos impulsos coleccionistas nos remite a pensar en lo que Baudrillard escribe sobre los objetos: “El objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un retrato de familia”.¹ En efecto, ahora esos “vinilos” forman parte de mi discoteca personal, y esa colección numismática de la abuela, de la cual fui el legítimo heredero, ya no lo son, se perdieron, y esa fue mi primera transgresión. Mi primera ruindad, en el acto de la desacralización de una devoción.

El fetichismo que la práctica numismática entrañaba en mi abuela podría ser la de acumular una especie de dinero, sabiendo a costas, que ese ya no valía en su funcionalidad primera, su valor de uso y de intercambio en un sistema dado.² Era un dinero que no tuvo, que le hablaba desde la añoranza pura, desde una fantasmagoría que el Banco de México le permitía ilusionar; monedas con la efigie de Morelos y Pavón, primer acuñador de la moneda mexicana, que al ser contempladas, rascándolas, limpiándolas, quisiera extraer del peso vacío de su materialidad metálica algo que pudo ser, de algo que nunca pudo obtener en el momento en que circulaban. Cómo si tuviera una máquina del tiempo con la que pudiera usarlas para viajar al pasado.

Hace más de dos décadas encontré en un tianguis dominical, cerca de donde vivía en mis años de adolescente, un lote inmenso de películas de Super8, en dónde también vendían proyectores y cámaras viejas. Tenía una vaga noción sobre los formatos fílmicos, quizá por la referencia anterior que había visto en algunas películas de mi infancia. Para mí, aquellos objetos obsoletos, cuyo contenido me parecía enigmático y por tanto de una fascinación similar por los vestigios económicos que escondían las monedas antiguas, fue el motivo por el cual me despojé de la herencia de mi abuela. Ese gesto de ruindad que sentía al traicionar

¹ Jean Baudrillard., *El sistema de los objetos*, (México: Siglo XXI, 1969), 85

² En primer lugar, el valor de cambio se presenta como relación cuantitativa, proporción en que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase, una relación que se modifica constantemente según el tiempo y el lugar. Karl Marx, *El capital* (México: Siglo XXI, vigésima primera edición en español, 1996), 45

el amor y el recuerdo de mi abuela consistió en cambiarlas por dinero de uso corriente en una casa de monedas antiguas, por las que recibí un monto bastante modesto, pues me las compraron por kilo. Con eso, quizá en un nivel que opera en el inconsciente del coleccionismo inculcado, transformaba un recuerdo por otros que me eran ajenos. Compré ese gran lote de películas de Super8, y que para mi asombro, la gran parte de ese lote de películas eran pornográficas. Viéndolo de una manera superficial, material, había transmutado el cariño de mi abuela, su confianza y cuidados en un montón de películas pornográficas de los sesentas y setentas. No era un gran remordimiento lo que me abrumaba, sino más bien la angustia de saber qué hacer con ellas. Tenía la intuición de que había en ese material alguna especie de función. ¿Qué hacer con este material que para mí era valioso? En sesiones con amigos se proyectaban, nos parecía aburridísimo, pero sí advertíamos un halo de nostalgia que nos comunicaban las imágenes. Alguna relevancia tenía que tener, más allá de su contenido erótico y de esa estética *vintage*. De manera muy intuitiva, estando ya en la licenciatura de Lengua y literaturas hispánicas, formando parte del Cine Club Manuel González Casanova de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, decidí hacer una proyección con una de esas películas de cien pies. La sumergí en cloro para rayarlas, las pinté con corazones y la titulé *Amor*. Puedo decir que esa fue mi primera pieza de apropiación.³ Sin conocer que ya existían piezas de apropiación y toda una genealogía de esa práctica que entraban en una amplia categoría de cine experimental. Lo que me lleva a pensar que en realidad es la actitud más natural de aquél que se enfrenta con materiales de esta índole, cuyo valor de uso en el mercado de lo audiovisual se ha pauperizado, pues no era más que chatarra fílmica para aquél entonces y que lo conveniente era agenciarse de ello con los recursos más básicos con los que se tienen a la mano. Posteriormente seguí adquiriendo materiales de 8mm, Super8, 16 y 35mm, entre proyectores y cámaras, en los mercados de antigüedades. Aún sin saber, con certeza, qué haría con ellos. Al respecto, cuando Walter Benjamin habla sobre el fenómeno del coleccionismo, comenta:

³ Sólo como dato para interesados, parte del registro de esa proyección puede consultarse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=HA-9TpKJ91M>

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta 'compleción'? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del pasaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en el zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión. No hay que pensar que es al coleccionista al que resulta extraño el *topos hyperuranios* que según Platón alberga las inmutables imágenes originarias de las cosas. El coleccionista se pierde, cierto. Pero tiene la fuerza de levantarse de nuevo apoyándose en un junco, y, del mar de niebla que rodea su sentido, se eleva como una isla la pieza recién adquirida. Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la 'cercanía', la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades.⁴

La práctica de la colección como rescate de ese objeto que lo sitúa en un nuevo sistema histórico, y del cómo esa “cosa adquirida”, se convierte en una fuente de saber que remite a la ciencia, a épocas pasadas, a las tecnologías y al preguntarnos ¿de quién formó parte este documento? Pero que al mismo tiempo el hecho de coleccionar es una forma de recordar. En ese sentido ¿recordar lo ajeno es posible? Con el cine, en un sentido fenomenológico, es posible, más aún con el cine de apropiación, materia prima que hoy en día es viable al adquirir en los mercados de antigüedades que menciona Benjamin. Pero volviendo al término de recordar, es sabido que la palabra proviene de la raíz “re” (de nuevo) y “cordis” (corazón), volver a pasar por el corazón. Evitando un poco el sentido sentimental de la palabra, para

⁴ Walter Benjamin., *El libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2004), 223.

concentrándonos en la imagen técnica, nos evoca una especie de *loop* o bucle. Comencé esta introducción recordando a mi ascendencia familiar. Mi abuela coleccionando monedas antiguas, mi abuelo acumulando discos de vinilo. Cada tipo de fetichismo tenía motivos muy distintos. La primera más profunda, nostálgica, más trágica, que responde a la falta de poder adquisitivo. El segundo se regía por una lógica práctica y patriarcal, de consumo inmediato, festiva, que no obstante, en ese objeto de reproducción musical, invocaba otras épocas de su vida, o también de su vida presente; al fin y al cabo, ninguno de estos objetos eran desechables. Se almacenaban entre sus capas de herrumbre y polvo. La similitud de estos objetos de deseo es que ambos, por cuestiones meramente técnicas, son de forma circular. La moneda y el disco de vinilo. Objetos circulares con los que uno puedes comprar los otros, y con los que, eventualmente, se pueden volver a convertir en dinero. Como aquel deseo por obtener esas bobinas de Super8, impresas de erotismo añejo del que desconocía de primera instancia. Círculo de intercambio. Me intriga, pues, esta coincidencia, que se engendra como una neurosis por la circularidad y la circulación de estos artefactos en un nuevo sistema histórico, a decir, el neoliberalismo y la lógica cultura de la posmodernidad. El intercambio comercial que entra en un bucle de la transustancia o trans-materialidad, circular desde la infraestructura hasta la supraestructura y de regreso. Todas estas ideas serán por las que atravesaré mis puntas, -mis conexiones- en el entramado de esta investigación, entre otras teorías o metodologías de análisis que en cada pieza de apropiación experimental abordo.

Debo remitirme a mi pasado por última ocasión, pero esta vez, dentro de mi formación académica. Fue gracias a una clase del Dr. David Wood, en su seminario de Teoría del cine en el posgrado de Historia del Arte, la cual estuvo dedicada al cine de *found footage*, cuando exhibió la película *The Atomic Café* (1982) de Jayne Loader, Kevin y Pierce Rafferty; un documental experimental hecho enteramente de material de archivo. En esa ocasión, el Dr. Wood tuvo a bien invitar a Michael Ramos-Araizaga, fundador de las *Jornadas de Reapropiación*⁵, quien habló sobre este tipo de cine y su proyecto de muestra audiovisual. Una sensación de ansiedad me embargó por lo que tuve que salirme de la clase. Terminé

⁵ Se trataba de una muestra de cine experimental de piezas hechas con material de archivo que nace en 2012. Más adelante abundaré sobre ello.

francamente muy afectado al saber que era posible hacer cine con sólo material de archivo y que había toda una génesis de estas prácticas. Mientras yo tenía una buena colección de filmes huérfanos en casa con los que no sabía qué hacer, de pronto se me había mostrado un panorama enorme para hacer cine. En el curso de mi formación académica, recluyéndome en lecturas sobre cine, literatura y teoría de todo tipo, nunca me había encontrado con una sola mención sobre el cine de reemplazo, apropiación o *found footage*. Puedo decir que ese es el origen de mi escasa carrera como artista audiovisual al mismo tiempo que la de mis intenciones académicas.

Después de asimilar el fenómeno, tuve la oportunidad de participar con un ensayo al que amablemente el Dr. David Wood y la Dra. Itzia Fernández me invitaron a colaborar: “Apuntes para una filmografía de las prácticas del reemplazo (*found footage*) en México 1980-2013”,⁶ pero que no se limita a lo experimental propiamente, sino más bien se traza una cartografía extensa -más no agotada- de este tipo de trabajos desde el orden del documental, ficción y experimental. La curiosidad por conocer las obras, las técnicas, los alcances y, desde luego, a los autores de este tipo de prácticas en el país fue lo que me llevó a proponer esta investigación, pues la información no abundaba y parecía que este tipo de cine no merecía atención por parte de la academia, la crítica, ni mucho menos de la industria.

⁶ David Wood, Itzia Fernández, Daniel Valdez, “Apuntes para una filmografía: De Las Practicas Del Reemplazo (Found Footage O Metraje Reencontrado)”, *La cultura de las pantallas: El cine iberoamericano en el panorama audiovisual actual*, (CRIMIC Université Paris-Sorbonne/ REDIC, Universidad de Guadalajara, 2015), 89-108. Pero en el cual no figura la obra de Rafael Balboa, Amaranta Sánchez, ni muchos otros.

Introducción

Para una tesis académica se espera que lo expuesto sea demostrado. Por describirlo de manera muy llana, en las ciencias exactas, comprobar una verdad implica tener una hipótesis, seguir una metodología, comprobar si los resultados son constantes o variables en distintos ambientes, y por fin concluir con una ley. En el campo de las humanidades y las artes este derrotero no resulta del todo preciso. La investigación se alimenta de fuentes de una amplia diversidad, de teorías antiguas y recientes, que desde diversos puntos del planeta se han realizado y validado para su conocimiento. Aunado a ello, tratar de demostrar una verdad sobre una práctica específica en el audiovisual contemporáneo desde una región en dónde los estudios sobre cine han sido en gran medida históricos, le añade una complicación mayor. Brecht decía que “Escribir la verdad es luchar contra la mentira, pero la verdad no debe ser algo general, elevado y ambiguo, pues son estas las brechas por donde se desliza la mentira”.⁷ Entonces, siendo honesto, las intenciones de este trabajo es decir fracciones de verdad, en una historia en la que faltarán muchos autores y obras, pero esta selección es la que me permitió discurrir sobre un campo marginado por el aparato institucional de la creación cinematográfica de manera que fuera más comprensible para el lector.

Pues bien, las referencias medulares y el marco teórico para la presente investigación comenzaron a sugerirse a través de una publicación dedicada al cine experimental contemporáneo latinoamericano, compuesta por varios artículos de distintos autores, donde Angélica Cuevas Portilla participa con una revisión sobre las prácticas audiovisuales de lo experimental en México. En su texto, que lleva por título “La escena experimental del cine

⁷ Bertolt Brecht, “Cinco dificultades para decir la verdad”, en *Boletín del Seminario de Derecho Político*, trad. E. Tierno Galván (Salamanca: Noviembre, 1963). Consultable en <https://www.jstor.org/stable/27820480?seq=1>

mexicano: El resurgimiento”⁸, Cuevas Portilla reelabora de manera cartográfica e histórica el cómo se ha construido lo que bien es posible llamar la escena contemporánea del cine experimental mexicano. Digo reelabora pues es cierto que lo que expone muy sintéticamente ya había sido escrito con mayor detenimiento en la investigación que Rita González y Jesse Lerner hicieron en *Cine Mexperimental*,⁹ como menciona la misma autora. Sin embargo, lo más importante de este nuevo repaso son las menciones de nombres y piezas audiovisuales que poco o nunca habían sido convocados en una publicación de carácter histórico. Toda una pléyade de nuevos creadores, colectivos y foros en los que han circulado esta generación contemporánea. Es así que nos da a conocer el trabajo de Elena Pardo, Manuel Trujillo, Rafael Balboa, Colectivo Los Ingrávidos, Ivan Edeza entre muchos otros;¹⁰ y cuyo principal común denominador ha sido el recurrir a la práctica del cine de apropiación, reemplazo o *found footage*. En las palabras de Ángélica Cuevas:

Estos cortometrajes [de Rafael Balboa] fueron concebidos únicamente para extraer ciertos elementos de los films encontrados en la web, hasta el sonido o los títulos no fueron creados. Todo aquí ha sido tomado de algún lugar. La idea principal es hablar de un futuro cercano en donde el artista no «crea» nada. Sólo corta y pega los elementos RECiclando el pasado. [...]Por otro lado, Ricardo Nicolayevsky trabaja el *found footage* con un sentido del humor muy irónico y crítico. *The Big Whack* (2002) está realizado a través de *rushes* en 16mm de *found footage* y de *footage* original y después editados en video y proyectados a una gran velocidad, haciendo surgir una parodia de la sociedad de consumo [...] Iván Edeza, con una mirada más comprometida, retoca imágenes de videos reapropiados. *Orwell en Bogotá* (2003) es un video que nos muestra una guerra sostenida por el Estado contra los civiles a través

⁸ Ángélica Cuevas, “La escena experimental del cine mexicano: El resurgimiento”, en *La radicalidad de la imagen*, ed. Florencia Incarbono y Sebastian Wiedemann, (Buenos Aires: Hambre, 2016), 55-68.

⁹ Rita González y Jesse Lerner, *Cine Mexperimental/Mexperimental Cinema*, (California: México: Smart Art, 1998).

¹⁰ Es de notar que la autora, si bien cita a Ximena Cuevas, Naomi Uman, Ricardo Nicolayevsky, que son de una generación previa, no esté mencionando a Bruno Varela, cuyo trabajo es en extremo importante para esta investigación; no sólo por su vasta obra, sino por sus planteamientos estéticos, su postura política, su activismo cultural y quien figura como eslabón intermedio entre esa primera generación de artistas de los noventa y la generación del siglo XXI.

de los medios.¹¹

Si bien un abordaje histórico es necesario para comenzar una línea de estudio sobre un objeto tan específico del audiovisual, resulta evidente que la urgencia principal es de naturaleza teórica, pues la amplia gama de posibilidades que esta práctica ofrece para los realizadores, es decir, desde sus variedades técnicas y conceptuales, así como la extensa nómina de realizadores mexicanos que cada vez incursionan más en esta forma de expresión audiovisual, nos convoca a pensar sobre la práctica del archivo, de la industria del cine, de las eras de la imagen, del recuerdo como instancia del sujeto a través de los documentos y de la importancia tecnológica como un medio fundamental para las artes, al fin de cuentas. Conforme al desarrollo de la investigación, me encontré con que el único documento editorial que aborda con rigor teórico este tipo de conceptos sobre piezas mexicanas es (*Ready Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*),¹² el cual fue el producto de una exposición que consistió en una curaduría de curadurías para el espacio museístico del Laboratorio Arte Alameda.¹³ Especialmente las secciones curadas por David Wood, así como las de Jesse Lerner y Grace Quintanilla podrían leerse como la continuación de lo que el proyecto *Cine Mexperimental* había iniciado y culminado en 1998.

No obstante es posible consultar las investigaciones que se han hecho sobre la praxis de la apropiación en otras latitudes. Como es el análisis retórico-semiológico de Nicole Brenez,¹⁴

¹¹ Angélica Cuevas, *ibid.* 61

¹² Karla Jasso y Daniel Usabiaga, eds. (*Ready Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, (México:CONACULTA, 2010).

¹³ Si se tuviera que reducir la línea curatorial de (*Ready Media*) a una sola idea central esta sería un cuestionamiento sobre la difusa clasificación de las “artes mediáticas” más que una afirmación; cuestionamiento que atravesó diversos campos artísticos donde la tecnología y la ciencia tuvieron una implicación importante; así en cada una de las curadurías que conformaron este magno proyecto se expusieron obras de música experimental, instalaciones, y la presencia protagónica de la imagen en movimiento.

¹⁴ Brenez, Nicole. “Cartografías del Found Footage” (traducción de Eva Noriega). Disponible en http://www.fba.unlp.edu.ar/screeners/screeners/Cartografias_del_Found_Footage.html. (Consultado en marzo del 2017)

y el de William Wees,¹⁵ los cuales nos ayudarían a estudiar con más precisión los recursos, modos y tomas de postura de la apropiación audiovisual, pero que no se centran, del todo, en la dimensión política que esta práctica alberga desde su producción y circulación como imágenes en movimiento en un sistema, en un circuito o dispositivo dado. Otro libro de gran relevancia es la compilación que elaboraron Leandro Listorti y Diego Trerotola, *Cine encontrado: ¿Qué es y adónde va el found footage?*¹⁶ que si bien no dedica ninguna mención al cine mexicano en este campo, nos resulta de mucha utilidad pues contempla piezas latinoamericanas que se comunican con la producción mexicana en este rubro de prácticas audiovisuales.

En el curso de esta investigación intentaré demostrar que el cine de apropiación fue la corriente del cine experimental en México que imperó sobre el amplio espectro de lo que llamamos experimental audiovisual hasta cierto punto. El cine de apropiación experimental conforma un asidero de posibilidades insospechadas para los artistas que exploraron nuevas técnicas de la imagen. Asimismo, al recorrer sus antecedentes hasta el año final con el que cierro podemos observar el cómo la imagen en movimiento ha sufrido una modificación sustancial desde su producción y recepción. Afectando para bien, o para mal, a los agentes de las distintas industrias culturales.

Es un hecho que hoy en día, con pasmosa facilidad, hacer una pieza sin el costo material de “levantar imágenes”, de “producir imágenes” en el sentido industrial, e incluso generar una retribución económica por esa obra, es posible.¹⁷ Por ello, una vez que el creador audiovisual

¹⁵ William Wees, *Recycled Images: The arts and politics of found footage films* (New York: Anthology films Archives, 1993).

¹⁶ Leandro Listorti, Diego Trerotola et.al, *Cine encontrado: ¿Qué es y adónde va el found footage?* (Argentina: BAFICI) 2009.

¹⁷ Quizá el caso más emblemático, por la cifra adquirida ha sido el de la pieza de Marclay, *The Clock*: “The distribution history of *The Clock* exemplifies the above process. Marclay restricted Access to his work by editioning six copies. He sold five to institutional buyers; the edition bought by LACMA changed hands for \$467,000 – presumably the others went for a similar sum. The sixth edition apparently exists on a stockbroker’s desktop in the form of a screensaver”; Richard Misk, “Trespassing Hollywood: Property, Space, and the `Appropriation Film’”, en *October*, núm. 153, (Massachusetts Institute of Technology, 2015). Pero en México también ha habido casos, como el hecho de que las piezas de apropiación de Ximena Cuevas

genera un producto cotizabile, cuya elaboración fue quizá nada más una intervención de montaje, una resignificación del archivo fuente, es que interrumpe de forma incisiva el flujo más estandarizado de lo que en la teoría cinematográfica ha sido llamado el “aparato cinematográfico”, a decir de Jean-Louis Baudry, cuando estudia ese *conjunto de operaciones e instrumentos* para generar un filme, y con ello una plusvalía ideológica.¹⁸

La praxis de la apropiación pone sobre la pared los modos de producción audiovisual tradicionales desde la entraña. Abre una brecha de conceptos, conceptualizaciones de la imagen, metarreflexiones sobre lo audiovisual, y una vía de exploración significativa desde las categorías infra- y supraestructurales de todo el edificio cultural que es el aparato cinematográfico. En palabras de Althusser:

Decía Marx que incluso un niño sabe que una formación social que no reproduzca las condiciones de producción al mismo tiempo que produce, no sobrevivirá siquiera un año. Por lo tanto, la condición final de la producción es la reproducción de las condiciones de producción. Puede ser “simple” (y se limita entonces a reproducir las anteriores condiciones de producción) o “ampliada” (en cuyo caso las extiende).¹⁹

Provocando las palabras de Althusser para introducirnos a la teoría del aparato como un sistema de efectos ideológicos, podría decirse que el cine de apropiación, tal y como un niño, juega con las condiciones de producción dadas por una industria para sobrevivir, al reproducir, “RECiclar”, reemplazar y ree inventar mecanismos de representación en la imagen en movimiento en una era tecnológica trazada por la *hiperreproductibilidad*.²⁰

y Naomi Uman han sido adquiridas por el MUAC y otros espacios museísticos. Por otro lado, Bruno Varela ha conseguido tener la beca de Jóvenes Creadores del FONCA y la beca Rockefeller, así como ganar en festivales de renombre como el Oberhausen en 2015.

¹⁸ Jean-Louis Baudry, “Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”, en *Lenguajes: revista de lingüística y semiótica* (1974).

¹⁹ Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en *Ideología y aparatos del Estado. Freud y Lacan* (Buenos Aires: Nueva visión), 8.

²⁰ El neologismo lo retomo a partir de lo expuesto por Jean-Gabriel Ganascia quien dice:

“Besides, the hyper-connected world is also a world of hyper-memorability, where all the information is stored in huge databases and accessible anytime from anywhere, without any oblivion. And, it is a world of hyper-reproducibility and hyper-diffusibility, where all the knowledge, and more generally, all the works of the mind, i.e. all the music, all the paintings, all the movies, etc. can be freely and massively reproduced and

La hiperreproductibilidad, extendiendo el concepto que desglosa Benjamin en su ensayo sobre la reproductibilidad técnica, lo desgloso en tres dimensiones, es decir: a) Como una reproducción del objeto cultural sin límites creativos, b) A una velocidad vertiginosa que las herramientas de la era digital nos ofrecen en la actualidad; y c) No obstante, susceptibles de ser fugaces e intrascendentes, pues quedan sumergidos en la inmensidad de la *Big Data*.

Por ello, los cruces epistemológicos fundamentales en los que se sostiene esta investigación son la teoría crítica de Benjamin, la teoría del aparato de Jean Louis Baudry y los estudios culturales, sobre todo a partir de Fredric Jameson, en sus reflexiones sobre la lógica cultural del capitalismo tardío. Pero si bien el cine experimental de apropiación encaja muy bien bajo estos modelos teóricos, es necesario advertir que cada pieza aquí analizada nos habla desde distintos momentos, desde circunstancias muy específicas, así como distintas temáticas y técnicas de la apropiación experimental; por ello, es pertinente no ajustar a modo de corsé ninguna teoría *a priori*, sino dejar que las obras propongan sus propias lecturas y conceptualizaciones, que exhalen, pues, su propia dimensión estética con la mayor amplitud posible.

Antes de describir la estructura de este trabajo es pertinente realizar tres acotaciones. Como supongo se ha dado cuenta el lector, existe un problema terminológico de inicio, al hablar de cine de reemplazo, apropiación o *found footage*. En el campo de las prácticas audiovisuales de apropiación no se hará diferencia entre cine y video, se hablará de cine experimental por añadidura, pues hoy en día el cine industrial hace gala de ese epítome sin importarle el formato de procedencia, cuando la mayor parte de lo que se exhibe en salas está hecho y proyectado en digital. Sin embargo, en caso de que las piezas en cuestión ameriten una diferenciación sobre el soporte en que fueron producidas, será pertinente enfatizarlo. La segunda acotación estriba sobre lo que creo conveniente al emplear el término *apropiación*

diffused. So, both the way in which individuals access knowledge and their internal memories are deeply modified, which transforms human cognitive abilities.” en Luciano Floridi, *The Online Manifesto* (Universidad de Oxford: Springer open, 2015), 65.

para todas las piezas que a continuación se comentarán, pues el concepto que se deriva de esta palabra tiene en sí una carga de agenciamiento político, de subversión contra los modos de producción institucional del cine, y que es lo que se desea subrayar en todo el documento. Con la salvedad de que se hablará de *reemplero* al acto en sí de reciclar, retomar un material, cualquiera que sea éste su soporte y naturaleza; se trata pues sólo del verbo y no de su conceptualización política. Por su lado, se usará el término de *found footage* cuando el material reemplero sea en estricto sentido de soporte fílmico. Bajo este entendido, ya no habría confusión entre las otras nomenclaturas usadas para hablar sobre este cine, como pueden ser cine collage, cine de archivo, cine de montaje, cine de *found footage*, *mash-up*, o incluso cine de reapropiación; ya que para propósitos de la presente investigación quedan excluidas de una vez por todas.

Así pues, el primer cuestionamiento en que nos detenemos de manera profunda, también es, inevitablemente, de orden terminológico. Se habla de cine experimental y de vanguardia de manera indistinta por gran parte de los historiadores y críticos del cine. Esto se presenta como un debate enriquecedor, por lo que había que dar un orden historiográfico que hasta el momento no se ha encontrado de forma sistemática en México, por ello propondré un ejercicio historiográfico sobre este debate y defender con ello la idea del cine experimental como un género por derecho propio en este primer capítulo, analizando lo que fue la primera película apropiacionista y experimental en México, realizada por el escritor Salvador Elizondo justo antes de ser un escritor consagrado. Para el segundo capítulo se aborda las primeras obras de apropiación experimental que surgen en México después de la hibridación de los dos dispositivos más importantes de entretenimiento e información: la televisión y el cine, se tratan de piezas poco conocidas que migran desde la imagen videográfica a lo fílmico; y de la televisión hasta su regreso en el videoarte. El tercer capítulo está consagrado enteramente a una revisión de la labor tan invisibilizada como removida desde la historia del cine nacional y el cine experimental en el país de las mujeres. Cineastas, videoartistas, archivistas y apropiacionistas experimentales del cine mexicano. Desde una genealogía que nace con Elena Sánchez Valenzuela, pasando por Matilde Landeta, entre otras, se intenta

trazar lo que culmina en piezas afines entre Naomi Uman, Marcela Fernández Violante y Ximena Cuevas.

Uno de los temas a tratar sobre el cine de apropiación experimental es el tema de la autoría ¿En qué medida podemos decir que algo apropiado puede ser *juzgado* como una obra auténtica? ¿Cuáles son las implicaciones a nivel legal que esta práctica implica? Estas y otras interrogantes son las que se ponen sobre la palestra desde el marco jurídico hasta la teoría del autor en el cuarto capítulo.

El quinto capítulo se enfoca en piezas clave de Iván Edeza y Bruno Varela. Si bien el propósito de cada uno de estos artistas es bien distintos, así como los ámbitos de circulación en los que se distribuye su obra; son ellos quienes conforman el enlace generacional entre los artistas apropiacionistas nacidos en el seno de las tecnologías analógicas y los que nacen tras la matriz de la tecnología digital.

Será el sexto capítulo en donde se escribe la historia del colectivo más representativo de la escena experimental en México: Trinchera Ensemble. La manera en que se conforma, el modo en que se organizan y crean sus obras, reivindicando el formato analógico, realizando un cine colaborativo en medio de una era obsesionada por la imagen digital y la noción de un solo autor. Esto permitirá dar continuidad en el séptimo y último capítulo, donde se aborda uno de los temas más álgidos frente al fenómeno del cine de apropiación experimental; la relación entre la política y la estética sobre este tipo de cine, para ello se analizaron dos obras del Colectivo los Ingrávidos, *¡Allá vienen!* de Ezequiel Reyes, la película coral *Manifiesto México* y la significativa participación del festival Jornadas de Reapropiación/ULTRAcinema para dar cauce a esta escena apropiacionista. El capítulo cierra con la celebración de los 50 años del movimiento estudiantil de 1968, y su proyecto Ecos del Grito, comisionado por Filmoteca de la UNAM para la apropiación del documental *El grito*, de Leobardo López Aretche (1969) en donde participamos Annalisa Quagliata, Jael Jacobo y Daniel Valdez Puertos, generando cada uno dos obras de apropiación experimental. Algo insólito en el marco de la institución.

Finalmente se dará una nota concluyente, más como un autodiagnóstico de la investigación que como un texto que determina del todo una reflexión sobre estas prácticas contemporáneas de lo audiovisual. Mejor dicho, sobre la representacional de un medio de lo visual y lo sonoro que para lograr un entendimiento mutuo llamamos “cine experimental de apropiación mexicano”, para con ello demostrar la variedad de técnicas y temáticas que entrañan este tipo de cine.

1. Entre lo nominal y liminal: ¿Cine de vanguardia o cine experimental?

Antes de comenzar un estudio sobre las prácticas del cine de apropiación experimental en México es importante introducirnos a un complejo, espinoso y confuso debate léxico-semántico. Se trata de una batalla nominal que se libera por las numerosas categorías, etiquetas y/o nomenclaturas que el tema entraña. Con el fin de esclarecer las coordenadas en las que nos estaremos situando al hablar de cine de apropiación experimental en un contexto espacio temporal determinado, debemos comenzar por establecer cómo entendemos el cine experimental o de vanguardia, pues sostenemos que las piezas fundamentales que se comentarán a lo largo del presente estudio se inscriben bajo estos parámetros.

En principio, al revisar la “Historia del cine”, es decir, aquellos grandes relatos que hoy se toman como canónicos, no existe concesión entre cuál es la categoría más apropiada, si cine experimental, cine de vanguardia, cine abstracto, cine *underground*, cine expandido y un largo etcétera. Todas suelen convivir y aglomerarse generando un panorama confuso al hablar sobre este tipo de obras. Hemos identificado que el problema terminológico ha propiciado el desconocimiento, la apreciación, la teorización y relevancia de estas obras, situándonos en una deriva gnoseológica en el amplio campo audiovisual.

En los libros de historia del cine más elementales –mas no por ello irrelevantes– como el de George Sadoul,²¹ *Historia del Cine* de José Luis Sánchez Noriega²² o el de Román Gubern²³ se establece claramente que las obras hechas en su mayoría por realizadores que provenían de otras disciplinas artísticas, en mayor medida de las artes plásticas como el caso de Viking Eggeling, Fernand Léger, Hans Richter, Walter Ruttmann, Marcel Duchamp y Man Ray por mencionar algunos de los más representativos, se encasillan como cine de vanguardia. Sin embargo, en otro tipo de estudios, menos históricos y más especializados, el terreno se vuelve resbaladizo, predominando el uso de la terminología cine experimental y de vanguardia indistintamente.

El caso paradigmático lo encontramos en el libro *Historia del cine experimental* (1974) en el que Jean Mitry declara que: “Según una concepción muy discutible, en efecto, se llama film experimental a todo film de 'vanguardia', ensayo de laboratorio, film abstracto, surrealista o (hasta el momento) cine *underground*. En ese sentido, no existe cine experimental antes de los años veinte.”²⁴

Para P. Adams Sitney, en *Visionary Film: The American Avant Garde, 1943-2000*, el término “experimental” quedó en desuso desde la década de los años cincuenta por lo que escribe: “I have chosen to use the term 'avant-garde' cinema throughout the book simply because it is the one name which is not associated with a particular phase of the thirty-year span I attempt to cover.”²⁵ Contradiendo así la concesión dada por la historiografía cinematográfica hegemónica. Sin embargo, en otro importante libro, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*,²⁶ de Scott Mackenzie, el primer capítulo, “The Avant-Gardes,” abarca sin diferencia el cine de las vanguardias europeas junto al cine que se ha clasificado como

²¹ George Sadoul, *Historia del cine mundial* (México: Siglo XXI, 1980).

²² José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine* (Madrid: Alianza, 2002).

²³ Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Baber, 1995).

²⁴ Jean Mitry, *Historia del cine experimental* (Valencia: Fernando Torres, 1977), 6.

²⁵ P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant Garde, 1943-2000* (Nueva York ; Oxford : Oxford University Press, 2002), 13.

²⁶ Scott Mackenzie, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures* (California: University of California Press, 2014).

“underground” estadounidense, junto al cine soviético de Sergei Eisenstein y Dziga Vertov. Por lo que parece haber un trueque intercontinental a partir de la segunda mitad del siglo XX, en el que el término “experimental” es preferido por los historiadores europeos pese a que la etiqueta de “vanguardia” surge en los movimientos futuristas, dadaístas y surrealistas.

Ahora bien, en 1930, en la ciudad de Filadelfia se edita la revista *Experimental Cinema*,²⁷ cuyo interés se centra en cinematografías como las de Eisenstein, Vertov, Chaplin y Griffith; éste indicador nos permite pensar que para los teóricos estadounidenses, el término “experimental” se distanciaba de aquello que concebían como “vanguardia.” En un reciente y breve ensayo Eugeni Bonet abona con elocuencia el debate conceptual entre experimental y vanguardia:

Por lo que se refiere a la noción de cine de vanguardia, diría que etimológicamente designa el cine de las vanguardias artísticas que surgen desde principios de siglo [XX]. Y no hay que olvidar que, para los primeros de aquellos movimientos, el cine mismo es una manifestación de vanguardia, una expresión de lo nuevo, tal como se hace patente en los escritos de los futuristas y surrealistas, entre otros. De alguna manera, pues, el cine de vanguardia no se concebía como un área separada; ni siquiera en su vertiente más abstracta y radicalmente alejada del cine común (por así llamarlo). De ahí también que, en la teoría e historia del cine, la expresión «cine de vanguardia» se haya impuesto sobre todo para acotar un periodo bastante preciso, y

²⁷ Esta es la editorial del primer número: “Experimental Cinema, published by the Cinema Crafters of America, is the only magazine in the United States devoted to the principles of the art of the motion picture. It believes there is profound need at this time for a central organ to consolidate and orient those individuals and groups scattered throughout America, Europe and U. S. S. R. that are working to liberate the cinema from its stereotyped symbolism. It believes the time has come for wide critical and creative support of these isolated movements not only from the point of view of the spectator but also from the point of view of the creator, and it is the intention to experiment with new forms and to introduce to the spectator and creator the leading ideas and principles of the new film world. Experimental Cinema will be a forum where the work of directors and creators such as S. Eisenstein, W. Pudowkin, Dovzhenko, C. Dreyer, Konzinstoff, Trauberg, E. Pommer, J. Feyder, B. Rahn, A. Cavalcanti, Mann Ray, M. Allegret, E. Deslaw, Pabst, J. Epstein, Rene Claire, A. Room, Lubitsch, Griffith, St-oheim, Vidor, Seastrom, Chaplin, Flaherty, von Sternberg and others will be discussed.”

unas expresiones en cambio muy contrastadas y que nutrieron las reyertas internas entre los distintos grupos e individualidades.²⁸

Como comenta Bonet, esta ambivalencia en los términos se generó a partir de la coyuntura histórica en la que diversas disciplinas artísticas, aquellas definidas como “Bellas Artes” según lo propuesto por Charles Batteux²⁹ en el siglo XVIII (pintura, arquitectura, danza, música, poesía, escultura) atravesaban por una ruptura definitiva con los principios académicos que les precedían. Es necesario agregar que como telón de fondo a este espíritu transgresor fueron tres eventos que propiciaron el empleo de una terminología militar en el arte: la Revolución Industrial, la aparición del Manifiesto Comunista, y la Revolución Rusa. Es así como la palabra “vanguardia” y el registro literario de “manifiesto” coinciden en la primera década del siglo XX para hablar del cine como forma artística que acontece de manera simultánea al fenómeno de “las vanguardias” desencadenado en otras áreas artísticas. La aportación de Ricciotto Canudo en su *Manifiesto de las siete artes* (1923) al reivindicar el cinematógrafo como parte de las Bellas Artes, también subraya el avance científico e industrial como elemento fundamental para el campo artístico:

Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos sacado todas las conclusiones de la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el Cine. El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica. Ese es su lugar en el prodigioso éxtasis que la conciencia de la propia perpetuidad regala al hombre moderno. Las formas y los ritmos, lo que conocemos como la vida, nacen de las vueltas de manivela de un aparato de proyección.³⁰

²⁸ Eugeni Bonet, “Entre el cine Ex-perimental y el cine Ex-cepcional,” en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entre-el-cine-ex-perimental-y-el-cine-ex-cepcional-hipotesis-episodios-y-reconsideraciones-acerca-del-cine-y-las-vanguardias-artisticas-en-espana--0/html/ff8fd620-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html. (Consultado el 3 de noviembre, 2017).

²⁹ Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe* (Paris: Chez Durand, 1746).

³⁰ Ricciotto Canudo, “Manifiesto de las siete artes,” en *Textos y manifiestos del cine*, eds. Joaquim Romaguera y Homero Alsina (Madrid: Cátedra, 1993), 9.

En su ensayo, Canudo nunca menciona categorías como vanguardia o experimental, sin embargo parece atisbar en el cinematógrafo o “photoplay” una serie de características que hoy en día se consideran (¿o se ajustan?) como esencia del cine experimental y/o de vanguardia. La impronta de la forma sobre el argumento, sobre la narración. Lo rítmico, lo musical que emana de la luz, y el aparato que lo produce. Es decir, las formas prístinas, más originarias de lo que conforma el espectro de la imagen en movimiento: lo visual y el sonido en su dimensión más amplia. Es con base en la noción tecnológica-científica que la palabra “experimento” emerge por naturaleza en esta temprana reflexión de Canudo sobre las posibilidades del cine. Por otro lado, la palabra experimental se encuentra arraigada al campo científico, sobre algún experimento que se lleva a cabo pero que aún no está completamente terminado, aunque también connota experiencia, un conjunto de saber que es aplicado para algún objetivo. En ese sentido, el adjetivo experimental comprende una dimensión que abarca desde lo que aún se desconoce, lo inexplorado, hasta el otro extremo, el *ser* experimentado, aquél que ha acumulado una serie de vivencias y habilidades que certifican su *expertise*.

Ahora bien, llegando a este punto, la tensión entre las nomenclaturas se ha revisado bajo la óptica de posturas históricas eurocéntricas y anglosajonas. ¿Cómo ha transcurrido este debate en Latinoamérica y en México? En el año de 2012 se edita la versión en español del célebre libro *Cine expandido* de Gene Youngblood. Emilio Bernini, filósofo y teórico bonaerense, escribe el prólogo de esta edición, en donde queda plasmada no sólo la enorme contribución al tema, sino además pone sobre la mesa varios puntos controvertidos, pues comenta:

[...] la teoría ideológica del cine, en cambio, quería producir un espectador activo en el horizonte de una lucha de clases por el poder y un nuevo modo de dominación política. Por esto mismo, una se concibe como experimental y la otra como vanguardia. Lo experimental del cine expandido empieza por la estética (las potencialidades artísticas de los nuevos medios) para terminar en la experiencia empírica del individuo (y con ello, se creía, transformar el mundo). Lo experimental de la contracultura norteamericana tenía siempre como objetivo, pues, la experiencia que afectara radicalmente la (propia) vida aun cuando se la planteara en términos

cósmicos y cibernéticos. Lo vanguardista del cine europeo y latinoamericano, en cambio, estaba concebido siempre de modo político (militar, puesto que de ahí proviene la noción de vanguardia), y la negatividad estética de esos cines nunca se pensó como experimental ya que la experimentación solo puede realizarse con los medios tecnológicos, es decir, a su favor, en alianza con ellos. Hay en el cine experimental (expandido) una positividad en el uso de los medios impensable en la vanguardia ya que ésta usaba el medio como táctica (contra el poder) y como estrategia (de poder), desconfiando del peligro de su manipulación ideológica cuando lo utilizaba tácticamente y con conocimiento de sus alcances en la dominación política cuando se volvía una estrategia.³¹

Aquí se expresan una serie de conflictos, relaciones y asociaciones que merecen ser analizadas. De entrada, se enmarca la problematización política de estos “cines” en *lato sensu* y su correlación con la estética como vía emancipadora. Bernini asume que la diferencia entre vanguardia y experimental estriba en cómo se piensan los procesos y artefactos por parte de los realizadores cinematográficos identificados en estas dos vertientes. Mientras que el cine experimental, que en sus palabras funge como sinónimo de cine expandido, centra su búsqueda en la forma pura (cuando el cine habla sobre el cine mismo) y en la experiencia del espectador no pasivo; por su lado, el cine de vanguardia se preocupa por cuestionar los modos en los que se transmiten imágenes, proponiendo territorios ideológicos alternos, apropiándose del medio para sus alcances estéticos en una cierta vertiente del arte, cuya propuesta no deja de ser política por tanto. En segundo lugar, afirma que existe un cine de vanguardia latinoamericano que se hermana con el cine de vanguardia europeo, pues prima la intención de disidencia política, dentro de cualquier estructura de poder, llámese académica o industria cinematográfica. Pero que en el cine experimental, a diferencia, e *impensable* para la otra corriente, hay una suerte de pacto, o conciliación con los modos y artefactos que el sistema de la imagen en movimiento implican. La dialéctica de Bernini entre la positividad del cine experimental y la negatividad del cine de vanguardia parece apuntar hacia una apropiación acrítica, *naif*, una apropiación o accesibilidad a los medios y modos

³¹ Emilio Bernini, introducción a la edición hispana de *Cine expandido*, de Gene Youngblood (Argentina: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2012), 28.

para generar una experiencia meramente sensible por parte del cine experimental. Esta postura, si bien dibuja un circuito de diferenciación valioso entre lo que se puede llamar vanguardia y/o experimental, en el que se subraya el rol preponderante de los artefactos y la ideología política que entrañan, se desarticula por completo al momento de homogeneizar el cine latinoamericano como exclusivamente de vanguardia militante. Pues tanto la positividad, entendida como un conjunto de valores, reglas, normas, deontología asumida por una comunidad; y la negatividad, entendida como cuestionamiento, reflexión metatextual, pueden convivir perfectamente en una misma obra. De hecho son características de un cine que se ha realizado en Latinoamérica, y en gran medida al margen de la industria. Lo que sí habría que reivindicar sobre las reflexiones de Bernini es su claridad al asumir un acto de agenciamiento de los medios de producción por parte de lo que pueda llamarse cine experimental o cine de vanguardia.

Bajo esta misma sintonía, el debate se amplía cuando asumimos que existe una serie de características diferenciales que debería tener una obra de cine experimental latinoamericana, así lo aproximan Jesse Lerner y Luciano Piazza en su prólogo a *Ismo, Ismo, Ismo*:

Trabajar dentro de este amplio panorama histórico, y teniendo una visión inclusiva del estado actual del cine experimental latinoamericano, hace difícil establecer una definición consensuada sobre lo que se entiende por “experimental”, así como limitar (o expandir) lo que significa “latinoamericano”. Ambas categorías se resisten a definiciones esquemas taxonómicos rígidos. Con respecto al término “experimental”, la solución frecuente ha sido permitir caracterizaciones diversas e, incluso, contradictorias. Dado que la interpretación de lo que es “experimental” (también denominado como vanguardista, underground, crítico o cine esencial) es tan variada entre los investigadores que han colaborado en el presente volumen, así como entre aquellos artistas cuyos trabajos son examinados aquí, hemos decidido mantener una relación fluida con los límites de este concepto, sobre todo con respecto a aquellas obras que experimentan con formatos de no-ficción o ficciones realizadas en contextos íntimos y personales. Debido a que esta publicación es producida en Estados Unidos, la complejidad del término “latinoamericano” que utilizamos aquí, exige una particular conciencia acerca de la tendencia internacional a concebir esta región como una entidad unificada, y requiere que

resistamos la tentación de esperar que cada filme y cada posición estética cumpla con su “latinoamericanidad”.³²

Seguimos en una era en la que el eje del imaginario global es *nortameurocentrista*. Frente a ello, es de menester una diferenciación regional, pues al asumir esa condición específica de lo “otro del otro dentro de lo Otro”, que puede ser el cine latinoamericano experimental, se enfatiza la segregación histórica de la producción cultural generada en las regiones que no comparten las coordenadas hegemónicas. Pero en el momento de una valorización estética, digamos en un contexto de festival o muestra ¿se tendría que mirar desde esa especificidad las obras latinoamericanas experimentales? Este debate no pienso resolverlo aquí. Mientras desarrollo estas ideas parecen estar ocurriendo ciertos cambios importantes dentro del paradigma de la producción experimental a nivel mundial y sus modos de exhibición, por lo que aventurar una postura al respecto podría caer en una opinión poco sustentada. Dejo esto punto para futuras investigadoras e investigadores. Sin embargo, sí es posible afirmar que existe un desconocimiento rampante sobre las obras experimentales provenientes de Latinoamérica desde la mirada externa. Como indicador, el libro de prometedor título *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*,³³ de Catheryn Thompson, propone una revisión de ciertos autores y obras, asumiendo una definición de lo experimental bastante controversial, pues dice:

The term “experimental” follows Umberto Eco’s definition, which proposes a contrast between the typically revolutionary and antagonistic features of the avant-garde versus the desire for acceptance of experimentalism, where innovation and critique occur from within an established tradition, with the intent of becoming the norm (Eco, 102–103). Insofar as the avant-garde montage techniques of the 1920s and 1930s have become canonical, the deployment of montage in the films in this book is experimental, while representing a broad range of themes and a variety of genres.

³² Jesse Lerner y Luciano Piazza, trans., *Ism, Ism, Ism: Cine experimental en América Latina* (California: Universidad de California Press, 2017), 3.

³³ Catheryn Thompson, *Experimental Latinoamerican Cinema: History and Aesthetics* (Austin: University of Texax Press, 2013) 2.

Por un lado, la manera de entender lo experimental desde una forma que se volvió canónica por las vanguardias del periodo 1920-1930 es reduccionista, pues como se verá, no sólo es desde el aspecto del montaje en dónde se puede rastrear rasgos diferenciadores que hacen que una obra pueda ser clasificada como experimental, pues también entra en juego elementos como los soportes en los que es realizada, la no narratividad o narratividad alterno/dislocada, entre otros. Asimismo, en ocasiones, Thompson ajusta las obras que estudia a una “variedad de géneros”, contruidos desde la lógica del establishment hollywoodense, dando por sentado que no existe nada fuera del marco industrial. Para finalizar, cabe resaltar que en el apartado dedicado a México, la autora se limita a la obra de Carlos Reygadas, que a nivel de experimentación cinematográfica lo único en lo que compete es que se compone de una temporalidad lenta y una trama fuera de las convenciones del cine mexicano. Sin embargo, dichos atributos no la convierten en un cine experimental conforme a lo que a continuación se expondrá.

1. Cine experimental: hacia una posible definición consensuada

Lo que entenderemos aquí por cine experimental serán dos definiciones propuestas por un historiador y teórico del campo y la otra por parte de un realizador. Ambas coinciden y se complementan. La primera, más esquemática pero bien documentada convoca lo dicho por Mitry y Dominique Noguez, pues dicen:

Si aplicamos la lógica, debería designarse así cualquier film que *experimenta*, que realiza una experiencia en algún campo: narrativo, figurativo, sonoro, visual, etc. En este sentido lo entiende Jean Mitry (1974), para quien la historia del cine experimental es ante todo la de los grandes movimientos artísticos del cine mudo europeo. Pero la expresión designa hoy casi exclusivamente a un tipo de film que responde en parte o completamente a los siguientes criterios (Noguez, 1979):

- no se realizan dentro del sistema industrial;
- no se distribuyen en los circuitos comerciales (sino eventualmente en otros)
- no persiguen la distracción, ni necesariamente la rentabilidad
- son en su mayoría no narrativos
- buscan cuestionar, deconstruir, o decididamente evitan la figuración

A pesar de su adaptación inicial, este término (los films que designa generalmente se consideran a sí mismos obras de arte, no experimentaciones) se impuso en detrimento de otras denominaciones anteriores: cine puro, cine integral, cine absoluto, cine abstracto, marginal, film maldito, film-poema, etc. Sólo dos designaciones siguieron siendo utilizadas, que compiten con "cine experimental": cine independiente (donde se pone el acento en la marginalidad económica) y *underground* (cine subterráneo), que sólo se aplica sin embargo a la escuela neoyorquina de los años sesenta.³⁴

La segunda propuesta de definición, por parte el cineasta experimental y teórico cinematográfico Fred Camper, puntualiza seis puntos:

To decide the obvious cases, and help clarify what characteristics are shared in such work, I would instead offer a list of qualities, a six-part "test," as it were. Many avant-garde films will fail one or two of these, but I think that a film that most on this list would agree is "avant-garde" or "experimental" will pass most of them.

1. It is created by one person, or occasionally a small group collectively, working on a minuscule budget most often provided out of the filmmaker's own pocket or through small grants, and is made out of personal passion, and in the belief that public success and profit is very unlikely. "Minuscule budget" means something very different from what the phrase might mean in theatrical narrative filmmaking; here it refers to a figure in the hundreds, or thousands, or in rare cases tens of thousands of dollars.

2. It eschews the production-line model by which the various functions of filmmaker are divided among different individuals and groups: the filmmaker is the producer, director, scriptwriter, director of photography, cameraperson, editor, sound recordist, and sound editor, or performs at least half of those functions.

³⁴ Jaques Aumont, *Diccionario teórico y crítico de cine*, (Buenos Aires: La marca editora, 2011), 68.

3. It does not try offer a linear story that unfolds in the theatrical space of mainstream narrative. [The hypertrophic counter-example that proves the rule here is Hollis Frampton's *Poetic Justice* which does tell a "linear story" — but the viewer receives that story by reading hand-printed script pages that are piled one after another on a table, not by seeing the script's story enacted on screen.]

4. It makes conscious use of the materials of cinema in a way that calls attention to the medium, and does not do so in scenes bracketed by others in a more realistic mode that would isolate the "experimental" scenes as dream or fantasy sequences. [Examples: scratching or painting directly on the film strip; cutting rapidly and unpredictably enough that the editing calls attention to itself; the use of out of focus and "under" or "over" exposure; extremely rapid camera movements that blur the image; distorting lenses; extreme tilts of the camera; placing objects in front of the lens to alter the image; time lapse photography; collaging objects directly onto the film strip; the use of other abstracting devices such as superimpositions or optical effects; printed titles that offer a commentary that's different from simply providing information or advancing the narrative; asynchronous sound; the cutting together of spatially disjunct images in a way that does not serve an obvious narrative or easily reducible symbolic purpose. I can think of at least one filmmaker — Brakhage— who has done all of these.]

5. It has an oppositional relationship to both the stylistic characteristics of mass media and the value systems of mainstream culture. [Thus in a found footage film using footage from instructional films, the original will be reedited to create some form of critique of the style and meaning of the originals.]

6. It doesn't offer a clear, univalent "message." More than mainstream films, it is fraught with conscious ambiguities, encourages multiple interpretations, and marshals paradoxical and contradictory techniques and subject-matter to create a work that requires the active participation of the viewer.³⁵

Con esta exhaustiva aunque puntual definición, es posible navegar con nociones más certeras en el huidizo concepto de aquello que no es por definición, hacia lo que sí es, tales como que

³⁵ Fred Camper: "Framing, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film." En:

<http://www.fredcamper.com/Film/AvantGardeDefinition.html> (Consultado el 22 de octubre, 2017).

en su mayoría es creado sólo por una persona, hay un uso consciente y muy intencional sobre la materialidad del soporte en el que se fabrica, hay una oposición crítica hacia los modelos culturales de consumo así como el hecho de que con frecuencia sus mensajes son estructuras abiertas de interpretación. Eso parece estar en el entendimiento de un espectador promedio, pero parece no ser suficiente para que este cine pueda entrar al sistema del menú de entretenimiento general para las instituciones culturales.

2. Cine experimental en México

En México se ha preferido la categoría de cine experimental al hablar de la producción de películas nacionales que escapan a los modos de representación convencionales dentro de la misma industria. Sin embargo, existen concepciones muy distintas por parte de críticos e historiadores mexicanos sobre el significado de “cine experimental”. Por ejemplo, en un interesante trabajo realizado por Elsa Cárdenas enfoca muy bien el sentido que se daba al cine experimental en México en la década de los 80:

Entendemos por cine experimental en México el realizado en nuestro país con la participación de grupos no comprometidos con la industria, apoyados por el STPC e IMCINE con el objeto de obtener un producto abajo del costo acostumbrado y alentar a nuevos productores y nuevos valores a incursionar en la industria.³⁶

Es decir, no había una concepción estética, ni en términos de lenguaje cinematográfico para la categoría. Sino una definición de acuerdo a la factura de bajo *costo acostumbrado* y conforme los organismos del Estado que apoyaron a realizadores nuevos, para formar parte de la nómina del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica a partir de los concursos de cine experimental que se organizaron en los años de 1958, 1965, 1967 y 1987. Dicha apreciación ha conducido a que se confunda el cine independiente con el cine experimental hasta nuestros días. De opinión contraria, Ayala Blanco postula:

³⁶ Elsa Cárdenas, *El cine experimental en México: tercer concurso*, tesis de licenciatura inédita (México: UNAM, 1987), 99

El cine experimental materializa los ideales artísticos más revolucionarios. El ideal del arte, según Hegel, es ofrecer en una imagen visible la armonía realizada; según Marx es descubrir nuevas formas de percepción; según Nietzsche, es hacer del espectador un sujeto creador del arte. Por hiperbólico o paradójico que pudiera parecer, la veta más genuina y seria del cine experimental, manantial de posiciones trastocadas e ideas explotables, cumple al pie de la letra en su proyecto esencial con esos tres designios.³⁷

Ante dos posiciones tan disímiles, la noción de cine experimental en México sufre de una esquizofrenia paralizante tanto para los cineastas, críticos, historiadores, público en general e instituciones. La falta de consenso es lo que motivó a que en 1998, Rita González y Jesse Lerner concibieran el proyecto *Cine Mexperimental*, como se ha mencionado. En su introducción al libro-catálogo son contundentes:

Para los fines de este proyecto "cine experimental" se entiende como un término integral, definido de un modo lo bastante amplio como para abarcar una variedad de prácticas cinematográficas alternas. La expresión hace referencia a los varios enfoques de la vanguardia, vía la experimentación formal, la reflexión y la identificación contracultural, así como modos alternativos de producción y distribución. El trabajo incluido en esta serie exhibe afinidades con (y, en ocasiones, la influencia de) los experimentos fílmicos de los surrealistas europeos, las animaciones abstractas de Man Ray, el así llamado "nuevo cine americano", el "tercer cine" (especialmente el cine cubano y el llamado de Julio García Espinosa "por un cine imperfecto"), las graciosas travesuras de Ron Rice y Taylor Mead y otras prácticas fílmicas de oposición en Latinoamérica, Europa, los Estados Unidos y otras partes del mundo.³⁸

González y Lerner hacen tabula rasa al englobar todo tipo de cine no convencional, el cine cuya temática, técnica narrativa, y lenguaje cinematográfico propongan algo fuera de lo

³⁷ Jorge Ayala Blanco, *Falaces fenómenos fílmicos*, (México: Mavari, 1988), 233-38.

³⁸ Rita González y Jesse Lerner, *Cinema Mexperimental*, 3

habitual, así como un cine sumamente desconocido para el público en general.³⁹ La propuesta inclusiva de *Mexperimental* puede reflejar muy bien lo que en sentido general se entiende como experimental en el cine mexicano. Toda aquél cine cuyos entornos se delinean entre la herencia de las vanguardias europeas, el cine militante de América Latina⁴⁰, el cine “underground” estadounidense, el cine independiente definido por sus mecanismos de producción y exhibición; y tal como menciona, cines de otras latitudes. Sin embargo, es necesario un enfoque más contundente a la definición, no sólo para delimitar un contexto y un campo de acción del cine de apropiación en México, sino por la línea de investigación que se desarrolla aquí, el cual aboga por reconocer e intentar dar sentido al debate léxico-semántico y la tensión de las nomenclaturas.

El hecho de trazar una definición concreta del “cine experimental,” hace posible pensarlo en tanto género por derecho propio. Cuando menos en el contexto actual y en un país como México en el que la influencia de la “teoría de los géneros cinematográficos” ha penetrado en la lógica de la exhibición y apreciación de la imagen en movimiento.

1.3 Cine experimental como género para la audiencia mexicana

³⁹ Si bien es un proyecto sin precedentes en la historiografía del cine mexicano y la historia de la curaduría audiovisual, existen dos ausencias que no podemos dejar de señalar. Primero, con fecha anterior al Primer Concurso de Cine Experimental convocado por el STPC, tenemos el registro de un concurso realizado en el año de 1958, el concurso de Cortometrajes de Cine Experimental, organizado por la misma instancia. Los ganadores fueron Jorge Durán Chavez, con *La azotea*, el segundo premio fue para Graciano Pérez con *El huérfano* y el tercero para Sergio Véjar, con *Sanseacabó*, los cuales no se encuentran en la revisión de González y Lerner. La segunda gran ausencia, es la omisión del cortometraje *Apocalipsis 1900* (1965), obra pionera del *found footage* experimental, realizada por el escritor y crítico cinematográfico Salvador Elizondo.

⁴⁰ Sobre este tema consideramos tres libros importantes que profundizan sobre el cine militante en América Latina, el primero es el de Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*, (Lima: Universidad de Lima, 2013), el segundo de David Wood, *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau*, (México: UNAM, 2017) y la tesis de maestría de Axel Ancira, *Puentes entre el Cono Sur y México en la estética del nuevo cine latinoamericano 1970-1980*, (México: UNAM, 2016)

La necesidad de reivindicar el cine experimental como género tiene dos filamentos estratégicos: por un lado, que las instancias culturales de exhibición y difusión como Cineteca Nacional, Filmoteca Nacional, e incluso salas de cine comercial, asimilen que se trata de un cine con características bien definidas y por tanto es menester incluir estos trabajos en su programación. Con ello, es posible pensar que mediante la teoría de los géneros cinematográficos se afirma que la oferta hace la demanda, generando un público cautivo, interesado en entender, apreciar y estudiar las líneas comunicantes que las propuestas de este cine entrañan. Poesía, filosofía, reflexiones sobre la imagen, el sonido, el tiempo y con ello toda una experiencia estética que consiga incidir en la complejidad del fenómeno cinematográfico, y así dotar al espectador de herramientas críticas para cuestionar los relatos que configura el cine hegemónico. Como segundo objetivo, incentivar a que instancias educativas y de fideicomisos como las escuelas de cine (CUEC, CCC y otras), el FONCA e IMCINE contemplen dentro de su programa este tipo de expresiones, valorando su importancia cultural y de mercado.

De acuerdo con Rick Altman, la teoría del género cinematográfico contempla:

- el género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industrial.
- el género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas.
- el género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.
- el género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.⁴¹

⁴¹ Rick Altman, *Teoría de los géneros cinematográficos* (Paidós: Barcelona, 2000), 34

La etiqueta de género puede despertar desconfianza⁴² ante la idea de que el género adelanta la lectura del filme desactivando la acción crítica del espectador. Además, se amenaza la idea de la autonomía del cine experimental, pues se idealiza como un cine puro y se mantiene como credo el que no existe una fórmula hecha, una fórmula secreta. Un cine renuente a todo tipo de análisis y teorías. Es cierto que el intento de encasillar, englobar el cine experimental proviene de una neurosis económica-mercantil, pero necesaria para que estas prácticas sean valoradas en los ámbitos que se han señalado.

En los festivales de cine en México donde el cine experimental como posible *género cinematográfico* se detecta con facilidad existe una bipolaridad. Se acepta, se identifica como tal, pero se rechaza al mismo tiempo. Como ejemplo, en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara (FICG) —no sólo es el que cuenta con mayor trayectoria, sino el que ofrece mayor número de películas en su programa—, nunca ha albergado en su convocatoria un lugar para el cine experimental. Sus organizadores son claros al decir que: “Participan todos los largometrajes de ficción y documental mexicanos que tengan su estreno en el FICG, en cualquiera de sus secciones.”⁴³ Las otras secciones a las que se refieren son largometraje iberoamericano, Cine Culinario y el Premio Mezcal, con temática LGBTTYQ+.

En el caso del Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM), en la sección de cortometrajes incluían desde su inicio hasta el 2012 cine experimental, pero para 2013 sólo

⁴² “Siguiendo el ejemplo de los argumentos de Roland Barthes y Theodor Adorno, según las cuales los textos populares adormecen al público efectuando la lectura en su lugar, los teóricos de orientación ideológica tratan a los géneros como si fuesen canciones de cuna especialmente letárgicas, inscritas en ese programa global de adormecimiento ideológico. Esta perspectiva, originalmente propuesta por Jean-Louis Comolli y otros colaboradores de la revista parisina *Cahiers du Cinéma* (fundada en 1951), junto con Jean-Louis Baudry de *Cinéthique* (fundada en 1969), la facción de teóricos de cine, que se adherían a una crítica ideológica empezó a popularizarse en el mundo anglosajón de la mano de la revista británica *Screen* (fundada en 1946); en Estados Unidos su primer defensor fue *Jump Cut* (fundada en 1974), publicación de inspiración marxista. Las ideas se expandieron con rapidez hacia *Camera Obscura* (fundada en 1976), y otros colectivos feministas antes de invadir la práctica totalidad del territorio durante los años ochenta.” Rick Altman, 51

⁴³FICG 32. Festival Internacional de Cine en Guadalajara, 2017. En: <http://www.ficg.mx/32/index.php/es/convocatorias/convocatoria-y-reglamento/convocatoria> (Consultado el 28 de octubre, 2017).

se podrán inscribir: “todos los cortometrajes mexicanos terminados en el periodo 2012 – 2013, con una duración máxima de 40 minutos, en los géneros de animación, documental y ficción, cuyo formato final sea 35mm o DCP.”⁴⁴ En cambio, el Festival Internacional de Cine de Guanajuato (GIFF) es el único que sigue manteniendo su sección de cine experimental. Si los grandes festivales propician para si mismos y para los realizadores una serie de operaciones valorativas que van desde lo simbólico hasta el intercambio mercantil, como el haber participado ya en ese certamen, hasta ganar un premio monetario y que dicha película pueda ser comprada, distribuida, exhibida y publicitada, entonces inauguran la posibilidad de que un cine experimental pueda entrar al circuito de la demanda.

En el panorama actual de los festivales de cine en México existen solo dos cuya programación está enfocada enteramente hacia un cine experimental: el Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM) por un lado, con el apoyo institucional de la Universidad, llevándose a cabo desde el 2011. Y el segundo es ULTRAcinema, (antes Jornadas de Reapropiación), que desde 2011 se programa en diversas sedes de la Ciudad de México y de la república, teniendo una itinerancia espontánea, a veces accidentada, pues su organización es absolutamente autogestiva. Estos aspectos no le restan que se trate de un festival importante, donde artistas locales y extranjeros de gran trayectoria han tenido presencia, sobre el cual hablaré hacia el final del último capítulo.

No se trata de defender o legitimar una industria, puesto que no la hay en el audiovisual experimental mexicano.⁴⁵ De lo que se trata es de defender un objeto de producción audiovisual, probablemente la más autoral de todas en la historia del cine mexicano. Y que por lo tanto tiene un valor exportable como identidad nacional, así como lo que ocurre en el

⁴⁴ 15º Festival Internacional de Cine de Morelia, 2017. En:

<https://moreliafilmfest.com/wp-content/uploads/2015/07/Convocatoria-FICM-2017-.pdf> (Consultado el 28 de octubre, 2017).

⁴⁵ Como si lo puede haber en instancias de distribución lucrativas como LightCone en París. En el caso de Canyon Cinema, en San Francisco y The Film-Maker’s Cooperative en Nueva York, aunque no se asumen como negocios, tienen sus propios modelos de mercado por a través de renta de películas tanto en 16 mm y en soportes digitales.

cerrado ámbito del arte contemporáneo institucional. Aquí el tema entre género y nación confabulan como una pertinente discusión sobre el audiovisual experimental en México.

Si bien los géneros cinematográficos se constituyeron como modo de representación cuyos códigos son perfectamente discernibles, es a estas alturas de la historia que podemos hablar de fórmulas, métodos, modos, técnicas y discurso de aquello que se apreciaba inasible, poético, autorreferencial, imperfecto, experimental. El mismo Altman habla al respecto:

Aunque en los momentos de amenaza externa para la soberanía nacional surge una tendencia de homogeneidad épica que engloba toda la nación y que disimula el carácter fundamentalmente heterogéneo del concepto, los tiempos de paz restauran rápidamente el debate constitutivo sobre el significado de la idea de nación. En cierto sentido, se trata tan sólo de un caso específico dentro de la regla general según la cual el lenguaje y otras estructuras culturales dependen de la evolución de las circunstancias de la comunidad lingüística o interpretativa. Toda palabra, todo artefacto cultural continúa siendo implícitamente un lugar permanente de conflicto entre múltiples significados y ubicaciones posibles. Los conflictos de carácter conceptual sólo se manifiestan de manera significativa y prolongada cuando lo que está en cuestión son los elementos constructivos fundamentales de una cultura.⁴⁶

Argumento aquí que en la actualidad el cine mexicano pasa por una de sus frecuentes crisis. Naturalmente relacionado con la infraestructura político-económica en la que la cultura se encuentra atrapada. Pero es desde las estructuras establecidas que el pensamiento estratégico de provocar, (o insertar) un concepto en el imaginario del espectador posibilita, cuando menos, empuñar una bandera a defender con la que críticos, historiadores, teóricos y realizadores estemos de acuerdo y así hablar en los mismos términos. Es un acto de apropiación de los modos en los que opera la cultura en un extenso sentido.

Por otro lado, la romántica idea del cine independiente en México ha sido una pantomima creada por el Estado con ayuda de la crítica, a través de su órgano legitimador el IMCINE.

⁴⁶ Rick Altman, 125.

Pues desde antes de la aparición de este organismo, el audiovisual experimental en el país se ha creado fuera de esa esfera de apoyos, encontrando sitios de exhibición reducidos, como podrían ser los espacios alternativos autosustentables y/o los museos-galerías de arte contemporáneo.

Es cierto cuando escribe Gubern que:

Todas estas experiencias vanguardistas, y otras paralelas, despectivas con lo que es argumento, y contenido narrativo, estaban inspiradas por una hipertrofia formalista, inventando y experimentando atrevidos recursos que, pasado el infantilismo vanguardista, se incorporan de una manera lógica y madura al lenguaje cinematográfico habitual.⁴⁷

El cine experimental, cuando se centra en su búsqueda por los descubrimientos tecnocientíficos, será subsumido por la industria. Cuestiones estilísticas como sobrexposiciones, montaje frenético, animaciones, el uso sistemático del soporte fotoquímico, así como soportes de última tecnología son asimiladas por el aparato institucional-industrial. La diferencia entre el lenguaje cinematográfico “habitual” y el “infantilismo vanguardista” es que este último se detiene en la posibilidad expresiva de dicho avance técnico, haciendo de ello el motivo central de la película, haciéndonos ver que se trata efectivamente de un experimento, de un artefacto y de una operación meramente visual. Esto nos concientiza sobre nuestra subjetividad mediante una economía de las expresiones artísticas y un estatus de la producción retro-vanguardista. Una revaloración de una mercancía defenestrada del mercado audiovisual narrativo. Es así que como espectadores se nos evidencia el hecho de que es un mero dispositivo. Nos saca por completo de la cueva de Platón que el cine industrial ha construido.

1.4 Primera apropiación experimental: *Apocalipsis 1900... un film mexicain*

⁴⁷ Roman Gubern, *Historia del cine*, (Barcelona: Anagrama, 2001), 147.

Como se mencionó en el apartado anterior, las primeras películas mexicanas experimentales han sido comentadas, en su mayoría, por González y Lerner en su libro *Cine Mexperimental*. Sobre este primer compendio, nos ocupa realizar un corte preciso en el año de 1965, cuando se celebra el llamado Primer Concurso de Cine Experimental en México, evento en el que se estrena la emblemática película *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez. Una pieza que se deslinda de todas las convenciones formales de la industria cinematográfica mexicana de aquel entonces. Misma que fue relevante para la prensa y generó polémica en varios sectores de la industria.⁴⁸ Sin duda la primera película de corte experimental hecha en el país que cuenta con todos los ingredientes para definirla como tal, ubicándola de esta manera como la película experimental mexicana por excelencia. Sin embargo, en ese mismo año surgió otra película que no corrió con la misma fortuna que la de Gámez, siendo aún, quizá, más desafiante por los recursos empleados, pues es también el primer filme de apropiación experimental en el país. Se trata de *Apocalipsis 1900*, un filme casi secreto, de Salvador Elizondo.

El filme de Elizondo se compone de un collage de ilustraciones y fotografías, provenientes de la revista científica *La Nature*, del libro *Précis de manuel opératoire* de H.L. Farabeuf y de otros periódicos de final del siglo XIX. En el plano sonoro escuchamos diálogos idílicos, narraciones y fragmentos de poemas de Bataille, Breton, Lautréamont, Proust y Cocteau, musicalizados con piezas de Wagner, Offenbach, Lennie Tristano y Chopin.⁴⁹ Otro elemento

⁴⁸ El artista contemporáneo Damián Ortega editó un libro alrededor de la película y que recoge un compendio hemerográfico sobre la presencia de notas y entrevistas antes, durante y después de la premiación del primer lugar en el concurso. Véase *La fórmula secreta: Rubén Gámez* (México: Alias, 2014).

⁴⁹ “A lo largo de la película diversas voces recitan fragmentos de obras de algunos escritores franceses que eran particularmente importantes para Elizondo. El primer diálogo, por ejemplo, está tomado de algunas partes de *El Judío Errante* de Eugéne Sue, pero más adelante aparecen también los Cantos de Maldoror de Lautremont, *El crepúsculo de la tarde* de Baudelaire, *En busca del tiempo perdido* de Proust así como fragmentos de escritos de Bataille y un poema de André Breton. Todo esto se articula con piezas musicales que se dejan escuchar a lo largo de la cinta” Para otro acercamiento analítico sobre la pieza véase: Estaban King, “Salvador Elizondo y Apocalypse (sic) 1900”, en *Tercer Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*, (México: UNAM, 2013), 2-10. Consultado en <https://coloquiocine.files.wordpress.com/2013/06/esteban-king.pdf> , diciembre 2020.

sonoro a resaltar es el empleo de ruidos ambientales, como gritos, serruchazos, máquinas y truenos.

Si bien el tema es el fin del mundo, el fin de una era o una crítica a la idea de progreso en la revolución industrial en el marco de la *Belle Époque*; no existe un relato en concreto, sino interjecciones, pasajes, hilaciones que invitan a la libre asociación de ideas. Se trata de un cadáver exquisito de textos, imágenes, sonidos y música puestos en contrapunto, donde el erotismo, la cornucopia, el texto amoroso y las imágenes cataclísmicas, sádicas y teratológicas conviven en un mismo discurso. En síntesis el juego entre eros y thanatos.⁵⁰

Gracias a la publicación de sus diarios⁵¹ es que podemos entender todo aquello que lo condujo para realizar un filme de esa naturaleza. En sus cuadernos íntimos encontramos a un Salvador Elizondo en plena juventud, empeñado en construir relaciones amorosas que lo atormentan, al mismo tiempo, el intelectual que decide estudiar pintura en Italia, luego cine en París, y que no cesa de ser un lector asiduo de la literatura universal. Sin embargo, se deja ver que es la escritura su principal preocupación, desde el acto mismo de relatar minucias de su vida amorosa y sus estudios artísticos, hasta las constantes confesiones de querer escribir un ensayo, un poema o erigir una revista. De esta manera las pasiones de Elizondo parecen encontrar balance en el pensamiento abstracto, en lo teórico. De ahí que su primera y más concluida incursión al cine no sea estrictamente narrativa, sino a partir de los postulados teóricos del cine. Pues en primera instancia leemos “*He estado leyendo el ensayo de Mitry sobre Eisenstein. Es de lo mejor que he leído. Mitry es mi maestro en el IDHEC. Mañana empezamos con él un estudio de El acorazado Potemkin, creo será interesantísimo.*”⁵² Este momento de su vida como estudiante de cine fue determinante para aproximarse a las teorías del montaje de Eisenstein y Kuleshov que lo lleva a sintetizar sus ímpetus de escritor y cineasta en *Apocalipsis 1900*. Este filme será el semillero que fertilizará la carrera como

⁵⁰ En ese sentido se trata de un filme universalista, a diferencia de su par experimental *La fórmula secreta* que trata más sobre problemas neocoloniales y endémicos de la cultura mexicana moderna.

⁵¹ Salvador Elizondo, *Diarios, 1945-1985* (México: Fondo de Cultura Económica; prólogo, selección y notas de Paulina Lavista, 2015).

⁵² Salvador Elizondo, 61. Es importante señalar que Jean Mitry fue uno de los pioneros en identificar las vertientes experimentales del cine. Véase Jean Mitry, *Historia del cine experimental* (España: Torres, 1974)

escritor de Salvador Elizondo para realizar su primera novela: *Farabeuf*. Debido a la experiencia creativa con su película, decide que prefiere expandirlo hacia el formato de una novela. Al hablar específicamente sobre ella, comenta:

Es una teoría [...] casi perfecta, que empezó siendo muy aventurada porque siempre iba por un rumbo indefinido, uno que no había logrado definir hasta muy recientemente, cuando tuve una experiencia estética que fue absolutamente trascendental y que ahora voy a platicar. [...] Es un principio de composición, conocido como montaje, o principio de montaje, se conoce particularmente como expresión del método de composición estética empleado por todos aquellos que profesaban en el tiempo pasado, vinculado a la doctrina del materialismo filosófico, marxista, dialéctico, de origen hegeliano. Es decir, el principio dialéctico del universo en el que el choque de dos cosas produce una tercera. Y este mismo principio es el que rige, estrictamente hablando, a la escritura china [...] Yo había estudiado mucho el principio de montaje por mi acercamiento al cine, específicamente a través de los textos fundamentales del director de cine ruso Eisenstein.⁵³

Más adelante añade:

Me topé así, por esas épocas, en las que yo estudiaba chino en El Colegio de México, con un libro completamente vulgar. Di con él en la Lagunilla y era un título que todo mundo conocía, sobre todo los estudiantes de medicina porque es el libro de texto más común que hay para cirugía; se trata del manual del doctor Farabeuf.

Así, en *Apocalipsis 1900* se encuentran cristalizadas las intenciones de un ensayista lírico en un medio de expresión artístico que en México había estado anquilosado bajo el peso del éxito de décadas pasadas, pues en ese entonces el cine mexicano se encontraba maniatado por la pragmática del relato y las formas grandilocuentes de la puesta en escena. La manera

⁵³ Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante* (México: El colegio de México, primera edición conmemorativa 50 años, 2015) 9-12.

que encontró Elizondo para confrontar este cine fue la apropiación deliberada de fuentes de todo tipo. Así, este filme puede ser interpretado como un gesto socarrón e irreverente ante el *status quo* de todo el dispositivo cinematográfico clásico.⁵⁴ De ahí incluso que se lea como una provocación el que esté hablado completamente en francés y que en el último título afirme que es un *film mexicain... voilà!*

La apropiación fractal y prismática de *Apocalipsis 1900*

Al emplear solo imágenes fijas de ilustraciones, sonorizadas con voz en off, ruidos incidentales y música, Elizondo concibe que una película no tendría que exceder en costos de producción a la de un texto literario para comunicar sus inquietudes estéticas. No se detuvo en la construcción de personajes, de situaciones, de escenas consecuenciales, de cualquier necesidad técnica que representara un coste significativo de presupuesto para un filme; Elizondo se empeña más bien en generar una atmósfera densa donde las imágenes revelen su dimensión nostálgica al mismo tiempo que provocan una reflexión sobre las posibilidades de la imagen misma, en toda la extensión del concepto, es decir, en las capacidades de representación de una forma original y su copia. Por ello en el filme se concentran de forma fractal, todas las características tanto formales, técnicas y conceptuales que el cine experimental de apropiación entraña, desde el nivel de lo visual hasta los conceptos y referencias que construyen su entramado. En concreto: 1) El reemplazo de archivos, de fuentes ajenas; 2) La imagen visual como fenómeno psíquico, detonador de memoria y nostalgia; 3) La metareferencia hacia el medio que propicia la imagen; 4) El montaje como metodología rectora para la construcción de una película; 5) El azar, la libre asociación de ideas que con la suma de elementos aparentemente inconexos generan una nueva idea; 6) El sonido como paralaje, que de forma tangencial toca y oscila lo que vemos, pero que puede subsistir sin el referente visual, necesariamente. Asimismo, la suma de estas características dota al filme de una cualidad prismática, como un lente afectado por distintos flujos de luz que a su vez reflexionan hacia distintos puntos de su entorno.

⁵⁴ Más aún siendo hijo de uno de los productores de cine más activos e importantes de la época de oro del cine mexicano, Salvador Elizondo Pani, quien fundó los estudios CLASA. Por ello también *Apocalipsis 1900* puede interpretarse como una afrenta contra la figura paterna del autor.

Por ejemplo, es posible afirmar que Elizondo recrea de manera simulada la práctica de la linterna mágica⁵⁵ al mostrarnos estos grabados que son acompañados de voces, párrafos poéticos, diálogos de aliento amoroso que sirven de comentario alusivo a la imagen o a la inversa, que sirven como ilustraciones para completar el discurso del filme.⁵⁶ El hecho de que la mayoría de las imágenes correspondan a ilustraciones, originalmente grabados de finales del siglo XIX, que en un siguiente paso se fotografía en cine lo hace una pieza transmediática, que emplea desde las primeras técnicas de reproducción de la imagen al servicio de la máquina reproducible más veloz hasta entonces que es el cinematógrafo. De esa imagen prototipo que inspira el grabado, luego su impresión masiva en libros y revistas, a la captura fotoquímica del celuloide, ya existe una trayectoria secular de transición de la imagen que abarca una gran cantidad de generaciones de vistas.⁵⁷

⁵⁵ “En 1645, *Ars magna lucis et umbrae*, un tratado escrito por el jesuita alemán, Athanase Kircher, proporcionó a los primeros científicos un resumen de las técnicas ópticas, catóptricas y dióptricas necesarias para la proyección de imágenes luminosas. Un protestante holandés, Christiaan Huygens, simplificó luego los procesos más antiguos y, en 1659, inventó la "linterna del susto" o farol mágico, una caja equipada con lentes que posibilitó la proyección ampliada de imágenes pintadas sobre vidrio. Estas imágenes pueden ser animadas, fijas o fijas, gracias a la yuxtaposición de placas móviles. La linterna mágica, uno de los instrumentos más espectaculares de entretenimiento y educación en la prehistoria del cine, se extendió rápidamente por todo el mundo. Durante el siglo siguiente, la linterna se transformó a través de la invención de lentes acromáticos, el microscopio solar y el megascopio. Ahora era capaz de proyectar el paso temporal de objetos, animales vivos, rostros humanos, objetos opacos y preparaciones microscópicas. Otras "curiosidades" inundaron los "gabinetes de admiración" de los coleccionistas: anamorfosis, vistas en perspectiva, cajas ópticas para ver grabados de colores con efectos diurnos y nocturnos disolutos. En este último espectáculo, una noción fundamental entró en juego: la representación del tiempo transcurrido dentro del espacio, que más tarde se convertiría en característica de la cronofotografía y la cinematografía.” Richard Abel, *Encyclopedia of early cinema* (London: New York: Routledge, 2006), 47.

⁵⁶ La manera en que los textos leídos y concatenados en esta pieza recuerdan mucho a *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais, filme que influyó también en Elizondo, conforme a lo que nos deja leer en Nuevo Cine: “Me extrañó sobremanera que después de la proyección de la película, Carlos Monsiváis y yo concediéramos en nuestras impresiones inmediatas. *El año pasado en Marienbad* había evocado en nuestras mentes, de buenas a primeras, una asociación que distaba mucho de lo que hubiera sido lo natural. A ambos se nos había ocurrido la misma idea: *An Experiment with Time*.” Salvador Elizondo, “El año pasado en Marienbad de Alain Resnais”, en *Nuevo Cine*, núm.6, (1961), 26.

⁵⁷ En ese sentido se trata de un ejercicio muy distinto a *La jetée* (1962) de Chris Marker, filme de ciencia ficción que también se compone de imágenes fijas, pero éstas son realizadas originalmente a propósito del filme. Otro filme latinoamericano puede entrar en comparación, *Now!* de Santiago Álvarez, que se estrena en el mismo año en que se realiza *Apocalipsis 1900*, pero a diferencia de Elizondo, Santiago Álvarez ocupa recortes de prensa contemporáneos a su época. La intención de comparar estos dos filmes que coinciden en técnica de imágenes fijas, tiene como punto el reflexionar que el material seleccionado por Elizondo hace que su filme trascienda hacia una sostenida meditación sobre el tiempo, sobre la *Belle Époque* y así fantasear fatídica y románticamente sobre un futuro hipotético –el fin del mundo en 1900- pero que al mismo tiempo habla con vigencia sobre la destrucción por la sobreproducción industrial y sus consecuencias.

Por último, cabe mencionar el notorio recurso de imágenes donde personas hacen uso de artefactos tecnológicos, como las primeras bicicletas, autos, instrumentos médicos, así como el telescopio, kinetoscopio y microscopio, ostentando así un interés por la invención y los aparatos.

Al reivindicar la importancia de este filme encontramos que los recursos como el reemplazo de archivo, el montaje, el ensamble casi azaroso, una banda sonora que se embebe de la música clásica y electroacústica, son elementos que definirán la mayor parte de la producción experimental de apropiación en México, pero que resurgirá en una nutrida escena treinta años después de *Apocalipsis 1900*. Así bien, este tipo de cine nace, de forma quirúrgica, en medio de una ambiente lúgubre, de forma aislada y silenciosa. Como en un laboratorio de amputaciones. Por un accidente. Un hallazgo casual que propicia hacer algo con ese objeto encontrado, en este caso fue el manual operatorio del Dr. Farabeuf en un mercado de pulgas.



Imágenes del libro del *Manuel Opératoire* del L.-H. Farabeuf

2. De la apropiación televisiva al cine y de regreso

Para 1998, el videoarte en México gozaba de una vigorosa salud, pues era visto como un medio innovador por parte de los circuitos institucionales del arte contemporáneo. Lejos estaban los tiempos en los que la primera exposición dedicada exclusivamente al videoarte se presentó en 1977, en el Museo Carrillo Gil, y de la que aún en 2018 muchas interrogantes siguen abiertas.⁵⁸ Esta exposición internacional no consiguió fincar el medio en la escena del arte mexicano. Pero ya para 1990 becas institucionales tanto locales como internacionales dan fomento para el desarrollo de proyectos videoartísticos, a la par que obras mexicanas en este formato se exhiben en el exterior.⁵⁹ El caso de Francys Alÿs es paradigmático, pues se trata de uno de los artistas más exitosos en el mercado del arte contemporáneo a nivel mundial. Alÿs comienza a realizar sus performances con el fin de estar registrados en video.

⁵⁸ Véase, Claudia Ferrer, *Hacia una genealogía del videoarte en México: década de los 70*, tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte (México: UNAM, 2017).

⁵⁹ “Se crea el festival de vídeo VídeoFIIVídeo en Guadalajara, el cuál desaparece poco tiempo después. Ese mismo año se presenta Mexican Vídeo en el Museo del Bronx de la ciudad de Nueva York, artistas como Pola Weiss, Gabriel Orozco y Andrea di Castro entre otros [...]El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) da el primer apoyo (beca) para un creador en vídeo y Silvia Gruner es la beneficiada; también se da la primera Beca Rockefeller-MacArthur y Sarah Minter la gana. Ese mismo año, Gregorio Rocha junto con Sarah Minter funda PIVAC (Productores Independientes de Vídeo) y se dan a la tarea de difundir, programar y curar muestras de vídeo en La Sala del Deseo del Centro de la Imagen. Ese mismo año se da la Primera Muestra de Vídeo Independiente en León, Guanajuato, y se abre el departamento de vídeo del Museo Carrillo Gil, 20 años después de que Weiss presentara su primer vídeo ahí.” Fernando Llanos, *Video mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana*, <http://videoarde.net/pdf/llanos.pdf> (Consultado el 5 de noviembre del 2016).

Esas primeras piezas como *A veces hacer demasiado no lleva a nada*, *El colector* y *Cuentos patrióticos*, son hechas en México en el periodo que va de 1991 a 1997, pues como apunta Caballero Gálvez:

En la evolución del vídeo como disciplina artística “se interrelacionan las evoluciones lingüísticas y económicas del arte contemporáneo” lo que nos conduce a pensar y a determinar una relación “dependiente” del video con respecto a la evolución y a los intereses del arte contemporáneo, al igual que ocurre con el resto de disciplinas artísticas dentro de la vorágine mercantilista del capitalismo tardío.⁶⁰

El video, en la década de los noventa, figura como una alternativa económica extremadamente accesible en términos materiales, no sólo para crear imagen en movimiento, sino para que el performance adquiriera una preservación temporal y sea así más comerciable. El videoarte se vuelve así en un medio de libertad absoluta que entró con facilidad en el mercado del arte contemporáneo en México una vez que se institucionalizó y reificó como dispositivo⁶¹. Por obvias razones, pensar sobre el videoarte mexicano nos conduce necesariamente a pensar en la televisión. Es así como nos internamos en un debate epistemológico que entraña nuestro tema sobre la experimentación y la apropiación audiovisual. Se trata de una composición trina, por un lado, la ciencia como base de pensamiento axial, la tecnología como producto de la anterior, y el arte, como el campo de tensión en donde lo teórico y lo práctico comulgan, en donde la filosofía y la poesía encuentran su síntesis.

La introducción de la T.V. en México fue por parte de una concesión entre aparato estatal y el capital privado. El binomio entre el Estado y la iniciativa privada será la lógica que perdurará hasta la fecha, en todo ámbito cultural; recibamos pues este antecedente como un

⁶⁰ Antonio Caballero Gálvez, “Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea”, *Icóno 14*, vol. 12, (2014), 90

⁶¹ Jose Luis Barrios, “Memoria y museo: cuando el futuro nos alcance”, *Curare* num, 29 (México, julio 2008), 14-34. Aquí el autor elabora un diagnóstico desde el momento en el que el arte contemporáneo en México se institucionaliza y por el cual podemos llamar dispositivo, a través de la red que lo constituyen: museos, galerías, curadores, etc.

síntoma inicial del destino de las prácticas políticas que gobiernan el país desde la llegada del televisor a las casas de los mexicanos hasta la primera década del siglo XXI.⁶²

Fue durante el gobierno de Miguel Alemán que se organiza una comisión para elaborar un reglamento sobre el funcionamiento de la televisión en México. Es así que:

Se designa a Guillermo González Camarena asesor técnico de la comisión. El secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, Agustín García López, declara a la prensa que "el gobierno hará uso de la televisión con fines sociales y culturales, al tiempo que reconoce que será motivo de explotación comercial por parte de los particulares". Se autoriza en el D.F. el primer canal de televisión comercial, XHTV, Canal 4, de la empresa Televisión de México, S.A., propiedad del señor Rómulo O'Farrill.⁶³

Después, en 1950, es que se autorizará a la empresa Televimex de Emilio Azcárraga Vidaurreta la apertura del Canal 2. Pero es desde 1940 que Guillermo González Camarena crea de forma autodidacta el sistema tricromático, primero consiguiendo un iconoscopio comprado en el extranjero, después complementando su diagrama en tiendas electrónicas de la capital, y el resto de basura tecnológica encontrada en los mercados de la Lagunilla y Tepito.⁶⁴ Desde un laboratorio casero instala la primera emisora televisiva:

⁶² “[...]el aparato político sometiendo a los individuos a la ideología política de Estado, la ideología ‘democrática’, ‘indirecta’ (parlamentaria) o ‘directa’ (plebiscitaria o fascista); el aparato de información atiborrando a todos los “ciudadanos” mediante la prensa, la radio, la televisión, con dosis diarias de nacionalismo, chauvinismo, liberalismo, moralismo, etcétera”. Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988), 34.

⁶³ Enrique E. Sánchez Ruiz, “Hacia una cronología de la televisión mexicana”, en *Comunicación y Sociedad*, num. 10-11 (México: 1997), 240

⁶⁴ “En 1934, ya como operador de audio, con sus ahorros y la ayuda de su familia pide a la RCA Victor de Camden, Nueva Jersey, un juego (kit) de televisión que aquella empresa ha ofrecido para promover el desarrollo de esta nueva tecnología. El juego incluye un iconoscopio recientemente inventado por V. Zworykin y su diagrama de conexiones; González Camarena consigue los demás componentes electrónicos en las tiendas de la capital (Radio Surtidora, Radio Industrial, Casa Erla, etc.) y las partes mecánicas las habilita de material usado que consigue principalmente en los mercados de la Lagunilla y en Tepito.” J. Ruiz de la Herrán, “Guillermo González Camarena”, en *Biografías de personajes ilustres*, Vol. IV, (México: SEP, 2005), 112

El 7 de septiembre de 1946 se inauguró la estación experimental de televisión XH1GC en las calles de Havre 74, ciudad de México. La recepción de video, se realizó en el domicilio social de la Liga Mexicana de Radio Experimentadores, situado en Lucerna, esquina con Buarelli; es decir, a unas cuantas cuabras de distancia. La transmisión comenzó a las 10.30 horas con un programa artístico. Luego, el locutor Luis Farías hizo breves entrevistas a personas que opinaron sobre el trascendental ensayo. [...] La parte técnica de la histórica emisión estuvo precisamente a cargo del ingeniero González Camarena, como director. Los camarógrafos fueron Fernando Montes de Oca y Carlos Ortíz Sánchez. Por espacio de dos años, la televisora X.H.1.G.C. difundió programas cada sábado. El interés por la televisión crecía. Y en septiembre de 1947, en diversas salas cinematográficas de la ciudad de México, se efectuaron interesantes demostraciones de T.V.⁶⁵

Estas interesantes demostraciones de T.V. consistían en circuitos cerrados: “en ellos, González Camarena instalaba un monitor de televisión para que el público que asistía a las funciones de cine se viera en él. La idea era la promoción de los cines de la cadena y dar también a conocer que la televisión era una realidad.”⁶⁶ La cadena de cines eran el monopolio de “Cadena de Oro” de Emilio Azcárraga Vidaurreta. Por lo que es posible afirmar que estas maniobras publicitarias para generar curiosidad sobre el aparato televisivo son las primeras *video-instalaciones* que se hicieron en México, cuyo fin no era promover el aparato de proyección. El conocimiento tecnológico del cómo una persona podía verse de forma inmediata quedaba exclusivamente reservado a los saberes del científico o acaso aquellas personas que experimentaron esas primeras videoinstalaciones de González Camarena, acostumbradas sólo a ver la imagen reproducida en fotografía y cine, ¿no se preguntarían cómo es que son extraídas estas imágenes de la realidad inmediata? ¿Cuál es ese otro aparato? Probablemente no, pues no se buscaba la fascinación por el aparato origen de la televisión que es la cámara de pulsos eléctricos. No era ese el fin del medio. No era el negocio para el

⁶⁵ Jorge Mejía Prieto, *Historia de la radio y la T.V. en México* (México: Colección México Nuevo, 1972), 178

⁶⁶ J. Ruiz de la Herrán, 115.

que se pensó la T.V. La fascinación estaba teledirigida hacia el aparato de proyección. De lo contrario, muy probablemente desde los inicios se hubieran insistido en fabricar y comercializar de manera pública la telecámara y el televisor. Sin embargo existía el otro componente: el canal de emisión que viaja a través del espectro radioeléctrico.

El espectro radioeléctrico, espacio aéreo por donde viajan las ondas electromagnéticas, es un recurso natural limitado. Ello significa, que solo puede existir un número restrictivo de canales para los servicios de radio y televisión, y que es necesario evitar interferencias contra las estaciones que funcionan al interior de un país y con las emisoras de los territorios vecinos. Su uso, por tanto, está sujeto a convenios multinacionales y de tipo bilateral; igualmente a normas y criterios de administración definidos en cada nación.⁶⁷

La televisión, así como el cine, es el dispositivo de comunicación más exitoso del siglo XX. A decir de México, la presencia de la televisión en la sociedad ha tenido un severo impacto. Es el aparato televisivo la que ha formado conductivamente una tendencia en el consumo de sus usuarios, emitiendo mensajes a modo, como bien sintetiza Jorge La Ferla:

La cuestión quedaba planteada: la televisión, un invento y un aparato de amplias posibilidades creativas, quedaba limitada debido a su gran poder dentro de esquemas corporativos, públicos y comerciales, cuyo interés era obtener votos y clientes para sus productos. Es así como rápidamente se convertiría, en la última mitad del siglo XX y los inicios del milenio, en el medio de comunicación más importante y preferido por las masas; y, paradójicamente, el menos estudiado y deseado por los ámbitos del arte y la cultura; carente de políticas de regulación y manejo por parte del estado y los partidos políticos.⁶⁸

Si pequeños canales comunitarios, autónomos, de pequeñas regiones hubieran tenido desde el principio un espacio radioeléctrico de baja frecuencia, se hubiera democratizado uno de

⁶⁷ Patricia Mendoza Villalba, *El espectro radioeléctrico: servicio de radio y televisión*, tesis de licenciatura, (UNAM, México, 1998), 12

⁶⁸ Jorge La Ferla, "Sobre Televisión, aparato y formas culturales", en *Sklunk!*, proyecto de Gabriela Borges, Universidad del Algarve y Arlindo Machado, (2006), 9

los medios de ideologización más poderosos del siglo XX. La T.V. hubiera tenido disidencia crítica desde su nacimiento. Conforme a la lógica del poder, había que detener/detentar el flujo de la producción de imágenes. Es pertinente pensar que la peligrosa posibilidad de apropiarse de los canales de difusión de la T.V. fue tema de agenda que se aseguró desde la evolución científico-técnica con miras de control sociopolítico. La apropiación de la televisión sólo en el campo del arte sería posible.

2.1 Como T.V.

Quizá una de las primeras piezas, por lo menos documentadas, sobre la práctica apropiacionista de la televisión⁶⁹ es la realizada por Rubén Ortiz Torres y Emmanuel “El chivo” Lubezki, expuesta en el marco del Salón de Espacios Alternativos,⁷⁰ en el Auditorio Nacional durante el año de 1985. *Cómo T.V.* se trata de un trabajo complejo en el que varias generaciones de soportes audiovisuales convergen. Rubén Ortiz lo describe con ilustrativas anécdotas de esta manera:

En 1985 hice con el chivo Lubezki una película experimental en super 8. En realidad era un intento de hacer un video con el equipo que teníamos disponible.

⁶⁹ Queda claro que estamos hablando de la escena producida en México, pero es importante señalar también que otra pieza de apropiación de televisión y cine hecha por un mexicano en tono experimental/conceptual es la que realiza Ulises Carrión en Holanda, en 1982, titulada *The death of the art dealer*, en la que el artista, sujetando un televisor en el que se transmite una película de Hollywood, se mueve paralelamente a los movimientos sugeridos por la cámara del filme. Se trata de un performance que se convierte en cine que se convierte en pieza de museo.

⁷⁰ “El pasado viernes 25 de enero se inauguró en la Galería del Auditorio Nacional el salón titulado Espacios alternativos 1985, el cual es resultado de una convocatoria lanzada por la Dirección de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes a mediados de 1984. En octubre quedó cerrada la entrega de guiones y proyectos. Se habían recibido 35. El jurado de selección y premiación (Juan Acha, Luis de Tavira, Oscar Urrutia y Raquel Tibol) realizó la primera etapa de su trabajo en el mes de noviembre. Aceptó 20 proyectos, construyendo algunas de las propuestas a las dimensiones concretas de las dos salas de las Galerías del Auditorio, las cuales pese a sus generosas dimensiones no admiten que un solo participante, de una muestra colectiva, pueda disponer para asentar su obra de 200 metros cuadrados de superficie. Para no lesionar los impulsos experimentales de los artistas el jurado aconsejó una etapa de negociación a cargo de funcionarios del INBA (Yolanda González Ulloa, Florencia Riestra y Jorge Guadarrama), e interpuso un lapso de 15 días entre una sesión y otra de la primera etapa. Con aprobación de los artistas varias solicitudes de cien metros cuadrados quedaron encogidas a la mitad o menos” en *Proceso*, (enero de 1985). La nota completa puede ser consultada en este enlace: <https://www.proceso.com.mx/140424/espacios-alternativos-1985> (Consultado el 3 de diciembre del 2018)

Nos prestaron una cámara de Betamax y un sistema de reproducción que no nos permitía editar de manera limpia. Grabamos imágenes de noticieros que pensábamos que se presentaban de manera que enfriaba su contenido tratando de darles una nueva expresividad que llamara la atención a su temática. Primero grabamos con la cámara de Betamax directamente del monitor desajustando el color. Luego esto lo pasamos en la tele y lo volvimos a grabar desajustando aún más el color y degenerando la imagen. Finalmente filmamos la imagen resultante con una cámara de super 8, procesamos la película, la coloreamos, dibujamos a mano y la editamos en un loop que se retroproyectaba y se activaba cuando entraba gente a la instalación. Esta pieza ganó una mención honorífica en la bienal de espacios alternativos de 1985. En aquél entonces una pieza así era tan inusual que la directora de la galería del Auditorio Nacional ni siquiera nos dejó apagar la luz y tuvimos que fabricar un techo bajo los focos. Recientemente me encontré la película, dañada y con las marcas del paso del tiempo y la digitalicé. Ahora presenté un nuevo corte de esta extraña mezcla de tecnologías y temporalidades. Esta versión está musicalizada por "Sister Mantos" basándose en el cassette con el audio original con ruido hecho por Saúl Caifán y los gritos de la compositora Gabriela Ortiz.⁷¹

En principio detengámonos en el contenido diegético de la pieza, luego en su particularidad significativa. La imagen que inaugura el montaje de *Cómo T.V.* es la estática – estética- de la televisión. El espectro del ruido blanco. De pronto, escenas de enfrentamientos urbanos con el cuerpo policiaco, mismas que se van repitiendo inmediatamente, en cada repetición hay alteraciones cromáticas y rayaduras distintas. Luego, la escena de un niño africano en evidente estado de desnutrición, que así mismo, se repite con diversas variaciones. Continúan escenas de policías en las calles. Acercamientos, repeticiones y alteraciones cercana a la línea del cine estructural de Ken Jacobs⁷². A continuación, la imagen volteada de cabeza de un

⁷¹ Esta descripción se encuentra en el video disponible en YouTube de la pieza:

<https://www.youtube.com/watch?v=qE38jtcyRWY&t=5s>

⁷² Ken Jacobs es uno de los pioneros del cine experimental de *found footage*, una de sus piezas más emblemáticas es *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969) en la que manipula una película encontrada de 1905 con diversas técnicas fotoquímicas y de montaje. Véase. Peter Gidal, *Structural Film Anthology*, (Londres: British Film Institute, 1978)

cristo crucificado, seguida de la imagen de una escultura de Marx, también de cabeza y rayoneada. Una serie de imágenes sobresaturadas de color (que recuerda al trabajo de Len Lye⁷³) sobre conflictos guerrilleros, probablemente de algún país latinoamericano, irrumpen. Aparecen el papa Juan Pablo II, Ronald Reagan, el jefe de la policía capitalina, Arturo Durazo, y para finalizar, de nuevo la escena del niño africano. La imagen televisiva vuelve a la estática. Todo este envío de imágenes yuxtapuestas son acompañadas por un audio que alude al palpar de un corazón, con sutiles gritos y ruidos industriales.

Resulta evidente que la intención principal en *Cómo T.V.* es enunciar mediante el montaje la discordancia entre los poderes fácticos (la policía, la religión, la influencia de Estados Unidos, los medios de comunicación) y las clases subordinadas. Se trata de una pieza con discurso político manifiesto. Aunque bien, es la forma en la que se realizó y se exhibió lo que le confiere una trascendencia importante en la historia del cine de apropiación experimental en México, pues comprende varios pasos de transcodificación en el proceso. Como describe Ortiz Torres, primero se extrajeron imágenes de noticieros televisivos de la época mediante una cámara Betamax, con los colores del monitor desajustados. Es decir, un proceso de telecine casero. Una manera bastante rústica para capturar imágenes. El segundo paso fue volver a grabar esas imágenes capturadas en el videotape, ahora alterando aún más el color, poniéndolas en reversa, repitiendo las escenas de manera constante. Una vez que se realizó esa segunda transcodificación, intervenida con procedimientos electrónicos, se pasó a filmarlos, de nuevo desde el monitor, con una cámara súper 8. Cabe añadir que una vez revelado el súper 8 fue intervenido de forma artesanal, con el procedimiento más socorrido: rayando el filme y pintándolo. Así el producto final fue exhibido en soporte fílmico a manera de *loop*.⁷⁴ Podríamos adelantar que existe otro nivel de intervención en un paso final, que es el papel que juega la sonorización hecha por Gabriela Ortiz y Saúl Hernández, pero ésta se

⁷³ Len Lye fue un cineasta experimental neozelandés que trabajó con distintas técnicas de color en el filme desde los años treinta. Véase: <https://expcinema.org/site/es/wiki/artista/len-lye> (Consultado el 10 de enero del 2019)

⁷⁴ Este último aspecto también alberga otra hazaña, pues realizar un *loop* fílmico en una sala de exhibición requiere de cuidados extremos, pues la cinta se va deteriorando en cada vuelta, se va vulnerando y tiende a romperse, esto se hace más complicado con un soporte tan pequeño como el súper 8.

mantiene en la capa del espacio auditivo y puede ser sustituida por otros sonidos, no así con la imagen capturada, en donde cualquier tipo de alteración física o de origen permanece como un tatuaje.

Cómo T.V. es una de las piezas más inusuales en las prácticas artísticas del experimental audiovisual en México de lo que se tenga registro. Es una pieza donde el cine, el soporte fílmico, se vindica sobre la imagen eléctrica del aparato televisivo. Imágenes de crisis que se transmitían en 1985 y que pasaban con frivolidad se complejizan, les devuelve la densidad política que entraña con los recursos formales del cine experimental. Es por eso que su particularidad significativa se centra en la línea creativa del uso de archivo. Un punto medular del apropiacionismo experimental. Como dice Félix-Didier:

Si los archivos fueron tradicionalmente considerados sitios en los que las imágenes terminaban su ciclo vital, esta modesta revolución ha permitido convertirlos en espacios vivos de creación, habitados por la promesa de infinitas sorpresas y posibilidades, en un territorio común para artistas, académicos, programadores y archivistas. Cada vez más, las pantallas de festivales, salas alternativas, museos y galerías se convierten en los espacios en los que estas imágenes vuelven a aparecer, reapropiadas, recicladas y resignificadas. El encuentro entre los films de *found footage* y los films huérfanos contribuyó a la redefinición del trabajo de preservación audiovisual, tradicionalmente visto como una tarea conservadora y estática, poniendo el acento en su dimensión creativa y dinámica.⁷⁵

De aquí en adelante es que podemos afirmar que el acto mismo de la apropiación experimental tiene un efecto de reflexión histórica sobre las imágenes que construyeron al mundo en un momento determinado. Por su lado, Nazare Soares aporta la siguiente:

Los artistas que trabajan con la imagen en movimiento – especialmente quienes se muestran interesados en la exploración de la memoria y la historia- suelen lidiar con el problema de la veracidad en la representatividad, sobre todo cuando abordan temáticas que comprenden la memoria colectiva en los acontecimientos históricos y

⁷⁵ Paula Félix-Didier, “Sin techo ni ley. Films huérfanos, archivos y *found footage*”, en Listorti y Trerotola (comps.), *Cine encontrado: ¿qué es y hacia dónde va el cine de found footage?*, 107

en el desarrollo de las identidades de grupo. Quizá esto sea debido a que la memoria colectiva a menudo queda reprimida por fuerzas políticas y teocráticas.⁷⁶

Esta condición se apresura más aún en un nivel hermenéutico sobre la mirada, pues ¿cómo nos relacionamos con el pasado si no es a partir de las imágenes, evocadas ya sea por la escritura o por la representación visual de los hechos? Entonces, surge de inmediato la necesidad de preguntarse ¿cómo estamos decodificando esas imágenes que nos fueron presentadas? Y ¿a través de qué medio? Para ello, la propuesta de *Cómo T.V.* y la de muchas de las piezas que seguiré estudiando en este trabajo, será la del reemplazo crítico de la *anamnesis*, término clínico propuesto por Nicole Brenez: “Se trata de recopilar y adjuntar imágenes de la misma naturaleza para que den a entender, no lo que dicen, sino exactamente lo que muestran y no queremos ver”.⁷⁷ Ver más allá de las condiciones evidentes en que dichas imágenes nos fueron transmitidas.

Para finalizar, habría que resaltar dos cuestiones en *Cómo T.V.*. La primera es que esta obra quizá representa el último eslabón de las prácticas supercheras experimentales en México⁷⁸, al mismo tiempo que puente de transición hacia la escena consagrada del videoarte en el país⁷⁹; y la última, un dato frívolo pero no por eso insignificante, es que uno de sus autores, Emmanuel Lubezki, fue el primer mexicano en ganar los premios Óscar como cinefotógrafo, tres veces de manera consecutiva.⁸⁰ Por lo que resta decir que algunos cineastas exitosos a nivel mundial también comenzaron desde las trincheras marginales del cine experimental.

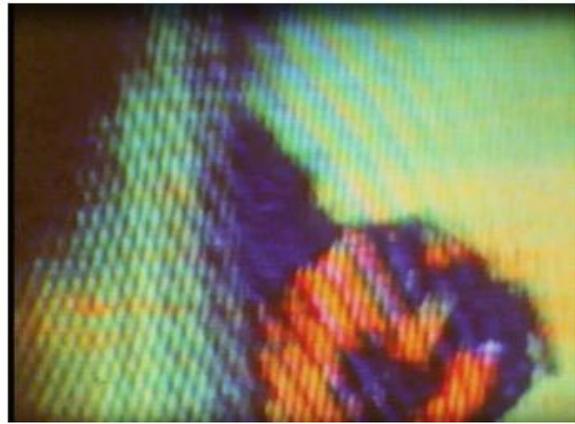
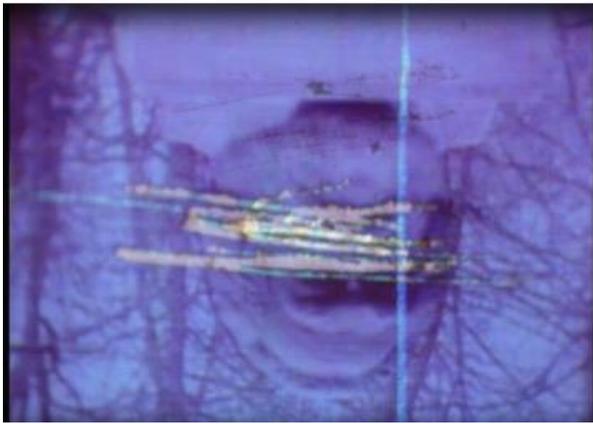
⁷⁶ Nazare Soares, “La historia se descompone en imágenes, no en historias: un viaje del futuro al pasado con Walter” en *Found Footage Magazine*, vol. 2 (2016) 116

⁷⁷ Nicole Brenez, *Cartographie du Found Footage*, disponible en http://lucdall.free.fr/workshops/IAV07/documents/found-footage_n_brenez.pdf (consultado en noviembre del 2018)

⁷⁸ Sobre este periodo el libro de Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México*, (México: Filmoteca UNAM, 2012), resulta una fundamental referencia.

⁷⁹ Sin duda el tema del videoarte en México merece toda una investigación aparte, esto es algo que tocaré, en su justa medida, en el capítulo III.

⁸⁰ En 2013 gana por *Gravity*, de Alfonso Cuarón, 2014 por *Birdman* de Alejandro González Iñárritu, y en 2015 por *El renacido*, del mismo González Iñárritu.



Stills de *Cómo T.V.*, Rubén Ortiz Torres y Emmanuel Lubezki (1985)

3. Pioneras de cuerpo ausente al cuerpo presente

El linaje y herencia de la mujer en el cine mexicano lo constituye una importante plantilla de pioneras cuya historia, al igual que la historia del cine latinoamericano, y el cine experimental, ha sido minimizada. Pues bien, el cine mexicano siempre volviendo a empezar sus múltiples recorridos ha contado, técnicamente desde sus orígenes, con la presencia constante de las mujeres que, desde la aparente discreción de las mesas de edición, o desde la vehemencia también de la silla de dirección, han aportado de manera fundamental a la genealogía del cine nacional.

Obviando, para no alejarnos de más, las firmas de las pioneras hermanas Elhers, Adriana y Dolores, que formaron parte crucial del proyecto cultural postrevolucionario mexicano, siendo su apellido sinónimo de laboratorios de revelado y mercancía fotográfica; obviando la garantía de un nombre como el de Mimí Derba, que con su carrera dio realce a la primera casa productora de cine en México, Azteca Films. Obviando estas carreras deslumbrantes, la primera mujer de amplia relevancia para nuestra cinematografía es Elena Sánchez Valenzuela, que dio un inusual salto del estrellato, protagonizando con éxito a la primera *Santa* de la historia (1921), entre otras, a convertirse en una precursora de la conciencia del cine mexicano en su infatigable labor como archivista:

A su regreso de Francia a finales de 1933, Elena encontró un México con mayor estabilidad social y política. El proyecto de Lázaro Cárdenas del Río, futuro presidente a partir de 1934, anunciaba la igualdad social como un derecho de pertenencia social nacional, y la promoción de la educación socialista, la expropiación petrolera y la Reforma Agraria. [...] A tales proyectos se sumó también aquel de usar las imágenes fílmicas con fines propagandísticos en dos proyectos muy puntuales: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), dependiente de la Secretaría de Gobernación, y las Brigadas Cinematográficas, adscrito a la Secretaría de Educación Pública y con nexos con el Bloque Nacional Revolucionario de la Cámara de Diputados, Ala Izquierda, [...] y cuya dirección

se encargó Elena, entonces miembro de la Comisión de Extensión Cultural, de dicho organismo político.⁸¹

Sánchez Valenzuela, desde tal Comisión, pero también desde las páginas de *El Heraldo de México* (a lado de otras dos pioneras de la revisión fílmica y contemporáneas suyas, en otros diarios y poco después: Cube Bonifant o Luz Alba y Adela Sequeyro Haro o Perlita –actriz de postín del joven periodo sonoro del cine mexicano-) se dedicó varios lustros a pensar el cine, a darle un lugar serio para el público y para la Historia.

No hay duda de que ella fue una de las primeras miradas que abrieron el paradigma del cine también como parte del perfil nacional, además de que con cierto ahínco, y evidentemente al paralelo, juntó a lo largo de su vida algunos de los rollos de nitrato de plata que los exhibidores iban desechando sin saber bien qué hacer con ellos. Ella, en su intuición, ya iba conformando una cinemateca nacional mientras que en Nueva York, en el espacio museístico del MoMA, otra visionaria del archivo fílmico, Iris Barry, también instauraba esta labor.⁸²

Por los mismos años en que Sánchez Valenzuela volvía a México, Matilde Landeta se iniciaba como *script* de una de las piedras de toque del cine nacional. Landeta llegó con toda iniciativa a asistir a Fernando de Fuentes en *El prisionero trece* (1933):

Fui contratada como aprendiz de script; lo irónico era que no había nadie de quien pudiera aprender. Aprendí mi trabajo al hacerlo, con la ayuda y apoyo de todos en el foro. [...] Claro que al principio me sentía muy confusa en el foro. No sabía distinguir entre una cámara y un reflector.⁸³

⁸¹ Patricia Torres San Martín, “El poder de las imágenes fílmicas”, *Elena Sánchez Valenzuela* (México: Universidad de Guadalajara, Cineteca, UNAM, 2018), 9.

⁸² Asimismo, en Londres, París y Berlín comenzaban a implementarse sus filmotecas. *Cfr.* Caroline Frick, *Saving Cinema: The politics of preservation*, (New York: Oxford University Press, 2011).

⁸³ Julianne Burton-Carvajal, “Aquí me quedó”, *Matilde Landeta, hija de la Revolución* (México: IMCINE, 2002), 35-7.

Lo aprendió todo, y en menos de 15 años ya se hallaba dirigiendo *Lola Casanova* (1948) con todos los problemas que tenía alguien recién llegado, como si de nada hubieran servido todos esos años anteriores que asistió, como si de una mujer invisible se tratara: “Al parecer había una campaña en mi contra, y a veces no me quedaba más que morderme los labios y aguantar”, cuenta en sus memorias ⁸⁴, sin embargo consiguió ser reconocida como gran realizadora hasta llegar al grado de ser censurada:

La Negra Angustias [1949] fue todo un éxito y estuvo mucho tiempo en cartelera, [...] La película logró distribuirse en Centroamérica y también en Colombia y Venezuela; fue prohibida en Cuba, Bolivia y Perú, se supone que por ser demasiado revolucionaria.⁸⁵

Para su tercera –y por muchos años última– película, *Trotacalles* (1951) “quería que transmitiera mi convicción de que la mujer que se casa por dinero es tan prostituta como la que se vende por unos pesos en la calle”, y eso le valió la ignominia de la industria: “Pronto me quedó claro que los productores no estaban dispuestos a financiar a una mujer, mucho menos a una que se sentía al mismo nivel que los varones”.⁸⁶

Relegada a ser pionera en la producción de televisión infantil (la versión latinoamericana de *Howdy Doody*), guionista y colaboradora de mil proyectos, pasó décadas tratando de levantar otro proyecto: “mi nombre no volvió a mencionarse en los círculos del cine mexicano sino hasta 1975, Año Internacional de la Mujer [...]”⁸⁷, hasta que lo consiguió en 1991. *Nocturno a Rosario* justificaba lo que años atrás Jorge Ayala Blanco había escrito, precisamente en el Año de la Mujer:

⁸⁴ Burton-Carvajal, 105.

⁸⁵ Burton Carvajal, “Segunda película. La Negra Angustias”, 95.

⁸⁶ Burton Carvajal, “Tercera película. Trotacalles”, 102.

⁸⁷ Burton Carvajal, “Redescubrimiento”, 130.

La trilogía de Matilde Landeta es algo más que un caso curioso de interés meramente histórico o estadístico. Es el sostenimiento, anticipado a su tiempo, de una posición feminista dentro del cine. Un feminismo deliberado y glorificado, combativo.⁸⁸

Efectivamente, la obra de la primera realizadora mexicana reconocida basaba sus temas en la problemática de género. La mujer fue la preocupación unívoca en la obra cinematográfica de Landeta, y desde ahí la adoptaría las estudiantes que la desempolvaban en los años setenta.

Esther Morales y Marcela Fernández Violante, alumnas de la primera y la segunda generación, respectivamente, del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, que ya tomaban clases de montaje con Gloria Shoeman (pieza clave en la historia de nuestro cine, era la montajista de mayor éxito en el microcosmos del cine mexicano, con casi 150 películas en su haber en esos años) descubrieron la obra de Landeta en un ciclo de cine, “La mujer directora”, que la Cineteca Nacional había programado para celebrar el Año de la Mujer. Ambas egresadas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, para cuando sucedió el encuentro con la obra de Landeta, ya eran autoras cinematográficas: una, Morales, pasaría a la historia como realizadora de la primera producción del CUEC, *Pulquería La Rosita* (1965); otra, que ya tenía, además, una ópera prima que había sido galardonada (*De todos modos Juan te llamas*, 1975), tal cual, como la segunda realizadora del cine mexicano: “Marcela Fernández Violante fue la segunda mujer que ganó su lugar como directora en la industria, en su cargo, gracias a su formación universitaria.”⁸⁹

Consciente de su formación y responsabilidad, en medio de una de las más grandes promociones del cine por parte del Estado (el periodo echeverrista), Fernández Violante de inmediato asumió el papel de revisionista con Landeta y le produciría un gran documental sobre su vida y obra, *Los nuestros, Matilde Soto Landeta* (1981-1982).

⁸⁸ Jorge Ayala Blanco, “Matilde Landeta, nosotros te amamos”, *Siempre!*, (23 de julio de 1975).

⁸⁹ Burton-Carvajal, “Redescubrimiento”, 130.

Ahora vale la pena rescatar, de las memorias de Landeta, la narrativa de la filmografía de Fernández Violante, por la perspectiva histórica que le da al hablar de quien considera una sucesora:

Aunque Marcela llegó al cine en otra época, cuando el apoyo de la Universidad e incluso del presidente de la República era una posibilidad real, su carrera tampoco ha sido fácil. Además de haber dirigido el CUEC y de ser la secretaria general del STPC [de 1994 a la fecha] ha logrado seis largometrajes, más que cualquier otra directora mexicana hasta el momento [1994]. La primera, *De todos modos Juan te llamas* (1975), es un tratamiento muy bello de la Revolución cristera. *Cananea* (1976) también abordó un hecho histórico importante que no había sido tratado anteriormente por el cine, la huelga de los obreros de las minas de cobre más ricas del mundo en contra de sus patrones norteamericanos, el brote que anticipó a la Revolución mexicana que estallaría más tarde. *Misterio* (1979), basada en *Estudio Q*, de Vicente Leñero, fue una película extremadamente difícil en términos técnicos, trataba de un actor que intenta en vano salirse de su papel y regresar a la vida real pero nunca logra escaparse del marco cada vez mayor de la filmación. *En el país de los pies ligeros* (1980), que trata de la amistad entre un niño de la ciudad y un niño tarahumara, fue filmada entre los tarahumaras. *Nocturno amor que te vas* (1986), historia urbana de desaparición nunca se ha exhibido. Fue producida con dinero de la UNAM y luego se entregó a Películas Nacionales para que la distribuyera, pero Películas Nacionales solía congelar los proyectos que no eran cien por ciento suyos.

Siempre he dicho que la película más reciente de Marcela, *Golpe de suerte* (1991), debía llamarse *Golpe de mala suerte*, porque *todo* salió mal. Los productores se quedaron sin fondos [...] A pesar de todo, Marcela logró hacer una película excepcional con excelentes actuaciones de Miguel Manzano, Lucha Villa y Margarita Isabel.⁹⁰

Es importante recuperar el testimonio de Landeta hablando sobre Fernández Violante porque detrás de esas palabras hay un aliento de complicidad. La vieja cineasta, se siente, casi quiere

⁹⁰ Burton-Carvajal, 132-33

volver a hacer las películas de la joven, y en ese viaje, la joven siempre se fue con cuidado con respecto a sus antecesores.

No es gratuita la filmografía de Fernández Violante, que desde la ópera prima, *De todos modos...*, hay ya imágenes de archivo del destape cristero, rollos anónimos que documentaron la apertura de las iglesias luego del fin de la guerra contra las creencias que el Estado mantuvo a lo largo de casi un lustro, a fines de los años veinte, tan solo para establecer el contexto de acción dramática de la obra.

Ahí donde hay ornamento en la restauración de las imágenes antiguas, en Fernández Violante ya tenía conciencia archivística. Ahí donde hay lucimiento en las imágenes recuperadas de la era cristera, en Fernández Violante ya hay un afán por interesarse en la interpretación de un pasado.

Hasta el año de su estreno, 1975, en México no había habido otro fenómeno del apropiacionismo más que de manera unilateral, en contadas y con justificadas excepciones y alejado del ámbito experimental:

- Carmen Toscano hizo una antología de la obra que su padre, Salvador Toscano, coleccionó en *Memorias de un mexicano* (1950) cuando sintió, por un lado, que el mundo olvidaba el significado que su padre tuvo para la historia del cine, y por otro, cuando *el Partido* lo necesitó, no hay duda de que *Memorias de un mexicano* es una alta valoración de su origen.⁹¹
- Ismael Rodríguez en *Así era Pedro Infante* (1963), decide realizar una apología del actor, cuando éste muere, un poco para beneficiarse del dolor general y un poco para beneficiarse de sus trofeos como creador. Rodríguez le llora a su creatura, pero se autoconfecciona un reconocimiento por haber descubierto a Pedro Infante.

⁹¹ Véase. David M. J. Wood, "Memorias de una mexicana: la revolución como monumento fílmico," *Secuencias* (septiembre-diciembre 2009): 147-170.

- *Epopéyas de la Revolución Mexicana*, de Gustavo Carrero, recopiló exclusivamente y por vez primera en un largometraje algunos de los rollos de los hermanos Alva, pero se concibió y financió, como bien anota Ayala Blanco, “para ser proyectada en 1960, festejando los Cincuenta años priistas de la gesta heroica, y solo pudo terminarse y exhibirse, casi clandestinamente, hasta mediados de 1964, a causa de sus excesos interpretativos, unilaterales y a fortiori”⁹², vigentes pretensiones a la fecha.

Luego vendría la hazaña cortometrajista de Elizondo, también con una agenda muy personal y en las absolutas márgenes de la Historia del cine, y hasta la llegada de *De todos modos...* el cine industrial nunca se había beneficiado con la presencia de la apropiación a niveles argumentales y con razones narrativas. El análisis ficticio de la propuesta de Fernández Violante, Adrián Palomeque y Mitl Valdéz debía comenzar con restos de un mundo antiguo para justificar su proceder cinematográfico, y así inició su carrera.

3.i. Violante de cuerpo presente

Después de las celebraciones a nivel global en torno al centenario de la aparición del instrumento de los Lumière, al realizador cubano Julio García Espinosa y su tesis del cine imperfecto se le ocurrió que, se hacía un acto celebratorio del cine desde los límites del mundo globalizado, es decir desde una idea latinoamericanista, e impuso esa tarea a las cinematecas y filmotecas de Argentina, Brasil, Puerto Rico, Venezuela, y México, además de la de Cuba. El resultado es una megaproducción invisible: *Enredando sombras* (1997). Este trabajo, comenta Patricia Coronado fue:

Además de un despilfarro de recursos, porque le dimos la vuelta al mundo en trescientos días dándonos la gran vida, un monstruo que al final de todo no se puede exhibir abierta y comercialmente por la falta de los permisos de las películas de las que se cuelgan todos los creativos, sin contar con lo vergonzosas de algunas de las

⁹² Jorge Ayala Blanco, *La justeza del cine mexicano*, (México: UNAM, 2011), 499

copias con las que construyeron su respectivo segmento unos y otros autores...
Estoy segura que si se ha visto tres veces completo es mucho.⁹³

Iván Trujillo, María Novaro, Marcela Fernández Violante, Jacobo Morales, Edmundo Aray, David Rodríguez, Orando Senna, Juan Carlos Tabío, Federico García, Fernando Birri, Pablo Rodríguez Gauregui, Andrés Marroquín y el propio convocante García Espinosa, todos realizadores experimentados, y todos por la libre, decidieron contar sus respectivas visiones de sus cinematografías, entregándole al final una especie de pequeña creatura de Frankenstein al ICAIC, que sería el encargado de sumarlo todo y conectarlo con entrevistas hechas durante un mes entero a Costa-Gavras en su casa.

En este largometraje coral, Marcela Fernández Violante, eligió celebrar el primer centenario del cine con un simulacro de denuncia en pos de la figura de la mujer en el universo fílmico mexicano conocido con el nombre de *De cuerpo presente*⁹⁴, incluso con un subtítulo, (“Las espirales perpetuas del placer y el poder, Cine mexicano 1931-1997”). En varias fichas filmográficas y reseñas, y en un primer acercamiento documentado, Ayala Blanco, que tuvo la suerte de verlo en una de las tres pasadas que tuvo –a decir de su productora–, dice al sesgo que se trata de un “festival hipercaótico de bofetadas antimujeriles que supuestamente resumiría la historia del cine nacional con decisiva edición de Ximena Cuevas”⁹⁵.

No se trata de un festín, sino de un aviso de denuncia ante el uso y abuso de la figura femenina en el discurso de lo mexicano en el cine. El cortometraje comienza con el danzón que compusiera Antonio Díaz Conde para el trágico inicio de *Salón México*, filme con que el *Indio* Fernández –el por antonomasia más violento y hombrista realizador de nuestra tradición– despidiera los años cuarenta. Inmediatamente después somos expuestos a unos relámpagos, que anuncian la constante del agua en toda la pieza, que alumbran la escultura

⁹³ En entrevista personal realizada el 7 de mayo del 2019.

⁹⁴ La pieza puede ser consultada aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=S2Xgul23X-U>

⁹⁵ Jorge Ayala Blanco, *La grandeza del cine mexicano* (México, Océano, 2002), 170.

de *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947), también filme recordado por el uso y abuso del cuerpo de la mujer.

A partir de que una mujer dentro de otra película invita a su pareja a que se ponga cómodo para ver lo que ella le acaba de poner en un proyector ya estamos en los terrenos del video. Acercamientos, tanto sonoros como auditivos, rupturas a cuadro, mezcolanzas de ópticas sobre la pantalla nos van adentrando al bosque de una película que comienza a hablar claramente con la sentencia de “la manzana que Dios le prohibió a Adán en el Paraíso” como una definición de la mujer, y de ahí las visiones se revuelven entre varias fuentes de películas, donde la única constante es la corporeidad de la mujer.

La película avanza sobreexponiendo cuerpos, fragmentos de otras películas donde los cuerpos y sus atropellos son, a su vez, expuestos, hasta que el llanto de un bebé nace en medio del fuego y el grito que avisa de la llegada de el paladín cinematográfico de la Revolución mexicana, Pancho Villa.

Aparentemente ese discurso se interrumpe con la golpiza (deliberadamente montada) a una de las reclutas del padrote de *Víctimas del pecado* (Indio Fernández, 1950), que añora seguir siendo violentada mientras no la abandone el pachuco, pero no, el discurso sobre la infancia continuará un trecho más, mostrando y dejando postrada a una infancia que se articula abandonada por otra figura lamentada y lamentable de nuestro cine, la madre (“Dios” a decir de un actor a cuadro), que incluso permite un vedado abuso infantil.

Entonces aparece la figura de la novia dejada, la novia robada, la novia en su noche de bodas, en su ritual de vulnerabilidad, y con la regadera, el baño espiritual se despierta la animalidad de todo en *De cuerpo presente*. Pero rápidamente se va de la sexualidad al asesinato, al festival de las cachetadas que señala Ayala, y de ahí al pudor cristiano ante la muerte, ante su significado literal o metafórico... ¿Qué importa?, si al final se barre con todo, se para la película y el *fade out* lo normaliza. Sin embargo la intención de Marcela era más ambiciosa

y hubiera querido mostrar las múltiples facetas en que la mujer ha sido expuesta en el cine mexicano, así lo comparte:

A partir de esta semblanza que hago del cine mexicano es evidente que hubiera querido ampliar los tiempos para señalar más cuestiones sobre nuestra educación en el medio mexicano; pero había un límite de tiempo y por más que le imploré a nuestro amigo Julio García Espinosa que me diera otros dos minutos porque faltaba rematar algunas escenas, no fue posible. Y por eso quedó Cien años de Cine Latinoamericano, Enredando sombras en doce minutos. Pero habíamos pensado en un tiempo prolongarlo a 25 minutos, para tener torturado al espectador que la viera con todas las posibilidades imaginativas que tiene el cine mexicano con respecto a los convencionalismos, el sistema patriarcal, la madre abnegada. Pero con esta ambivalencia de que por un lado es abnegada, pero por otro lado puede copiar el modelo autoritario cuando se siente también con miedo, con inseguridades, con culpas, etcétera, etcétera.⁹⁶

Lo más importante de los doce minutos que dura la película es la manera ágil con que se hilan décadas enteras a través de la violencia, de un golpe a otro vamos de 1940 a 1990. De un insulto a otro, el discurso de cada autor, de Buñuel a Cardona Jr., de Ripstein a Urueta (curiosamente nadie de las sexycomedias), todos los tonos de todas las voces citadas dicen lo mismo, y es casi nada. Para esta pieza, indiscutiblemente de dos cabezas (la de la dirección y la de la edición) el cine mexicano se hizo a punta de fustigamiento de género, de arrepentimiento y en constante blanco y negro.

Dos generaciones convergen en el apropiacionismo de esta pieza, y es lo que revela su trascendencia. Ximena Cuevas, que igual embebió de la misma Landeta de la que Marcela, su maestra, le habló; que de las lecciones de *La banda de los Panchitos* (Arturo Velasco, 1987) y *Pafnucio Santo* (Rafael Corkidi, 1977), ella mueve el discurso que no necesariamente

⁹⁶ Testimonio de Marcela Fernández Violante, en *Mujeres y cine en América Latina*, coord. Patricia Torres San Martín (México: Universidad de Guadalajara, 2004), 70

le pertenece sino a la otra visión; Fernández Violante dicta aquel apocalipsis cansino, la otra es quien lo escribe y traduce para nosotros, e intenta hacerlo de la manera más dinámica.

Ya no hay lugares, primero o segundo, en la historia del cine mexicano porque ya para esos días (finales de los noventa, cuando Landeta acababa su vida) había una prolífica antología de mujeres cineastas, pero en esta pieza a cuatro ojos se puede decir que se requiere ajustar cuentas contra un cine que avasalló con el tema de género.



Stills de *De cuerpo presente* (1997).

3.2 *Removed*

El gesto de remover, borrar o desaparecer algo puede ser un acto violento. Resulta por demás significativo que una de las piezas pioneras de apropiación experimental en México sea de título sintomático *Removed* (1999). Naomi Uman, nacida en Nueva York, egresada de CalArts, llega a México en 1996 por cuestiones tanto personales como académicas para terminar su tesis *Leche* (1998), documental experimental filmado en 16mm. Sin embargo, mientras fungía como proyectora oficial del CalArts, empleaba sus ratos libres para intervenir con barniz de uñas una película pornográfica de los años 70, cuyo único uso estaba destinado para practicar el embobinado de la película en el proyector de 35 mm del instituto. Cuadro por cuadro, con admirable paciencia, pintaba la película bajo la única regla de dejar inmaculada del esmalte la imagen de la mujer. Después de terminar su delicado y concentrado proceso artesanal, sumergió todo el filme en cloro o *bleach wash* para que se decolorara únicamente esa figura. Apenas una silueta blanca aparece como pura fantasmagoría a lo largo de la pieza.

Sin embargo, Naomi Uman conservó el audio original de la película y es así que podemos seguir escuchando la voz femenina. *Removed* la terminó en México, generó mucho interés por parte de galerías, festivales, recopilaciones y reconocimientos. En sus palabras, al preguntarle sobre esa pieza, responde: “*Removed* es un *blockbuster* del cine experimental, pero ya ni la siento mía, la piratería la adoptó y la subió a internet. Luego la adquirió el MUAC, pero para mí no hay como ver las cosas que hago en cine, en 16 o 35mm, de forma colectiva, en la sala.” Naomi Uman es una ferviente activista de los formatos fotoquímicos. A su llegada a México en 1996, Jesse Lerner y Rubén Ortiz Torres la invitan a dar talleres de 16 mm, pues era la única persona al alcance que tenía cámara de 16 mm, película y químicos para revelar. Sin embargo, frente a lo complicado de encontrar material virgen fotoquímico es que comienza a impartir talleres de cine sin cámara, justo, de *found footage* intervenido, apropiado. Esto generó que muchos artistas visuales se interesaran por el cine analógico o por la misma práctica de la apropiación. Artistas como Bruno Varela, Iván Edeza, Elena Pardo, Andrés García Franco, Ezequiel Reyes y toda la generación siguiente afirman que

Naomi Uman, junto a su pieza *Removed* y sus clases les mostró un nuevo panorama de posibilidades artística para elaborar obras audiovisuales con recursos mínimos.

Así es como *Removed* marca un antes y un después para la historia del cine experimental en México, que por su forma, su técnica, su gesto de perturbar el filme de esa manera, dota de un cuerpo discursivo en relación con la feminidad, la sexualidad y la representación de la figura de la mujer en el cine. En una primera lectura sobre *Removed* se podría entender que trastoca la lógica de la representación de la imagen femenina en la pornografía al ser ésta borrada. Como bien ha apuntado Laura Mulvey, en la historia del cine dominante, la mujer es mostrada para la satisfacción de la mirada masculina:

Tradicionalmente, la exhibición de la mujer ha funcionado en dos niveles diferentes: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público, con una tensión variable entre las miradas de cada lado de la pantalla.⁹⁷

Así bien, entendemos el acto de remover a la mujer en ese fragmento de película pornográfica como un impulso político-simbólico. Pero en la pieza de Naomi Uman, la figura femenina sigue manteniendo una densidad erótica, una carga sensual que opera en otro orden de la mirada para el espectador. Pues no se trata de una eliminación completa de la presencia femenina pues sigue estando ahí su huella, sus movimientos y su voz. Se trata de un espectro al que podemos adivinar sus formas, e incluso, provisto de una materialidad distinta, la materialidad del fílmico que ha sido intervenido. El cuerpo sólo ha sido mermado en su definición, ganando un espesor por el tratamiento artesanal sobre la epidermis del celuloide y la densidad del sonido imperfecto propio de un material fotoquímico al ser proyectado.

Pero más allá de los alcances estéticos de esta pieza, *Removed* representa una obra hecha por una mujer que tuvo el interés de compartir su conocimiento en un momento en el que México estaba completamente desangelado sobre los saberes de un nuevo tipo de hacer y pensar las

⁹⁷ Laura Mulvey (1975). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen* 16 (3): 6-18.

imágenes en movimiento. Situación que comulga con el trabajo de Pola Weiss, Sarah Minter y Ximena Cuevas, en el videoarte. La predominancia de las mujeres sigue continuándose con otras artistas, realizadoras, gestoras, promotoras, curadoras y en toda función del campo audiovisual y artístico. Desde este momento afirmo que el cine experimental en México, por lo menos a partir de la década de los noventa, las mujeres han sido la punta de lanza para el cine experimental de apropiación.



Still de *Removed*, Namoi Uman (1999).

3.3 Cuevas, Ximena

En el año de 1998, Ximena Cuevas realiza, como continuación creativa en el ejercicio al que fue invitada por su maestra Fernández Violante, su primera pieza de apropiación experimental: *Cama*. Se trata de una breve secuencia extraída de una antigua película mexicana⁹⁸ en la que una voz en *off* habla sobre la sacralidad del espacio íntimo que representa la cama para un matrimonio, durante el desarrollo, que es una toma en *dolly-in*, vemos cómo se insertan breves cortes de pornografía explícita. La secuencia se repite un par de veces, las escenas pornográficas se van sumando, así como diferentes extractos de melodías que refuerzan la intención irónica del cortometraje.

Como se puede observar, existen entre *Cama* y *Removed* significativas diferencias y semejanzas. Por un lado, la pieza de Ximena Cuevas apunta hacia una glosa en tono fársico, una sardónica crítica sobre la hipocresía de la sociedad y la sexualidad. Mientras que en la pieza de Naomi Uman se revela un despliegue poético sobre la estética del material fílmico intervenido y el latente discurso sobre el cuerpo femenino en la sociedad de consumo. Ambas reemplazan material pornográfico, aunque en Ximena Cuevas se trata de soportes electromagnéticos, son *videotapes*, y su intervención estriba más en el montaje y la manipulación de la imagen con recursos digitales. Pues es que, mientras Naomi Uman es una ferviente militante del soporte fotoquímico, Ximena Cuevas libra sus embates contra la industria del audiovisual empuñando su videocámara.

Mi formación es en cine, en la industria, en la cual trabajaba desde los 18 años (1981) dentro de todos los posibles departamentos, aunque mi plaza en el sindicato era la de continuista, la cual me parecía la mejor escuela por estar tan cerca del director...10 años después sentí que estaba lista para hacer mi propia película y me tope con la burocracia y juegos de poder propios de un medio tan caro. Me imaginé a los 40 con mi proyecto bajo el brazo, o en el mejor de los casos con una única película, y pensé que ¿como uno sabe mirar sin el ejercicio de afinar el ojo como lo haría cualquier

⁹⁸ Ximena, en conversación personal, menciona que ha perdido el dato de qué películas mexicanas extrajo las escenas.

artista, un escritor escribe a diario, un dibujante, un pianista...? Nunca en mi vida había visto videoarte, no sabía que existía algo así. Me compré una cámara casera con la idea de tomarla como un cuaderno de apuntes, para encontrar una forma de ver. Desde que la cámara entró a mi casa me di cuenta que no era un cine en chiquito si no que tenía su propio lenguaje, el lenguaje del secreto. Me encerré con la cámara casi un año, sin saber bien a bien a donde iba el material que grababa, editaba en VHS, apuntes, confesiones...Ya nunca quise volver a hacer cine y jamás intenté hacer cine con mi camarita, el medio me apasionó por su inmediatez, por su intimidad. Los videos se los enseñaba a mis amigos en la casa. Ni siquiera sabía que algo así se podía exhibir. Esto era 1991, hacía un año se había dado un tiro Pola Weiss, yo no sabía nada de eso⁹⁹

Es difícil pasar por alto que Ximena Cuevas es la segunda hija de José Luis Cuevas, y la primera del matrimonio entre el artista mexicano y Bertha Riestra, psicóloga y gestora cultural. Es importante anotarlo, debido a que desde su infancia Ximena estuvo en estrecho contacto con el mundo del arte plástico mexicano y la industria cinematográfica. Esta experiencia le formó una actitud crítica contra un mundo dominado por el género masculino. Abrirse paso como cineasta mujer y explícitamente homosexual en un campo de jerarquías masculinas resultaba una tarea ya de por sí complicada. Ese ambiente no comulgaba con su postura rebelde y defensora de toda libertad creativa, pues como apunta E. Ann Kaplan:

Para muchas mujeres, el cine experimental significó una liberación de las representaciones ilusionistas que eran opresivas y artificiales en el cine de Hollywood. Si una experiencia similar también produjo el documental, las direcciones eran diametralmente opuestas. Las mujeres atraídas por el cine experimental a menudo buscaban una salida para sus experiencias internas, sensaciones, sentimientos, pensamientos [...]¹⁰⁰

⁹⁹ Fernando Llanos, "Vídeo mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana", en *Video en Latinoamérica: una historia crítica*, (España: Brumaria, 2008), 171.

¹⁰⁰ E. Ann Kaplan, *Las mujeres en el cine: a ambos lados de la cámara*, (Madrid: Cátedra, 1998), 89.

Es por ello que el videoarte y el cine experimental representaron los campos más propicios para la expresividad artística desde la óptica feminista en México. Y en un sentido más extenso videoartistas como Sarah Minter, Silvia Gruner y la misma Cuevas lograron lo que Pola Weiss no logró conquistar en su momento,¹⁰¹ hacer del video una herramienta artística por legítimo derecho y ser reconocidas con apoyos institucionales, exhibiciones y comercialización de sus obras. Es decir, entrar al dispositivo del arte contemporáneo.

Tómbola

En 2001, Ximena Cuevas hace una aparición pública en un programa de televisión llamado *Tómbola* de la cadena TVAzteca. El programa era una versión mexicana del programa español en el que periodistas “del corazón” o de “prensa rosa” invitan a personalidades de la farándula y les hacen preguntas sobre su vida personal, intentando provocar al entrevistado, al tiempo que éstos confrontan a los periodistas. Tal parece ser el acuerdo. Cuando Ximena Cuevas acudió, compartió el panel con Rocío Boliver, una performer polaco-mexicana, y otros dos actores de televisión.¹⁰² Es a partir de este material que Ximena Cuevas se apropia en un sentido amplio de todo el programa para realizar un performance y con ello una pieza de videoarte. Lo tituló simplemente *Tómbola*. La artista hace uso del montaje, conservando momentos en los que los invitados son increpados con preguntas banales sobre su intimidad, e incluso algunos cortes a comerciales, hasta llegar al momento en que a Ximena Cuevas le preguntan si no le molesta que le hayan puesto el nombre de una exnovia de su padre. Ella responde que no, pero que le tendrán que cortar pues está *tremendamente aburrida*, enseguida saca de su valija una pequeña videocámara mini-DV para apuntar a la cámara principal del show, mientras dice: *Sólo espero que haya una persona allá afuera que quiera meterse en su vida, que le interese su vida...*¹⁰³ repitiendo estas palabras varias veces, de igual manera, a

¹⁰¹ Cfr. Karla Selene Fuentes Zarate, *Mas allá de los limites de la muerte: Pola Weiss y el videoarte en Mexico* / tesis que para obtener el título de Licenciado en Periodismo y Comunicacion Colectiva, (México: UNAM, 2002).

¹⁰² Ranferi Negrete y Silvia Prado

¹⁰³ La pieza puede ser consultada en este enlace <https://www.youtube.com/watch?v=ji4cZJhUiJA>

modo de loop, hasta que cierra con el logo de TVAzteca, derechos reservados, superponiendo el cintillo que reza: XIMENA CUEVAS.

El acto apropiacionista que ejecuta Ximena en esta pieza implica distintos niveles conceptuales:

- 1) Apropiación del espacio *in situ*: La artista ejerce control sobre la dinámica propuesta por el programa de televisión, decidiendo marcharse, no sin antes emitir un mensaje.
- 2) Apropiación del medio televisivo: Al emitir su mensaje, Ximena se imposta frente a la cámara televisiva sosteniendo una cámara de video no profesional. Invirtiendo los roles.
- 3) Apropiación del discurso: El mensaje de Ximena es el discurso opuesto a la propuesta del show. Incita a que la gente se preocupe por su propia vida y no por la intimidad de otras personas.
- 4) Apropiación del material: Reemplea este material para editarlo e imprimirle un ritmo propio, brindando más contorno a su mensaje crítico y así firmarlo como pieza de su autoría.
- 5) Apropiación intimista: Ximena se apropia de su propia imagen, generando una puesta en abismo. Es decir, se apropia de todo el ejercicio de apropiación que comenzó desde el hecho de dominar el control de la escena televisiva para lo que estaba *programado*, mientras que los conductores y productores de la emisión querían que hablara sobre su vida íntima ella lo hizo desde su trabajo, estableciendo que su intimidad es su trabajo, y eso es lo realmente importante de compartir con el público.

En todo este complejo performance, Ximena Cuevas pone en evidencia sus inquietudes sobre la vida pública, la vida privada y la política, conoce bien el entramado del que participa, un llamado para el público a desvincular su propia vida con la vida de las estrellas de la televisión, del espectáculo de la caverna tecnológica y hacer conciencia de sus propias vidas. Tal y como bien lo sugiere Debord:

El sistema económico fundado en el aislamiento es una producción circular del aislamiento. El aislamiento funda la técnica, y a su vez el proceso técnico aísla. Del automóvil a la televisión, todos los bienes seleccionados por el sistema espectacular son también sus armas para el reforzamiento constante de las condiciones de aislamiento de las “muchedumbres solitarias”.¹⁰⁴

El acto simbólico de confrontar una cámara de video ante una cámara de televisión es ya subversivo. Es como si aquella “muchedumbre solitaria” se viera representada en Ximena Cuevas, al introducir un aparato tecnológico ínfimo, frente al Goliath tecnológico de la televisión libre. Equilibrando un horizonte donde sólo hay verticalidad. En suma, *Tómbola* es una pieza de agenciamiento total del “medio” del espectáculo en el que la artista juega, se recrea y revela contra el dispositivo.

A reserva de ciertas precauciones terminológicas, resulta pertinente revisar lo que Flusser argumenta sobre la imagen y la fotografía, pues resultan adecuadas para la pieza de Ximena Cuevas:

¿Qué tanto ha logrado el fotógrafo someter el programa de la cámara a sus propias intenciones, y mediante qué métodos? Y, ¿qué tanto ha logrado la cámara desviar las intenciones del fotógrafo, y con qué métodos? De acuerdo con estos criterios, las “mejores” fotografías son aquellas en las que el fotógrafo ha sojuzgado el programa de la cámara para adaptarlo a sus intenciones, es decir, aquellas fotografías en las que el aparato ha sido sometido a la intención humana. Naturalmente, hay “buenas” fotografías, esto es, fotografías donde el espíritu humano ha sido aclamado victorioso sobre el programa del aparato. No obstante, si consideráramos la totalidad del universo fotográfico, podríamos ver cómo muchos de los programas de los aparatos están en el acto de desviar las intenciones humanas por consideración a las funciones de los aparatos. Por esta razón, la tarea de toda crítica fotográfica debería ser la de demostrar cuándo,

¹⁰⁴ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Argentina: La marca 2012), 17

dónde y cómo el hombre trata de dominar los aparatos, y cómo prevalecen los aparatos en contra de estos esfuerzos humanos de dominación.¹⁰⁵

Flusser habla del aparato de base -como Baudry-, y para él es la cámara fotográfica, pero podemos emplear “aparato” en sentido lato, donde aparato también es una estructura social, organizada y condicionante, como lo dice Althusser. En *Tómbola*, el pronunciamiento radical de Cuevas contraviene el flujo para el que estaba hecho el “programa” televisivo. Este tipo de acciones es una cualidad más del cine experimental que posibilita el ejercicio subversivo de la apropiación, una práctica de emancipación de las imágenes, de las creadoras y creadores.



Stills de *Cama*, Ximena Cuevas (1998).

¹⁰⁵ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía* (México: Trillas, 1990), 44-45.



Stills de *Tómbola*, Ximena Cuevas (2001).

4. Lo propio y lo ajeno. El derecho a ser un autor apropiacionista que se reapropia de lo apropiado.

La libertad con la que se envanece el cine de apropiación experimental llega a un punto climático con una breve pieza de enorme planteamiento crítico, misma que aborda con mordaz ironía uno de los problemas centrales de este cine. *NO D.R.* es una pieza del 2002¹⁰⁶ en la que se reemplaza la célebre escena de *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1998) donde el público, con gran regocijo, estalla en carcajadas al ver una película cómica. El autor interviene este fragmento haciendo uso del montaje, alternando las risas con anuncios de copyright y derechos de autor que se estilan poner en las copias de las películas industriales. Con una duración menor al minuto, la pieza termina cuando se escucha a “Toto”, el protagonista de *Cinema Paradiso*, exclamar “*Alfred, jè bellissimo!*” haciendo una alusión propia al nombre de Alfredo, Alfredo Salomón autor de la bella y terrible pieza *NO D.R.* (No derechos reservados).

Como si se tratase de un dardo lanzado, Salomón, con aparente simpleza, da justo en el blanco sobre las problemáticas que traen como lastre las obras, y los autores, del cine de apropiación experimental, pues son los derechos de autor y de copyright lo que pone en cuestionamiento la validez moral, el valor comercial, la posibilidad de que trabajos de esta naturaleza sean fomentados y premiados, o en el mejor de los casos, adquiridos por el museo o la galería; y que generan tal incertidumbre como si un panal de abejas se agitate.

“La ley es el frágil intento del hombre por asentar los principios de la decadencia”, sentencia el Juez Leonard White en la película *La hoguera de las vanidades*,¹⁰⁷ pues bien adentrémonos al pantanoso terreno del Derecho para atisbar los límites legales que podrían estar transgrediendo el cine de apropiación experimental en México. Quizá así sopesar su

¹⁰⁶ La pieza puede verse en el siguiente enlace https://www.youtube.com/watch?v=1pVV-fP-H0g&ab_channel=brunobresani. Consultado el 14 de junio del 2019.

¹⁰⁷ Brian De Palma, 1990. Película basada en el libro homónimo de Tom Wolfe. Sin embargo, la escena a la que se hace alusión no está incluida en la novela, es una licencia de la adaptación cinematográfica.

entrañable decadencia, en el sentido más etimológico del término, es decir, su ruindad, su cualidad de pobre, la condena por estar hecho con material de padecería robada o encontrada.

Para comenzar, en México, la figura de “Derechos Reservados” son en realidad el conjunto de mensajes etiquetados que suelen ponerse a cierta obra registrada dentro de la Ley Federal del Derecho de Autor, para cualquier tipo de obra intelectual y artística. Su uso es más evidente en las obras cinematográficas, como los anuncios que reemplaza Alfredo Salomón en *NO D.R.* Existe también otro sistema de marco jurídico para proteger las obras creadas, que es el Copyright, empleado usualmente por países sajones. La diferencia esencial entre la Ley Federal de Derecho de Autor y el Copyright estriba en que la primera se ocupa por los derechos morales y patrimoniales, mientras que la segunda se orienta más en los efectos económicos sobre la reproducción de las “copias”.

Pues bien, en la Ley Federal de Derechos de Autor, en el Capítulo II, cuando habla sobre los Derechos Morales, el Artículo 21, en su fracción III y IV, dice:

Artículo 21.- Los titulares de los derechos morales podrán en todo tiempo:

[...] **III.** Exigir respeto a la obra, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de ella, así como a toda acción o atentado a la misma que cause demérito de ella o perjuicio a la reputación de su autor;

IV. Modificar su obra.¹⁰⁸

Cómo podemos ver, en estas fracciones es susceptible de interpretarse el estar violentando la ley en lo respectivo a las obras de apropiación audiovisual, pues afirma que el derecho moral permite exigir. Asimismo, en el Capítulo III, tocante a los derechos patrimoniales, dice:

¹⁰⁸ Véase. Ley Federal de Derechos de Autor, consultable en:
http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4907028&fecha=24/12/1996

De los Derechos Patrimoniales

Artículo 27.- Los titulares de los derechos patrimoniales podrán autorizar o prohibir:

- I. La reproducción, publicación, edición o fijación material de una obra en copias o ejemplares, efectuada por cualquier medio ya sea impreso, fonográfico, gráfico, plástico, audiovisual, electrónico u otro similar.

Aquí también podríamos sospechar de incurrir en una conducta o acción. No obstante, está hablando aquí de la obra registrada. Es decir, el ejercicio de extraer fragmentos de una película no supone ninguna infracción. Pues no se está mutilando, editando, o deformando a la obra en sí. La obra, la película fuente, en este caso, sigue permaneciendo íntegra. Esto nos conduce a reflexiones ontológicas, pues en realidad ¿cuál es el original de la obra audiovisual? Si el artista usó una copia para reemplazar alguna secuencia, la obra, digamos en *Cinema Paradiso*, permanece intacta en miles de copias. La obra real, primigenia, se preserva únicamente en el espectro del imaginario colectivo. Y en este caso Alfredo Salomón no pervirtió, mutiló ni deformó ese ente abstracto e intangible que es la obra original. Lo mismo para la película usada por Ximena Cuevas en *Cama*, o la película pornográfica que usó Naomi Uman para intervenirla a mano, o las imágenes recuperadas de los noticieros que se usó en *Cómo T.V.* – y en la mayoría de las obras que estudiaremos en los sucesivos- pues no eran La Obra, se trataban de copias. Resulta tan absurdo como si de pronto adquiriera un Blu-Ray original de *Roma* de Alfonso Cuarón, la tirara al suelo y comenzara a despedazarla a punta de martillazos, entonces supongamos que alguna galería me pagara por ese performance y Cuarón me demandara por tremendo acto.

También resulta urgente desmentir el mito que afirman ciertos anuncios de los Derechos Reservados, el que se prohíbe la reproducción total o parcial de la obra.¹⁰⁹ Nunca, en ningún

¹⁰⁹ Esto sigue vigente pese a las reformas hechas dentro de esta ley publicadas en el Diario Oficial de la Nación, el 01 de julio del 2020; pues lo único que cambia es que esta leyenda sí podrá tener efectos sancionables: “**Artículo 17.-** Las obras protegidas por esta Ley que se publiquen, deberán ostentar la expresión "Derechos Reservados", o su abreviatura "D. R.", seguida del símbolo © y, en su caso, el Número Internacional Normalizado que le corresponda; el nombre completo y dirección del titular del derecho de autor y el año de la primera publicación. Estas menciones deberán aparecer en sitio visible. La

momento, se habla de reproducción y reutilización parcial de la obra. Las películas o piezas hechas a partir de fragmentos u otras obras están en una condición perfectamente legal en términos de la Ley Federal de los Derechos de Autor.

Más aún, las obras de apropiación audiovisual pueden ser registradas como piezas autorales. Desde el primer capítulo de la Ley Federal de Derechos de Autor podemos identificar algo que también se puede interpretar como amparo y protección de las obras apropiacionistas, pues dice:

Del Derecho de Autor

Capítulo I

Reglas Generales

Artículo 11.- El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 13 de esta Ley, en virtud del cual otorga su protección para que el autor goce de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos, el patrimonial.

[...] **XIV.** De compilación, integrada por las colecciones de obras, tales como las enciclopedias, las antologías, y de obras u otros elementos como las bases de datos, siempre que dichas colecciones, por su selección o la disposición de su contenido o materias, constituyan una creación intelectual.

Las demás obras que por analogía puedan considerarse obras literarias o artísticas se incluirán en la rama que les sea más afín a su naturaleza.

Conforme lo estipulado en la fracción XIV sobre obras de “compilación” es que también una obra de apropiación es una obra de compilación, una creación intelectual con base en otros elementos audiovisuales. Lo que ocurre es que los legisladores parecen no estar al tanto de la amplia gama de posibilidades del acto artístico, mucho menos cuando se trata de un medio tan impactado por las tecnologías.¹¹⁰

omisión de estos requisitos no implica la pérdida de los derechos de autor, pero sujeta al licenciatario o editor responsable a las sanciones establecidas en la Ley.

https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5596012&fecha=01/07/2020

Como se puede leer, nunca se explicita si se trata de una reproducción total o parcial la obra.

¹¹⁰ “By the early nineteenth century, many states, including some in Latin America, had already enacted national copyright laws, amending them from time to time as required to adjust to new technologies” *The ABC of the Copyright*, (UNESCO, 2010), 15.

4.1 Neoapocalipsis autorales

Sin embargo, existe dentro del escenario propio de la apropiación artística donde el tema del plagio se puede llevar a los extremos, como es el acto de apropiarse de una apropiación. En esa situación el dilema se torna un tanto más complejo. Esto ocurre con la pieza *Apoohcalypse Now*¹¹¹ de Artemio Narro del 2002. En ella, el artista reemplaza la película de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now* (1979) y la película *Las aventuras de Winnie Pooh* (1977) de la compañía Disney. La manera en que las incorpora es utilizando algunas de las frases más introspectivas del personaje de Marlon Brando, el coronel Kurtz, a los diálogos de Winnie Pooh. También introduce algunas escenas del filme de Coppola.

En un primer grado, la intencionalidad de la pieza es trocar la imagen cándida e inocente del oso con las del personaje atormentado de Marlon Brando, generando un efecto irónico. En un grado superior, el hecho de asociar la película infantil con una película bélica se puede interpretar como reflexión crítica sobre la industria cinematográfica de Hollywood, es decir, la maquinaria de entretenimiento que esconde tras de sí el despliegue ominoso de la industria bélica de los Estados Unidos. Pero lo más peculiar de esta propuesta es que es extraordinariamente similar a una pieza anterior, *Apocalypse Pooh*, del artista canadiense Todd Graham, realizada en 1987¹¹². Ambas coinciden en muchos aspectos, desde el concepto, utilizando ambas películas y doblando la voz de Winnie Pooh con la de Marlon Brando, en muchas escenas y audios seleccionados, y hasta en la misma duración de la pieza. Lo que nos invita a pensar en que Artemio Narro pudo haber visto la propuesta de Todd Graham con anterioridad. Al respecto, Narro ha expresado lo siguiente:

Todd Graham... yo creo que tendrías que ver a otros que sí importan y no Todd Graham. Como este Craig Baldwin. Tendrías que ver el documental *F for Fake*. No, yo no me basaría en lo que diga una persona como Todd Graham o lo que diga yo. Además te voy a decir una cosa, el mashup es un concepto que apareció

¹¹¹ Consultable aquí: <https://vimeo.com/90260171>

¹¹² La pieza de Todd Graham está disponible aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=NLPiFPc0T88>

en la música 20 años después de que Todd Graham hiciera su video (*Apocalypse pooh*). O sea Todd Graham estuvo desaparecido 20 años y quién sabe quién lo rescató. Yo hace poco tuve una pelea densísima con él y con su galería. Y te lo cuento porque me da lo mismo. Yo me enteré de que Todd Graham había hecho su video y lo traté de contactar; le escribí: “mira qué chistoso que después de 20 años yo hice este video y ve las coincidencias”. Y él me respondió –te vamos a demandar por plagio. Yo le contesté –si quieres hablamos con Coppola y con Disney y que nos chinguen a los dos. Porque de entrada, aunque no es el caso, tú estarías robando y ladrón que roba a ladrón, tiene cien años de perdón.¹¹³

Este caso nos arroja de nuevo a pensar sobre la originalidad de la obra de arte y el concepto de autor en el marco de lo audiovisual. Existe, en nuestra actualidad, un flujo de información y acceso a la misma de dimensiones excepcionales. Como nunca se había presenciado en la historia de la humanidad, la tecnología y el internet ha generado un maremagnum de intercambio de información de toda naturaleza a nivel global. Para el año de 1987 no se avecinaba un escenario de estas proporciones, y ahora es posible consultar lo que ocurrió hace veinte años, cien años, un siglo, a través de periódicos, libros, revistas, y plataformas diversas desde la comodidad de nuestros aparatos conectados a la red. Por lo que resulta imposible dejar pasar el intrigante hecho de que Artemio exprese, en pleno 2015, que no fue hace mucho tiempo que intercambió comunicación con Todd Graham. De cualquier forma, como quisiera verse, ¿en realidad importa si Artemio se basó deliberadamente en la pieza de Graham? Desde luego que no. Todo lo contrario. Inclusive, si hubiese sido el caso, el hecho de afirmar con rotunda firmeza que se inspiró, adaptó, o reapropió lo apropiado, le consignaría a la pieza de Artemio un halo de transgresión radical que, hasta el momento, no ostenta ninguna pieza de apropiación experimental audiovisual mexicana. De hecho, por su misma particularidad, *Apoohcalypse Now* es la pieza más apropiacionista de todas, e imagino que cualquiera que esté leyendo este texto la pueda hacer suya, es decir, la reapropie, la corte, la mezcle y le imponga su propia huella autoral, para así desencadenar un drástico juego

¹¹³ Héctor Fernández, “Apropiación y Collage. Plática con el artista plástico: Artemio”, *Revista Rúbrica*, (México: UNAM, abril, 2015), 24

apropiacionista.¹¹⁴ Por las circunstancias de similitud que accidental o intencionalmente entraña esta pieza con otra es que la idea de la muerte del autor de Barthes encaja con perfección:

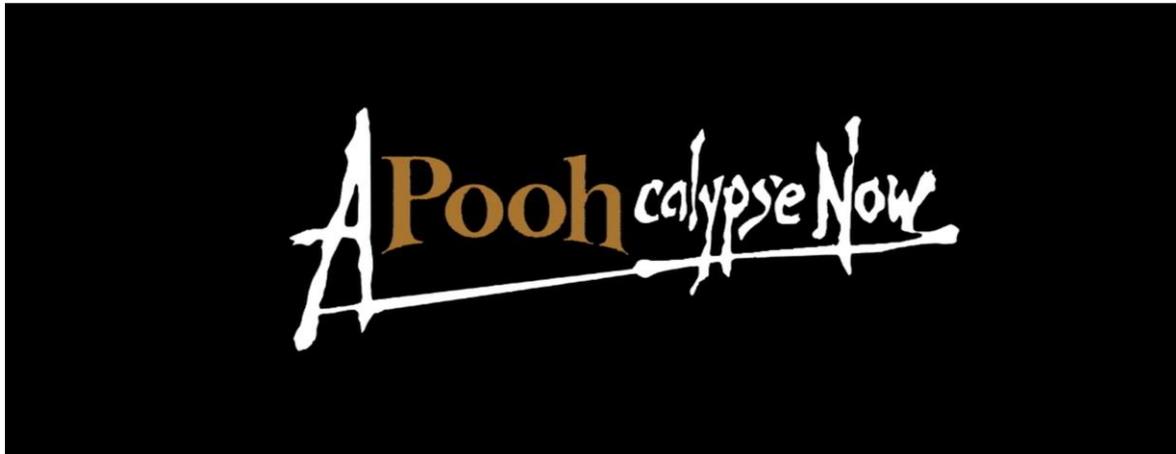
El escritor [*mutatis mutandis*] se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la “cosa” interior que tiene la intención de “traducir” no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente.¹¹⁵

Por lo que es posible pensar que el autor apropiacionista no es más que un conducto, un *medium* que traduce el amplio universo de las imágenes que le preceden. Sin embargo, en este trance, las imágenes inevitablemente sufrirán modificaciones, se rearticularán de otra forma, se dislocarán sus significados originales para dar paso a nuevas significaciones, incubando así creaciones nuevas que serán transformadas, a su vez, por otros *mediums* y así hasta formarse un laberinto abismal donde la construcción cultural de un autor y una obra original se borrará por completo en esa infinitud.¹¹⁶

¹¹⁴ Por su lado, David Wood trazó un camino filmográfico similar para un seminario en el Centro de la Imagen, en la que entablaba un diálogo sobre No D.R., la pieza de Artemio y de Todd Graham. ‘Resistencias: Cine de no ficción en América Latina, c.1965-2015’. Módulo del Seminario de Investigación y Curaduría. Febrero 2015. Centro de la Imagen, México D.F. 3 sesiones impartidas.

¹¹⁵ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje* (Barcelona, Paidós, 2009), 80.

¹¹⁶ Sobre ello, pero fuera del contexto mexicano, es interesante tomar en cuenta el referente lúdico que realiza Jill Godmilow con *What Farocki Taught*, (1998), un remake de *Inextinguishable Fire* de Harun Farocki, con la salvedad de hacer antes una breve explicación del por qué realiza ese remake, y lo que posteriormente Caspar Stracke hace en *And how Godmilow Expanded it* (2015) cuando re-actúa lo que Godmilow explica en su pieza, consultable aquí: <https://vimeo.com/120558004>. Es decir, de apropiacionistas a regurgitadores del apropiacionismo.



APOOHCALYPSE NOW ESP SUBS

hace 5 años

 artemio artemio PRO [+ Seguir](#)

Más de artemio artemio

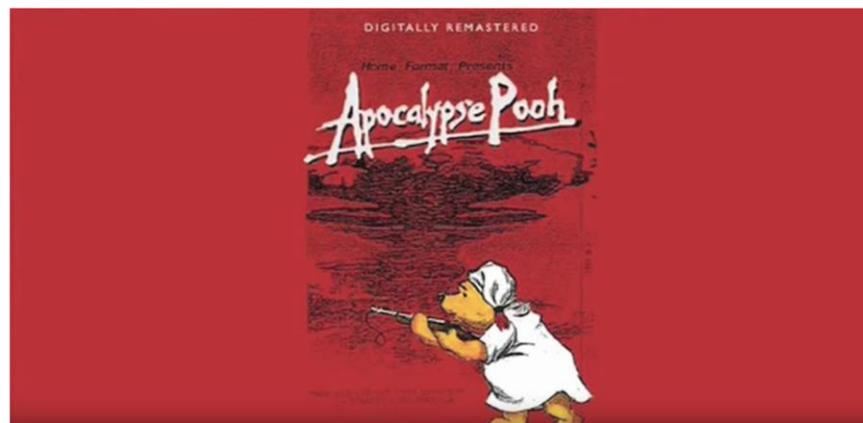
Reproducir de forma automática el siguiente video



APOOHCALYPSE ...
artemio artemio



Stills de *Apoohcalypse Now* de Artemio Narro (2002).



Cartel de *Apocalypse Pooh* de Todd Graham, (1987).

4.2 El gran golpe autoral de las hiperimágenes

Sobre esta misma línea de reflexiones, es que la sobreproducción de imágenes, de filmes, de documentos audiovisuales en nuestra época ha transformado la relación entre autor y público, director y espectador, debido al soporte digital. Con ello la distancia que hay entre consumidor y creador va siendo cada vez más estrecha, ahora es cuestión de dar un paso al frente y ya no un gran salto. Las limitaciones económicas para generar una obra audiovisual no representan retos significativos en contraste con las condiciones del pasado. Existen largometrajes que se han hecho enteramente con un celular.¹¹⁷ Asimismo, tampoco representa un gran esfuerzo tener acceso a películas que sólo en cinetecas o museos, por hablar de películas poco comerciales, se programaron en escasas ocasiones. La babelia digital también ha propiciado un nuevo tipo de preservador y archivista audiovisual, a través de plataformas y blogs que de forma generosa almacenan y distribuyen los “archivos” para su libre descarga.¹¹⁸ Por lo que, para el creador apropiacionista el manipular material que se encontraba en soporte fílmico, o electromagnético, tampoco le es indispensable contar con un proyector analógico, una videocasetera y ni siquiera un lector de CD/DVD. El documento cifrado en extensiones digitales como .mov; .avi o mpg4; como las más usadas en este momento, ha facilitado la práctica de la apropiación en su metodología principal, que es el montaje:

La postura de seguir pensando un cine puro, basado en las tecnologías electromecánicas y fotoquímicas, se enfrenta a una realidad en la que, en el mejor de los casos, sólo se pueden concebir por poco tiempo más los procesos tradicionales de rodaje y exhibición. Como dijimos anteriormente, todo el proceso cinematográfico ya se realiza en máquinas digitales.¹¹⁹

¹¹⁷ La primera película mexicana que tuvo éxito y reconocimiento a nivel de festivales es *Oso Polar*, de Marcelo Tobar, ganadora al mejor largometraje en la edición 15 del Festival Internacional de Cine de Morelia, 2015.

¹¹⁸ Desde YouTube, hasta plataformas más especializadas como el Archivo Prelinger, Cfr. archive.org.

¹¹⁹ Jorge La Ferla. *Cine (y) digital: Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, 22.

La pieza *The Big Whack* de Ricardo Nicolayevsky hace gala, de manera prodigiosa, sobre lo fundamental del montaje digital en la práctica apropiacionista. Realizada en el año 2002, Nicolayevsky yuxtapone una serie de documentos audiovisuales de origen fílmico, es decir, que se realizaron en soporte analógico y que posteriormente se digitalizaron. Mediante un montaje frenético, acompañado con sonidos de películas de Kung Fu, *The Big Whack* elabora una crítica sobre el consumo masivo de imágenes en sostenido ritmo cardíaco, sístole-diástole taquicárdico. La pieza puede interpretarse de diversas formas, como comenta David Wood:

The Big Whack (Ricardo Nicolayevsky, 2002), a primera vista, parece una crítica abierta al mediascape posmoderno, editando una lluvia de imágenes mediáticas con el ritmo sonoro de una película de artes marciales acelerada. Pero este choque que produce la película de Nicolayevsky —este aturdimiento generado por la imparable lluvia de imágenes en la sociedad contemporánea— es también, tal vez, un ensayo sobre el nuevo paradigma visual y sonoro que nos rige: no necesariamente apocalíptico, sino también seductor, la contraparte posmoderna de los shocks que, para Walter Benjamin, estructuraban la percepción en la modernidad.¹²⁰

Se trata pues de representar la experiencia misma de recibir imágenes en nuestra época, como una intempestiva sacudida de golpes imagos. Pero *The Big Whack* es el producto de un trabajo anterior del mismo Nicolayevsky, ¡titulado *Julie!*,¹²¹ que elaboró en Nueva York en el año de 1985 como parte de su titulación en la carrera de licenciatura cinematográfica en la NYU. En *Julie!*, un cortometraje de 15 minutos, el artista usó fragmentos recolectados de películas que encontraba en los laboratorios del instituto donde estudió, todas ellas de filmes industriales, y empleó, a su vez, fragmentos de películas de su autoría. La regla del montaje para esta película que se autoimpuso Nicolayevsky consistía en recortar de dos a diez fotogramas por película, sin un orden en específico, sin conexión alguna; y respetando,

¹²⁰ David M.J. Wood, “Audiovisual experimental contemporáneo en México” en *Ready Media: Hacia una arqueología de los medios*, (*Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, (México:CONACULTA, 2010).

¹²¹ Nicolayevsky comenta que su intención no era la de hacer una película convencional para su tesis, que era realmente un acto de rebeldía contra la misma escuela, influenciado por su profesora, la cineasta experimental y poeta Abigail Child.

únicamente el sonido original.¹²² A su regreso a México, Nicolayevsky digitaliza *Julie!* y la reedita con el programa para editar *Final Cut*, aumentándola a la máxima velocidad que podía procesar el programa, dando como resultado aproximado dos minutos de duración, que repetirá, invertirá, recortará y volverá a repetir, hasta obtener el efecto deseado en *The Big Whack*.¹²³ La reelaboración de *Julie!*, diecisiete años después, no sólo supone un gesto suspicaz por parte del artista que se auto-reapropia para generar otra obra, sino que también responde al acto natural de actualizarse a la luz de la era digital. El surgimiento de nuevas y variadas tecnologías de la imagen durante el periodo de 1985 al año 2002 cambió de forma sustancial los modos de producción audiovisual. Como escribe Lev Manovich:

[...] during the 1990s, the identity of computer has changed. In the beginning of the decade, a computer was still largely thought of as a simulation of a typewriter, a paintbrush or a drafting ruler -- in other words, as a tool used to produce cultural content which, once created, will be stored and distributed in its appropriate media: printed page, film, photographic print, electronic recording. By the end of the decade, as Internet use became commonplace, the computer's public image was no longer that of tool but also that a universal media machine, used not only to author, but also to store, distribute and access all media. As distribution of all forms of culture becomes computer-based, we are increasingly "interfacing" to predominantly cultural data: texts, photographs, films, music, virtual environments. In short, we are no longer interfacing to a computer but to culture encoded in digital form.¹²⁴

Es así como Nicolayevsky, inmerso en esta interfaz cultural de lo audiovisual, intentará hablar con los mismos códigos de ese universo, formado por una descontrolada profusión de imágenes, textos, y ruidos inconexos.

Algo que no hemos advertido en este texto, pero que es oportuno elaborar ahora al analizar específicamente *The Big Whack*, (una pieza que se produce a partir de otra, la primera en

¹²² En entrevista personal realizada el 8 de abril del 2019.

¹²³ *Whack*, además de golpe, en la jerga del inglés significa algo de "mal gusto" y también "masturbación".

¹²⁴ Lev Manovich, *The language of New Media*, Cambridge: EE.UU: MIT press), 80.

versión analógica y la siguiente en digital) es una categoría que entraña toda pieza apropiacionista resuelta en el software de edición, se trata pues de pura *hiperimagen*. Es decir, todas aquellas imágenes reutilizadas para generar otras imágenes en soporte digital que permiten una integración en el ritmo hipertrófico, de extensa reproductibilidad. Estas hiperimágenes,¹²⁵ estética propuesta por el montaje convulsivo de *The Big Whack*, es un síntoma representativo de la época posmoderna, como bien apunta David Wood. La ruptura del flujo lineal de los productos culturales en su forma más climática. Es así como el cine experimental de apropiación habla con franca honestidad desde su tiempo, un tiempo de crisis y abruptos en todas las esferas de lo humano. Crisis, no sólo desde la negatividad, sino en el sentido más amplio del término. Cambios en la manera en que nos relacionamos, cambios vertiginosos en la tecnología, intercambios económicos en constantes negociaciones; hiperimagen pues, como unidad sintáctica que comunica todos estos enunciados mientras se despliega su discurso audiovisual, en las coordenadas rectoras del espacio y el tiempo:

La crisis de la historicidad nos obliga a retornar, de una manera renovada, al problema general de la organización temporal en el campo de fuerzas de la posmodernidad y, en definitiva, al problema de la forma del tiempo, de la temporalidad, y de la estrategia sintagmática que ha de adoptar en una cultura cada vez más dominada por el espacio y por una lógica espacial. Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus pretensiones y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar

¹²⁵ Este neologismo, calcado de los estudios literarios de Gérard Genette al hablar del *hipertexto*, describiéndolo como “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*”. Gérard Genette, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, (Madrid: Taurus, 1989), 17. Pero que en el lenguaje de la cultura de la interfaz, *hipertexto* se refiere tajantemente como “a particular case of hypermedia which uses only one media type — text. How does the principle of variability works in this case? We can conceive of all possible paths through a hypermedia document as being different versions of it. By following the links the user retrieves a particular version of a document.” Lev Manovich, 57. Otros autores como Román Gubern también han usado el término, para él “ la amalgama de imágenes de naturaleza distinta, como ocurre con el collage de imagen fotoquímica e imagen numérica -lo indicial y lo construido-, a modo de verdadero injerto semiótico” *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, (Barcelona: Anagrama, 2003), 145. Así como Marta Martín-Nuñez, en la que da por sentado que la imagen digital, específicamente, la animación infográfica, es una hiperimagen. “Hiperimágenes: re-mediación de la imagen digital en la publicidad audiovisual”, en *Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea* (Madrid: Universitat Jaume I, 2001), 533-47. Entonces, en la unión de la teoría literaria y la cultura digital nos parece necesario incluir en el lenguaje de los estudios audiovisuales este término, con el fin mismo de hacer una diferencia y salvar todo tipo de ambigüedad.

que la producción cultural de tal sujeto arroja otro resultado que las «colecciones de fragmentos» y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio.¹²⁶

Sin dudar, esta condición fragmentaria, heterogénea, y en cierto grado, de aleatoriedad, es predominante en todo el cine experimental, pero importante de subrayar en las piezas que seguiremos estudiando eventualmente, sobre todo en esa dimensión coleccionista a la que alude el mismo Jameson.



¹²⁶ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* (Barcelona: Paidós. 1991), 61.



Stills de *The Big Whack*, Ricardo Nicolayevsky (2002).

5. Disrupciones audiovisuales en el corto circuito del arte contemporáneo en México

Hasta el momento hemos colocado a estas piezas en el lugar de una “escena” en el ámbito de lo cinematográfico, lo que nos permite pensar que es la sala cinematográfica el lugar propio de su exhibición. Sin embargo no es este el caso de la gran mayoría. Cuando comenzamos a hablar de *Removed*, de las obras de Ximena Cuevas, incluso la pieza *De cuerpo presente, Cómo T.V., No. D.R., Apoohcalypse now*, y de *The Big Whack* nos hemos reservado ese dato pues, en realidad, han sido los espacios “alternativos” en el que han tenido la mayor fortuna para su exhibición, es decir, espacios museísticos, galerías, y ocasionalmente en muestras muy exclusivas sobre cine experimental o de lo que solía llamarse “videoarte.” Pues es que, en realidad, el espacio en donde más ha conseguido ser aceptado este tipo de propuestas es en el circuito de lo que ahora se conoce como “arte contemporáneo.” Podemos comenzar a identificar a este circuito como el segundo *dispositivo* en donde intervienen varios elementos heterogéneos, como es la función curatorial, la relevancia de un museo o espacio de cultura, el despliegue publicitario, el catálogo de una exposición y desde luego el coleccionista que podría adquirir cierta pieza, por poner solo unos ejemplos. Pero tampoco en el dispositivo del arte contemporáneo estas obras gozan de un alojamiento seguro. El campo de batalla desde donde se hace frente el cine experimental son arenas movedizas, precisamente por su naturaleza reproducible en el que es difícil pensarlo junto a piezas que conviven el mismo estatuto coleccionable de una pintura, escultura o grabado. Por poner un ejemplo, no fue hasta el año del 2013 cuando el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) adquirió el trabajo de Ximena Cuevas, así como el hecho mismo que es hasta el 2014 en el que se realiza una retrospectiva *post mortem* de la videoartista Pola Weiss en ese mismo espacio. Con Ricardo Nicolayevsky pasó que no fue hasta el 2015 que se hizo una primera retrospectiva en el Centro de Cultura Digital, curada por Elena Pardo y Manuel Trujillo, mismo año en el que el MoMA adquirió su serie de *Lost Portraits* realizados en la década de los ochenta, después en 2018 se volvería a realizar una retrospectiva en la Sala de Arte Público Siqueiros, para fortuna del artista y el público, en vida.

Pese a que hoy en día es común ver obras audiovisuales en las exposiciones de arte contemporáneo, el camino del cineasta experimental es más escabroso que el del artista de otras disciplinas. Por el mismo hecho que he comentado: al ser obras fácilmente reproducibles cuesta trabajo pensarlas en un circuito coleccionista, ya sea este dentro de un particular o una institución. Si pensamos realmente en un lugar donde estas piezas se exhiben y distribuyen es en definitiva en el dispositivo del Internet y su generosa oferta de plataformas. Aún así, existen artistas de la apropiación que han conseguido, pese a la hiperproductibilidad técnica, atravesar las barreras del propio medio, a una edad temprana, e introducirse en la lógica del mercado, a veces en festivales de gran trascendencia y en ocasiones en las misteriosas negociaciones que se fraguan para la adquisición del coleccionista que compra videoarte o cualquier producto audiovisual. En este apartado comentaremos dos obras emblemáticas de dos artistas de la misma generación que han estado bajo contextos similares, pero con fortunas bastante desiguales, en las que han podido entrar al mundo del arte contemporáneo *hackeando* el dispositivo mediante el trabajo audiovisual.

5.1 Bruno Varela

Nace en la Ciudad de México, en 1971. Estudia Ciencias de la Comunicación en la UAM Xochimilco, y desde 1992, de manera autodidacta incursiona en el cine y el video; su trabajo se ha enfocado en el sur del país, radicando en Oaxaca, Chiapas, Yucatán y posteriormente en Bolivia, obtuvo la beca Jóvenes Creadores en el 2003, en la disciplina de video, ha sido curador, tallerista, investigador y activista cultural. Su primera incursión como artista audiovisual fue en el primer Vid@rte (1999) con el registro de un performance por parte del colectivo Maldita Jakeka, titulado *Seropositivo*, después despegará su carrera mostrando sus creaciones en varios recintos culturales del país y del extranjero, a la par que se involucra con proyectos en zonas rurales de Oaxaca para dotar a las comunidades de herramientas audiovisuales. En sus propias palabras describe que su currículum es “obscuro, pero

obscenamente triste”¹²⁷ debido a que entre todas las participaciones, e invitaciones a festivales y muestras internacionales ha podido sobrellevar su situación financiera con desmesurados esfuerzos, y de la que confiesa con absoluta honestidad que la vida como artista audiovisual no le ha resultado fácil. Algo de lo que pocos hablan. En un tono irónico e ingenioso describe su trayectoria como “del cine de reemplazo al cine del desempleo”. Aún así, Bruno Varela es uno de los exponentes del apropiacionismo más destacados de la escena, no sólo por haber obtenido varias becas y apoyos de renombre, sino porque su obra, al mismo tiempo que archivo, es prolífica. Basta con echar una ojeada a su canal de *Vimeo*¹²⁸ dónde se encuentran más de 200 piezas, de duración corta, media y larga, de técnicas múltiples, empleando mixtura de soportes audiovisuales, en donde impera la apropiación como metodología creativa. Por ejemplo “Con Exotic Nippon (2008)”, Varela retoma pietaje en

¹²⁷ Bruno Varela en el VII Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, realizado el 11 de octubre del 2017. Para darnos una idea, reproduzco su amplia trayectoria que se puede leer en su canal de vimeo: La producción ha sido mostrada en múltiples foros, muestras y festivales de México y del extranjero como El Guggenheim NY, el Getty Research Institute L.A, Redcat center for Contemporary Arts L.A, E.U, Frieze Projects/LUX Londres Inglaterra, Cinemateque Ontario, Canadá, la Décima Bienal Habana, Cuba, El Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, La Bienal de la Imagen en Movimiento, BIM, Buenos Aires, Argentina, El Laboratorio Arte Alameda, D.F, El Experimental Media Congress en Toronto, Canadá, El festival Internacional de cine de Morelia, México, Hotdocs international documentary festival, Toronto, Canadá, el Museo de arte contemporáneo de Oaxaca MACO, Oaxaca, México, la Cinemateca colombiana, Bogotá, Colombia, el Festival internacional de Cine de la UNAM, Ficumam en México DF, La sección injerto del Festival de documental Ambulante, entre muchos otros espacios. Recibió la beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA) de Oaxaca (2004 y 2008), el Apoyo a la Producción e Investigación en arte y medios que otorga el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes (2004), Jóvenes Creadores/FONCA (2005/2006) y la beca “Media Artist” otorgada por la Fundación Rockefeller (2005). Es miembro desde el 2010 del Sistema nacional de creadores de Arte del FONCA. Ha recibido premios y menciones por su obra en varios festivales. Se destacan mejor fotografía en Vid@rte 99 México DF, La mejor obra en el festival Geografías Suaves, Mérida Yucatán 2002 y dos menciones de honor en el videofest, bienal de video experimental Mexicali BC 2007 y 2012. Ha colaborado como programador y curador en espacio como Freewaves en Los Angeles CA, El centro multimedia del Centro Nacional de las Artes en México DF y el Festival Cinema planeta en Cuernavaca Morelos y en el cineclub El pochote en Oaxaca. Ha impartido talleres de producción en diversos centros de enseñanza como la UAM Xochimilco, el Centro de las Artes de San Agustín CASA, El centro fotográfico Manuel Álvarez Bravo, El Centro Veracruzano de las Artes, La Universidad Autónoma de Baja California y de manera independiente con el laboratorio Mirada biónica y el campamento Audiovisual CAI y el colectivo Ojo de Agua en Oaxaca. Ha colaborado en diversos talleres con el Centro de formación y Realización cinematográfica CEFREC en Bolivia. Actualmente es tutor del programa Jóvenes Creadores del Fonca en la disciplina de video (2012-2013). Ha participado como conferencista para la Fundación Jumex, el festival internacional de cine de Morelia, el Festival Ambulante, La feria internacional del libro Oaxaca, El Museo de Arte contemporáneo de Tucson MOCA , Az, EU, entre diversos proyectos de divulgación. Actualmente investiga con formas híbridas, instalación el performance y video como miembro del colectivo interdisciplinario anticuerpo.

¹²⁸ <https://vimeo.com/BrunoVarela>

super-8 encontrado, tanto para disfrutar como para criticar un orientalismo audiovisual tan engranado en la cultura occidental, mientras reflexiona sobre la fragilidad e impermanencia del celuloide como soporte del conocimiento del “otro”.¹²⁹ Quizá sea esta la única constante conceptual en la obra de Varela, una sistemática reflexión sobre la representación en la imagen en movimiento, desbordando los límites enunciativos de la apropiación en todas sus posibilidades plásticas. Trabajando la imagen como una suerte de alquimista tecnológico en la búsqueda de preguntas que dejan como estela un espectro de incertidumbre, en el que se generan más preguntas que sólo el espectador podrá contestarse. Para un acercamiento a su compleja obra, lo más pertinente ha sido seleccionar una pieza en la que sostengo que se concentra gran parte de su búsqueda estética y su postura crítica ante la imagen.

5.1.1. *Tiempo Aire*

Con *Tiempo Aire*¹³⁰ de Bruno Varela estamos ya ante el más acabado producto de las hiperimágenes en donde la sincronía entre lo documental y lo metaficcional aquí lo es todo. Esta película de intensos 30 minutos marca una nueva manera de asumir el cine que toma de otras películas lo que le sirve para construir una nueva estructura, y para apreciar el poder con que lo hace basta desmantelar lo intrincado de su propuesta.

Primero partamos de algunos precedentes relevantes. La película se estrena en 2014, en el marco de la tercera edición del Festival Internacional de Cine de la Universidad Nacional Autónoma de México (FICUNAM), y desde el catálogo nos advierte Maximiliano Cruz, uno de los curadores del festival, que el filme es “del reconocido artista visual y realizador”¹³¹ lo que nos impone una carrera reconocida, que es complementada en lo editorial con una “filmografía selecta” de 12 títulos en su haber, entre los cuales figura *Estela* (2012), un prototipo, uno de los antecedentes de *Tiempo aire*, con duración de 9 minutos que se había

¹²⁹ David M.J. Wood, *ibid.* 246.

¹³⁰ La pieza se puede consultar aquí: <https://vimeo.com/120153117>

¹³¹ Maximiliano Cruz, “Tiempo Aire” en *Catálogo FICUNAM*, (México:UNAM, 2014), 161.

estrenado un par de ediciones antes. Es decir, al igual que Nicolayevsky, Bruno se apropia de sus propias apropiaciones.

Volviendo a la primera descripción de *Tiempo aire* en el catálogo FICUNAM, vale la pena detenerse en lo que escribe Cruz:

Bitácora multiformato de viaje interior, manifiesto estético-personal, revisión orgánica de material audiovisual registrado desde 1994 hasta 2013 en diversas locaciones, [... la película] alude a ese elemento que requiere el universo para proseguir, que requiere el cine para consolidarse.¹³²

Y hasta ahí nos sigue hablando Maximiliano Cruz de un paradigma nuevo en la carrera de Varela: “revisión orgánica”, “bitácora de viaje interior”, “manifiesto estético-personal”. Parece que *Tiempo aire* se tratara de una antología personal desde ese texto que “la cura”.

“Reconexiones con el pasado, desviaciones formales; los atajos los decide cada quien, también su destino”, continúa el texto glosando uno de los últimos momentos del filme, y aquí analizo la pieza, que por principio impone un cine que delira libremente en apariencia, tomando en cuenta el intertítulo (que pareciera del orden de lo absurdo), con el que inicia la pieza, “encuadramiento: Acción o efecto de encuadrar personas para formar grupos”, y que no es más que una simple definición del orden de lo fotográfico. Por principio, choca con cualquier idea de ése u otro orden por la sencilla razón de que una definición llana, fuera de contexto, pareciera lindar con lo poético en sí, es decir, con una modalidad distinta del pensamiento racional occidental, por la sencilla razón de que aparece una definición al principio de la película.

Después el tiempo se torna en fuerte ventisca: remolinos en *loops* de una tarde playera nos muestran a una niña dando vueltas, promovido por quien detrás de la lente observa algo que comienza a cocinarse. El remolino en el *soundtrack* continúa hasta comenzado el testimonio

¹³² Maximiliano Cruz, *ibid.*

de un migrante que no logró permanecer en el tren el justo tiempo para no dar ese testimonio, en calidad de víctima de ocasión (“me taparon los ojos y la boca y me lastimaron en bastantes partes del cuerpo y me amenazaron de tirarme del tren”) a la sombra de una imagen virginal, ilustrado por un corte directo al nervio de los pájaros que quieren ocupar un espacio en su vuelo y se lo debaten a brincos, picotazos y vocalizaciones que entran y salen del *encuadramiento*.

Apenas ha llegado al minuto dos, para el espectador arduo, lo inusual se emplea frente a su costumbre, pero particularmente se articula algo nuevo, algo que a primera vista es a) un error de cálculo o b) un pastiche laborable, notas que algún montajista se hacía para trabajar sobre ellas:

00:23:10,983 ----- 00:23:13027

Nuestra situación es la de dos seres

00:23:13, 235 ----- 00:23:16,739

Que nadan en un lago inmenso desde orillas distintas

En el *encuadre* de los pájaros debatiéndose aparece este primer subtítulo desconcertante. ¿Es la propuesta de traducción al griterío de la parvada? ¿Y la numeralia a qué responde? El testimonio del victimizado inmigrante no se ve interrumpido, interpelado, interpretado, por el subtitulaje hasta este punto enigmático, no obstante con un ritmo claro hasta que aparece el título de la película, apenas al minuto 2.25: el de no aparecer ante el sonido directo. Entonces aparece el único personaje de “la trama”, Hermes, y aparece solamente en el lugar al que le conduce el experimento, en el mundo de los subtítulos que hasta entonces no traducen nada, antes al contrario, lo problematizan todo a partir de la premisa del viaje y su regreso (“Hermes logró pasar al otro lado pero cuando regresó era otra persona”). En tal desconcierto, por principio, no hay cabida para la comodidad de *asumir*, sino que todo se articula como significante y significado, sin un análisis contundente al que se le pueda someter.

Este hilo conductor, indeterminado al mismo tiempo que exacto, es una historia-leyenda en la que el tal Hermes, el gran mensajero griego, el insigne *migrante*, vuelve transfigurado en Buda henchido de conocimiento nuevo, es el retorno de un Quetzalcóatl, y es el radicalismo de lo heterogéneo también. Es el mito milenario prolongado en la contemporaneidad de los que se van *para el otro lado* y regresan, de los que aunque nunca se han movido de lugar, ya fueron y vinieron *del otro lado* y se presentan con un dolor encarnizado y enmascarado: microcosmos (escenas de esfínteres) y macrocosmos (el espacio exterior), todos los mensajes posibles van hacia el rostro que barrió el siglo sin sospecharlo. Luego del debate del Quinto Centenario del “encuentro” entre una idea de Oriente y una idea de Occidente, el EZLN avivó la llama, y su tiempo fue bien entendido en los varios niveles de apropiación extrema de Varela.

22 de enero:

... Una foto en la portada de *Macrópolis* me resume Chiapas. Un niño de siete u ocho años de edad lleva un atado de leña sobre la espalda, la cabeza hacia el suelo; una cuerda en la frente, un mecapal, sostiene la carga. La foto me conmueve más que cualquier descripción. [...] Es el mundo sepultado que apenas podíamos o queríamos reconocer.¹³³

De todas las variantes de lecturas (asequibles de revisarse hoy en día) a propósito del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, las más justas, las más emotivas e interesantes siguen siendo las frescas sorpresas de alguien sin ninguna pretensión de hacerse siquiera de una opinión expedita, los diarios de Sergio Pitol son eso en muchos momentos y en cierto nivel comparativo, esas notas se encuentran muy cercanas al momento en que *Tiempo aire* atraviesa tal momento histórico para darle un vuelco (al mismo momento histórico). Ahí es donde Pitol se pasma ante la más vulgar de las imágenes chantajistas, poniendo más en evidencia su fervor por la condescendencia, que, incluso, su sensibilidad. Esas imágenes también nutren el tren de Varela pero a niveles de una ironía discursiva que nada teme. No obstante la fuerza, el impulso primero es el mismo: mostrar un cambio sustancial de *tiempo*,

¹³³ Sergio Pitol, “Viaje a Chiapas”, *El arte de la fuga* (México: ERA, 1999), 303

mostrar, en las infancias (de una presencia vehemente a lo largo de toda la película), la concepción de una nueva era delirante, hiperimaginativa.

Todo México vio fascinado la entrada y salida de la delegación zapatista a la catedral. Los pasamontañas que cubrían sus rostros, los fusiles y las cananas cargados sobre el pecho le añadían intensidad a la epopeya. Eran escenas que se retrotraían a setenta años o más, al tiempo de Zapata y Villa, que sólo conocimos en el cine, y no al de los tratados firmados hoy en día por licenciados de traje y corbata [...] ¹³⁴

De nuevo la apropiación frente a la tradición cinematográfica mexicana. *Tiempo aire*, desde este otro fragmento de los diarios de Pitol, en el juego de espejos que propongo, nos recuerda (en su mención del cine que documentó a Zapata y Villa) a esa otra mole del apropiacionismo fundamental en nuestra historia que ya he mencionado antes: *Memorias de un mexicano*, de Carmen Toscano, antología de vistas y rollos que Salvador Toscano coleccionó que, a través de su hija, se mostraba antologado, interrumpido, sobreentendido, evidentemente reapropiado en otra lógica, a otro *tiempo* luego de su muerte, hasta llegar a ser un canto alegre y formal sobre el ascenso de la Revolución Institucionalizada.

Más que citas aparentes de *Stalker*, de Tarkovski, *Pierrot le Fou*, de Godard y *Blade Runner*, de Ridley Scott, entre otras películas, en los subtítulos aparecen enunciadas frases enteras de películas que articulan nuevos discursos desarticulándose en el nuevo contexto, en código .srt con todo y su marcaje de tiempo para demostrar que sí, efectivamente, se trata de cine de reemplazo. A nadie se quiere sorprender, con nadie se juega. *Tiempo aire* es una invitación a jugar con todo el mecanismo del dispositivo cinematográfico, no hay ninguna fórmula para sentirse burlado, o entretener mientras pasa *el tiempo*.

“Siempre me ha interesado esta idea de la interrupción, de hacer consciente a quien está viendo la película de que está dialogando con una construcción, que es de todo menos natural, que está dada, que las estructuras están puestas en relación con un sentido”, cuenta Varela¹³⁵,

¹³⁴ Sergio Pitol, 304.

¹³⁵ En entrevista con David Wood, Miguel Errazu, Julián Etienne y Daniel Valdez Puertos, 24 de abril de 2017.

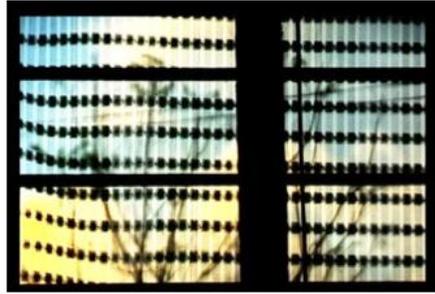
muy en sintonía con lo propuesto por Baudry y su texto cardinal sobre el aparato de base¹³⁶; y he ahí la constante disruptiva, los multiformatos (VHS, video 8, Hi8 D8, DV, AVCHD, 3 GP, AVI, Mpeg4, cine super 8), se intercalan en el discurso visual con el del subtítulaje, interrumpe el flujo de conciencia del filme mismo con cambios abruptos, imposiciones, y reapropiaciones personales.

El archivo, para Bruno Varela, es un dispositivo muy flexible de retrato, la mixtura de formatos audiovisuales, polifonía de discursos verbales y textuales, los escenarios de un México rural y urbano que se enfrentan, se abrazan: en discursos de quinceañeros, jaripeos, páramos de frontera, cantos en Bolivia, paseos por Nueva York y naves espaciales, para plasmar un par de décadas inolvidables para México: el fin de siglo conceptual, el inicio de otro donde una nueva máquina observa a otra máquina (el celular que graba la pantalla).

Aquí se refrenda, de forma radical, una de las ideas fundamentales del cine de apropiación experimental, y es su implicación política: En un mundo en el que las imágenes en movimiento son mediadas, dictadas, sesgadas y obstruidas por las leyes del mercado y el gran capital aparece como una efectiva alternativa de resistencia re-escribirlas, apropiarlas, hacerlas nuestras. Palabras más o palabras menos es la postura de Varela.

En los pocos treinta minutos de *Tiempo Aire*, el autor dispara como metralleta una multiplicidad de temáticas que conformaron el proceso de la actualización de un México alucinante. El filme, incluso, lanza preguntas directas hacia el quehacer cinematográfico. ¿Cómo hacer cine aquí, ahora cuando estamos ahogados en una crisis de imágenes (en todos los sentidos) que anuncian realidades tan diversas? La respuesta más inteligente, y aunque pareciera obvia, es sencillamente apropiarse de esas imágenes. El alcance estético que se logra en esta pieza es igual de generoso que la diversidad de sus imágenes y sus sonidos.

¹³⁶ Véase p.12 del documento.



Vamos a festejar con alegría hoy durante todo el día y también mañana



Hermes nos habló de grandes fiestas ofrecidas a los dioses antiguos



11
00:01:56,373 --> 00:02:00,048
y en los desiertos brotaron grandes ciudades de acero



Hermes nos habló de grandes fiestas ofrecidas a los dioses antiguos



Esta por ejemplo, es una exploración en las entrañas del propio Hermes



mucha gente llega agonizante



838
01:54:55,223 --> 01:55:00,903
El esta bailando la danza antigua con todo el respeto.



mira estamos en la pantalla,





Stills de *Tiempo Aire*, Bruno Varela (2014).

5.2 Iván Edeza

Nace en la Ciudad de México en 1967. Después de desencantarse de los estudios de Historia en la UNAM decide entrar a la escuela de La Esmeralda, atraído sobre todo por la inclusión del taller de video que impartía Sarah Minter:

Acondicionaron una isla de edición muy bien equipada, con la más alta tecnología de aquel entonces [...] Y a partir de estos talleres me entusiasmó que varias de mis pasiones tenían un espacio en las vanguardias. En ese momento había muchos estímulos: la Filmoteca, el IFAL,¹³⁷ salir con los amigos y ver películas, pero no había como una estructura, entonces para mí eso representó el taller con Sarah, encontrar un espacio donde podía concentrar esa investigación, esos intereses en los soportes audiovisuales que tenían una inmediatez, una manera de resolverse de forma más personal... Yo aprendí todo primero en Betacam, y luego ya en digital comencé a hacer cosas analógicas mucho después.¹³⁸

La trayectoria artística de Edeza es considerable.¹³⁹ Sólo mencionaré algunos detalles pertinentes para el presente texto. Pues bien, en 1998 Edeza forma parte de las primeras generaciones en obtener la beca de Jóvenes Creadores del FONCA en la disciplina de

¹³⁷ Instituto Francés de América Latina

¹³⁸ En entrevista personal realizada el 29 de abril del 2018

¹³⁹ <https://casalamm.com.mx/profesores/ivan-edeza>. Consultado el 10 de noviembre de 2020.

video¹⁴⁰, luego fungió como curador del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) del 2001 al 2003, coordinador de proyectos en Casa Vecina ((2005-2007), después obtuvo una residencia artística en Colombia para un proyecto en Medios Audiovisuales. De ahí surgirán piezas como *Orwell en Bogotá* (2003), una pieza que se apropia de imágenes televisivas de los noticieros colombianos grabándolos desde el ángulo de una videocámara, o *Lección 1* (2002), que retrata los anuncios viales en un recorrido sobre las calles de la capital colombiana. Tan prolífico como Varela, en su enorme lista de obra, existen constantes que le caracterizan, como el ser de duración corta pero contundentemente abiertas, en donde la estética propia del video reclama, de manera insistente, su lugar en el campo del arte contemporáneo, pues son efectivamente “tomas simples” cual pincelazos desenfadados, muchas veces deliberadamente fuera de cuadro, que al ser yuxtapuestas tras el ejercicio del rec/stop siempre se va a ponderar el sonido directo, monocanal, estridente cuando el aire arremete contra su obtuso micrófono; el acabado será en el montaje, al hacer incluso más visible la cualidad discordante de la imagen y del sonido del video, añadiendo líneas de interferencias o *glitch*. Son imágenes crudas que festejan la violencia del pixelaje como dignificación de una imagen en un tiempo determinado por cierto tipo de tecnología. Pero no es sólo la violencia de las imágenes de la estética videográfica lo que preocupa a Edeza, sino también la violencia explícita. Esto es evidente en una de las piezas más relevantes de su corpus que a continuación exploro.

5.2.1 ... de negocios y placer

En 1978, John Alan Schwartz inauguró una nueva era en el cine snuff –si es que no inauguró *la era* de ese estilo de cine– con la producción de su ópera prima, que mucho le debía a la apropiación. Se trata de *Faces of death* (distribuido en América Latina con el nombre de *Trauma*), una “compilación” documental de violencias y torturas frente a cámara. La tarea

¹⁴⁰ Es importante señalar el dato sobre la categoría de video en Jóvenes Creadores, pues después del año 2003, cuando la obtiene Bruno Varela, esta categoría favorecerá a proyectos de índole narrativo y documental hasta que en 2016 un giro de tuerca en los criterios sobre este enfoque comienza a abrirse a propuestas experimentales.

del “documentalista” era observar las maneras de la muerte que en varias partes del mundo se podían ver y analizar.

Poco antes, en 1976, una película de coproducción argentino-canadiense–norteamericana, dirigida por Michael Findlay y Horacio Fredriksson, llamada, tal cual, *Snuff* quiso sacar partido de lo que en el libro de Ed Sander, editado en 1971, se dice sobre “un registro de videos snuffs” de los asesinatos de la familia (*The family: the story of Charles Manson's dune buggy attack battalion*), y se promocionaba contando con “el aval” de tener rollos perdidos de aquellos videos.

La película de Schwartz tuvo un éxito inusitado, hoy se habla de una recaudación de varias decenas de millones de dólares tan sólo de la primera parte de tres.¹⁴¹ Su antecedente, a pesar de haberle producido una puesta en escena *a posteriori* en la que gente protestaba por su exhibición y en la que se pensó incluso en una denuncia pública por parte de los mismos productores escondidos, no tuvo tanto éxito ni difusión.

Lo que es cierto es que ambas, por su contenido, solamente llegaron al mundo de la distribución fílmica por las vías alternas de la piratería –quizá su única salida viable–, y eso las llenó de la importancia propia de “la exclusividad”. Si las tenías en tu colección de videos era porque las habías ido a buscar, habías preguntado por ellas y habías pagado ilegalmente por una copia. Ahí comienza ... *de negocios y placer* (2000).¹⁴²

Es importante situar el inicio de la pieza de Edeza precisamente por su contenido. Se trata, por principio, de un video de una caza de hombres, grabada desde los aires presuntamente en los años setenta. Se trata de una filmación en 16 mm de una matanza indígena –se cree que

¹⁴¹ “Faces of Death was released theatrically on the second weekend of November 1978, where it went on to earn an incredible \$35-40 million, a seemingly ludicrously successful performance for a movie that purported to show an unvarnished look at real death. It made its money largely in less-reputable theaters, venues of the drive-in and the trashy grindhouse sort.” Sarah Szabo, <https://www.looper.com/86648/untold-truth-faces-death/> (Consultado en 9 de abril del 2019)

¹⁴² La pieza es consultable aquí: <https://vimeo.com/42456524>

en Brasil– que ocurre en un contexto colonialista, fragmento que fue sacado, precisamente, de una película snuff,¹⁴³ una filmación reencuadrada y apropiada desde el video.

Y hasta aquí todo en orden, una secuencia con *jump cuts* sobre el aire nos acercan a los objetivos que caen a los disparos desde el helicóptero que los acecha, desde donde se ampara la toma. La pieza de minuto y veinte concluye con el arrastre y la acumulación de una cantidad apreciable de cuerpos semidesnudos, apilados ante dos de los hombres armados, victoriosos.

Sin entrar en el debate de lo que es real o no en esas películas *snuff*—es real en la medida en que existe la puesta en escena—, Edeza viste al corte con una especie de velo. Una distorsión que mucho tiene que ver con la videopiratería de los años noventa, al mismo tiempo que juega con una manera de ver/no ver el cuadro. Y ése será el primer comentario extra que salta a la vista.

La distorsión, tomada, desde su literalidad, como la alteración de la forma de una señal cuando pasa a través de un sistema que actúa de diferente manera sobre los componentes de la misma señal, cambiando amplitud, fase o frecuencia en desigual proporción, juega un papel crucial en la pieza. Técnicamente, nunca mejor dicho, lo es todo en ... *de negocios y placer*.

La distorsión visual de la señal de video es también una puesta en duda de lo que se está viendo. ¿Qué valor tiene lo que se mira si no se puede mirar? ¿Cuál es el impacto real de algo impactante que al final no acaba articulando el verdadero impacto? Un juego del ver. Sin claridad, ¿hay visión? Con un velo de por medio, ¿se puede ver? Sí, pero lo que se ve también

¹⁴³ En realidad se trata de un fragmento de la película *Dimensione violenza* (Mario Morra, 1984). El mismo Edeza no había registrado el dato del origen de su pieza, hasta que John Menik, en el catálogo sobre la *dOCUMENTA 13*, publica una exhaustiva investigación sobre el origen de este *snuff*. John Menik, “Of business and pleasure: an essay” en *A report on the city (dOCUMENTA 13)*, (Alemania: Kardist Foundation, 2012) 34-58.

se comparte con lo no visto. Es el juego de la imagen evidente que censura la certeza de lo terrible, la sugerencia provocadora:

Como quiera que sea el hombre de creencias siempre verá alguna otra cosa más allá de lo que ve cuando se encuentre frente a frente con una tumba. Una gran construcción fantasmática y consoladora despliega su mirada, como se desplegaría la cola de un pavo real, para liberar el abanico de un mundo estético (sublime o temible) así como temporal (de esperanza y estremecimiento).¹⁴⁴

El velo, que es un tejido que cubre lo que se ha de ver, es también parte de la visión, y en la pieza de Edeza es la articulación del modo de acercarse a lo visto, tomando en cuenta que lo visto es un documento del que se reapropia el autor. Es el velo de la distorsión que hace las delicias de esta pieza que, si se viera sin mediación, sería la absurda facilidad de la que se le acusa en el *New York Times*, al respecto de una muestra realizada en el MoMa PS1:

It's an edited version of a film, reportedly made in Brazil in the 1970's and available on the Mexican black market, of what Mr. Biesenbach describes as wealthy hunters in helicopters tracking down Brazilian Indians in the forest, picking them off with rifles and mutilating their dead bodies. Although Mr. Edeza has blurred the image with a kind of visual static, there is no doubt about what's taking place. What do you do with such an obscene document, if it is indeed a document? [...] it belongs in a museum of atrocities, not in a group show in an art space. But to direct outrage at the artist -- censuring him for telling us things we don't want to know in the only language he has -- is misguided. The focus should be on the realities he's revealed: crimes against humanity, and a society, still in place, that permits them. But what happens if or when this piece, which is an outtake from a mass snuff film, goes on sale, moves from the black market to the art market, is used to enhance a career, enrich a gallery, burnish a collection as it gains value from notoriety? Apart from the stunning insult to the film's victims, it becomes an operative part of the very

¹⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Lo que nos ve lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 1997), 26.

system -- why do we keep pretending that everything's not connected? -- that produced the original film and permitted the murders to take place.¹⁴⁵

La mediación es el sistema que promueve su visualización, o ¿quién quiere ver la exhibición de un abuso? Quien lo desee, en todo caso, no podría decir que lo desea. ¿Cuántas perversiones bloquea el velo? Al igual que en *Removed* de Naomi Uman, ese bloqueo ha de ser parte de la pieza, ese no permitir, ese no normalizar lo abyecto jugando con técnicas de intervención que dislocan la misma imagen. Luego el velo también recae en la otra circunstancia de la pieza, el audio, quizá la parte más incómoda para el espectador de este escaso minuto.

El ruido blanco contiene todos los sonidos posibles que puede percibirse el ser humano, el ruido blanco es esa suma y la posibilidad de escucharla a cierta frecuencia, es decir es el ruido que es posible escuchar. Lo que se escucha en primer plano en ... *de negocios y placer*, que es el acompañamiento del discurso del velo visual, es ruido blanco, y con base en él crece la tensión de lo visible.

Paradójicamente el ruido blanco se usa para calmar ciertos casos de esquizofrenia¹⁴⁶, porque integra todo el espectro de frecuencias sonoras existentes de forma armónica y sin que haya frecuencias que destaquen por encima de otras. En torno a esa idea ... *de negocios* entabla un comentario irónico, pues ese ruido impide que algo o alguien nos explique qué pasa atrás o delante de esas imágenes que todo y nada dicen. El ruido blanco establece un bloqueo mucho más relevante que la distorsión visual de la señal, precisamente por no permitir a ese plano ser la posibilidad de aclararlo todo, sino al contrario.

¹⁴⁵ Holland Cotter, "Art Review: Amexican Anti-Fiesta Full of Uneasy Realities", *New York Times*, (julio 5, 2002) <https://www.nytimes.com/2002/07/05/arts/art-review-a-mexican-anti-fiesta-full-of-uneasy-realities.html> (Consultado el 10 de abril del 2019)

¹⁴⁶ "Debido a la relación existente entre los fenómenos alucinatorios en pacientes con Esquizofrenia y los fenómenos senso-perceptuales presentes ante estímulos inducidos (entre ellos el ruido blanco), se ha estudiado la utilidad de dicha relación como predictor de psicosis atenuadas en procedimientos de aislamiento sensorial" Eder Oskars, *Diferencias en frecuencia, duración y tipo de ilusiones auditivas inducidas por ruido blanco en pacientes con esquizofrenia y un grupo control de Hospital Psiquiátrico Morelos*, tesis Especialidad en Medicina, (UNAM: México, 2019),19

No obstante a lo anterior, otro plano de incómodo ruido ataca al espectador que, ya cuando se percata de todos los niveles en que Edeza lo tensa, se entrega ante la racionalización de una serie de ambigüedades que soportan con firmeza a la pieza audiovisual: se trata de los cortes del ruido blanco, drásticos cortes que parecen, por principio balas, pero que bastan segundos para darse cuenta de que se tratan de golpeteos extradieгéticos, de plano ya fuera de cualquier convención en la que hubiese querido situar a la pieza.

Al final, Edeza nos deja un ejercicio audiovisual abierto, completamente tratado para no poderse ver y no poderse escuchar, para poderse confundir en cualquier plano, y esa ambigüedad será el único lugar de donde pueda asirse este ejercicio que, como origen, contiene un archivo incierto, un archivo que no puede situarse en su origen, porque desde donde se cuenta, *Trauma*, ya es un origen ambiguo.

La ambigüedad como valor de cambio es una afrenta para el espectador del 2000 para acá, que está instruido (el que lo está) para ver y hacer ver (por todos los medios posibles) nítidamente todo lo que le rodea, pero también lo es para el que no necesariamente está instruido, pero que espera, así de cualquier texto como de cualquier imagen, información. En la pieza de Edeza eso no va a poder pasar de un lado a otro. El mensaje se repele y el emisor es el responsable de no acoger dicho objetivo, es decir el circuito de la comunicación se interrumpe, se distorsiona con éxito hasta acabar en la confusión.

Confusión de lo que se documenta, confusión de cómo se documenta, confusión de lo que se ve, de lo que se escucha, la confusión múltiple se impone, y es lo que descoloca, pues no es habitual que alguien tome la palabra para no decir claramente lo que no quiere decir, una drástica operación que es un abismo, y que representa muy bien al videoarte de esa época.

... *de negocios y placer* también es un mensaje en su título. La practicidad de hacer viable una economía aunado al hedonismo de haberlo conseguido, que presenta una matanza que medio se ve, que *no se escucha nada*, y que en su brevedad no es capaz de establecer un

parámetro para que cualquiera de los elementos que la componen se hagan congruentes, consistentes y acaben por ser el mensaje. Por lo tanto ese mensaje es el principio de toda vaguedad posible, que en una primera revisión podría aparecer chocante en su versión sarcástica, pero que a pesar de ella pasa como otra pista falsa de lo que es.

De nuevo, para Edeza no se le puede entender del todo. Se tiene que atravesar un tanto a ciegas para, en medio de la estridencia total, poder acceder al poder del equívoco en un mundo en el que éste (y mucho menos en terrenos de lo audiovisual) no tiene cabida. Su juego tiene como objetivo desarticular lo denotativo, pero sólo en función de que lo connotativo también entre en conflicto, y lo hace haciendo gala de la plasticidad de una imagen intervenida para su no visualización (des)contextualizada, dirigida hacia la fantasía de ver con los ojos cerrados, con los ojos cansinos por esos velos disruptivos. Nunca mejor lo desglosa Jay Martin al hablar sobre Bataille:

Tratando de evocar la experiencia mística del «goce ante la muerte», Bataille recurrió a imágenes típicas de la Primera Guerra Mundial: el cielo omniabarcante y la luz cegadora. Su cielo, sin embargo, participaba de la destrucción general, en lugar de servir como una escapatoria a ella: «Imagino a la tierra girando vertiginosamente en el cielo, imagino al propio cielo deslizándose, girando y perdido. El sol, comparable al alcohol, girando y explotando sin resuello. La hondura del cielo como una orgía de luz congelada, perdida»,¹⁴⁷ «YO MISMO SOY GUERRA», proclamaba, y añadía: «Por doquier hay explosivos que pronto me cegarán. Me río cuando pienso que mis ojos continúan demandando objetos que no los destruyan.

Asimismo, sobre este juego de videncias, evidencias e invisibilidades evocativas se manifiesta lo que Huberman profesa desde una fenomenología de la mirada:

¹⁴⁷ George Bataille, “El tratado sobre la guerra”, en *October 36*, publicado en 1936, escrito originalmente en 1936, citado por Martin Jay, *Ojos Abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: AKAL, 2017), 167.

“Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, lo que ya no veremos — o más bien para experimentar que lo que con toda evidencia no vemos (la evidencia visible) nos mira empero como una obra (una obra visual) de pérdida.”¹⁴⁸

Edeza consiguió hacer de una secuencia consumible, que nadie cuestionaba hace dos décadas desde el mercado negro, el centro de una discusión en torno al valor de un archivo que documenta una atrocidad en la que se sustenta, haciéndonos pensar de nuevo, como en el alto siglo XIX, como lo que motivó a Salvador Elizondo a escribir *Farabeuf* después de haber visto la fotografía del torturado chino en el *Leng Tch'e*. Es decir, que el horror del asesinato puede llegar a tocar la puerta de las bellas artes si se le dota de una perspectiva desde donde se desliza un discurso auténticamente nuevo, desde donde se le consume (se le imponga una mirada) y se le admire (colecciona).

Así pues, mientras que Varela opera desde una hibridación locuaz de múltiples formatos de la imagen, entregándonos una maquinaria con sus circuitos al descubierto, para presentarse en un foro donde por lo regular circulan imágenes *previsibles*, o cuando menos, de un cine textual, no metatextual; Edeza nos entrega un artefacto hermético, cuyos códigos para accionarlo deberán ser descifrados por otro discurso, el del dispositivo del arte contemporáneo, no obstante, ambas piezas examinadas aquí desean provocar preguntas más allá de cualquier experiencia posible, y lo hacen celebrando la tecnología del propio medio, en este caso el video y sus posibilidades re-creativas. Ambos artistas, en gran parte de toda su lista de obra, parecen reafirmarse una y otra vez que la apropiación de las imágenes en movimiento llega a su momento culminante con la era digital.

Y aunque esto pueda ser cierto en nuestros días, no será precisamente en los museos donde otro tipo de apropiación en pleno 2003 se estaba gestando en México. Ellos forman parte de

¹⁴⁸ Georges Didi-Huberman, 17.

una generación que media entre los inicios del video y su escalada gama de variantes, hacia otra que se blindará con la delgada membrana del filme. Ya lo dice La Ferla:

Por otra parte, existe también la corriente de nostálgicos, ligados esencialmente por la defensa de un cine puro, firmemente opuestos a la invasión de las tecnologías basadas en otros soportes y a los efectos discursivos que las acompañan. Los más lúcidos de este bando demuelen de manera letal ese optimismo en las nuevas tecnologías pues no quieren separarse de la nobleza, indiscutible, del celuloide en todos los procesos de producción y consumo del cine. Postura y trinchera definitivamente perdidas. Las tecnologías que fundaron el cine y se mantuvieron vivas y funcionales durante casi un siglo están siendo eliminadas por cuestiones de mercado a través de la oferta de sofisticadas máquinas digitales que las reemplazan. Kodak, más por retraso y falta de visión que por nostalgia, simula seguir dando una batalla a favor del celuloide a sabiendas de que está buscando tiempo para largarse a la carrera con nuevos soportes digitales¹⁴⁹

¹⁴⁹ Jorge La Ferla, *Cine (y) digital, Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, 14-15.



Stills de ... *de negocios y placer*, Iván Edeza, (2000).

6. En medio del desierto analógico se asoma una trinchera

En México, desde 1990 hasta los primeros años del siglo XXI toda la escena del audiovisual experimental había sucumbido a la tecnología del video y la era digital. Es justo en ese año cuando se celebra la Primera Bienal de Video en las instalaciones de TVUNAM, contando con tres emisiones más creciendo de manera exponencial en cuanto a obras presentadas y sedes. En 1999 este proyecto se retoma como Festival de Video y Artes Electrónicas

Vid@rte, ésta logra sobrevivir únicamente en una segunda edición durante el año del 2002. En 2005 surge *Transitio_mx*, con un interés más enfocado en la relación entre tecnología y arte. En todos estos proyectos, fascinados por el medio videográfico y la tecnología digital no hubo la presencia de obras proyectadas en formato fílmico, salvo una pequeña excepción que fue en la primera edición de Vid@rte, en la extraordinaria sección curada por Gregorio Rocha de título “El espejo en llamas: Muestra retrospectiva de cine experimental mexicano”¹⁵⁰ estructurados en 5 programas que vale la pena repasar aquí sólo en lo que concierne a nuestro tema.

Programa 1: Desde el ropero

Humanidad (1934) de Adolfo Best Maugard

El despojo (1960) de Antonio Reynoso

Magueyes (1962) de Rubén Gámez

De cuerpo presente (1997) de Marcela Fernández Violante

Todo este primer programa fue proyectado en 35 mm. El segundo fue dedicado a los Superocheros, pero los trabajos fueron exhibidos en formato de video. El tercer programa, “Exilio” fue dedicado a Teo Hernández, en la que se proyectaron *Voyage au Mexique* y *Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne*, en 16mm. El cuarto programa, “Radicales” *S.O.S.* (1967) de Leobardo López Aretche, *Robarte el arte* (1972) de Juan José Gurrola, Gelsen Gas y Arnaldo Cohen, *La Poubelle*, (1970) de Felipe Ehrenberg y Grupo Fluxus. Salvo *Robarte el arte*, que se presentó en una copia transferida a video, las otras dos se proyectaron en 16 mm; el quinto programa, que se compuso de *La fórmula secreta* (1965) de Gámez, proyectada en 35 mm y *Anticlímax* (1969) de Gelsen Gas, presentada en video.

El soporte fílmico se había extinguido como posibilidad creadora, salvo ciertas excepciones como las ya comentadas de Ricardo Nicolayevsky y Bruno Varela, no obstante sólo en modo apropiacionista. La imagen digital reinaba, las preocupaciones técnicas para su producción

¹⁵⁰ Catálogo Vid@arte (México: Conaculta, 1999), 88

eran en torno a la definición medida por pixelaje y hablar de pixelaje era arcaico. Se trata pues de la plena era posmoderna en la que la ansiedad por el tiempo de la imagen, es decir su duración material medida en pies o metros, es desplazada por la preocupación sobre el espacio de almacenaje virtual. Entre más capacidad de albergar pixeles en la imagen será tanto mejor. Volviendo a Jameson:

Se ha dicho a menudo que habitamos hoy en la sincronía más que la diacronía, y pienso que es al menos empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica y nuestros lenguajes culturales están actualmente dominados por categorías más espaciales que temporales, habiendo sido estas últimas las que predominaron en el período precedente del modernismo propiamente dicho.¹⁵¹

Es durante este periodo, que la ocupación espacial del video en los circuitos artísticos más importantes en México va a antagonizar con otro tipo de prácticas que reclamarían un sitio de visibilidad y una búsqueda más expandida por el espacio de la imagen en pantalla; es Trinchera Ensamble, colectivo de improvisación audiovisual, formado por Doris Steinbichler, Rafael Balboa y Manuel Trujillo en un inicio, quien establecerá la diferencia, reivindicando las prácticas del performance, la música experimental y el cine analógico, bajo la forma de lo que comúnmente es llamado cine expandido.¹⁵² La materia con la que Trinchera Ensamble trabajó respondía, principalmente, a películas de *found footage* de 16mm, intervenidas con tinturas y rayados sobre la misma película. Por lo regular, hacían uso de varios proyectores, tanto de cine como de diapositivas, que a su vez intervenían refractando la luz de éstos con distintos objetos de cristal; asimismo recurrían en ocasiones al *video-feedback*, una especie de circuito cerrado en donde una cámara de HI-8 o miniDV mostraba lo que sucedía durante el proceso, la música en vivo era improvisada por artistas invitados y la duración de las presentaciones podrían ser de diez minutos hasta una hora. No había un guión a seguir, sino una coordinación en sintonía con lo que hacían los artistas-proyeccionistas y la interpretación musical *in situ*. El resultado era un espectáculo barroco de imágenes que aparecen y desaparecen, de luces policromáticas refractadas y sonidos de

¹⁵¹ Fredric Jameson, 44.

¹⁵² Véase Gene Youngblood, *Cine expandido*.

diversas texturas e intensidades, en suma, una sinergia cercana a la psicodelia. Esta forma de trabajar para hacer cine en vivo, más vivo que cualquier otro tipo de práctica cinematográfica, no parece tener precedente en la historia de lo audiovisual mexicano antes de Trinchera Ensemble.¹⁵³

Los artistas improvisan observando el resultado en la proyección. Cada uno trabaja su proyector con técnicas experimentales distintas y la yuxtaposición de esos trabajos da como resultado una proyección abstracta, no narrativa, que evoca atmósferas, conectándose con lo intuitivo del espectador. Se trata de un discurso más emotivo y onírico, que documental o ficticio. Cada artista participa con su proyecto personal y lleva al colectivo sus inquietudes y sus destrezas. Lográndose una convergencia entre disciplinas que pocas veces co-existen como el Cine; el Video, la Fotografía, la Pintura, el Performance y la Música.¹⁵⁴

Las primeras presentaciones de Trinchera Ensemble habían sido en espacios íntimos, como las casas de los propios artistas y de amigos, después se formalizará para el 2004 con el Primer Festival de Improvisación de la Ciudad de México.¹⁵⁵ A partir de ahí, la Trinchera contará con varias colaboraciones entre muchos artistas nacionales y extranjeros, posteriormente se alineará Elena Pardo a la fila como pieza clave, que junto a Manuel Trujillo y Rafael Balboa conformarán el bloque central, aunque como comenta Trujillo: “La

¹⁵³ Aunque bien se pudieran emparentar con los *happenings* del teatro de vanguardia que había realizado Jodorowsky en la década de los 60, donde la fusión artística entre danza, música, y pintura se mantenía a nivel de improvisación, no era el cine el motivo central. De igual manera existe el dato sobre la primera presentación del documental experimental *Avándaro* (1971), de Alfredo Gurrola, que conforme a lo que escrito por Álvaro Vasquez Mantecón: “se estrenó en febrero de 1972 y fue presentada por Salvador Elizondo, Leopoldo Méndez y Parménides García Saldaña. Al principio Gurrola hizo una versión de dos horas, que dividió en dos proyectores y dos pantallas en donde la película corría simultánea en una función de una hora” Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine Super 8 en México, 1970-1989*, Filmoteca UNAM, 2012, p.130.” O también la última película en Súper 8 de Gurrola, *La segunda primera matriz* donde el director proyecta sobre los cuerpos desnudos de un hombre y una mujer escenas de lanzamientos de cohetes. Aunque ninguna de estas prácticas trascendió más allá de ser eventos efímeros, no así con el trabajo sistemático que Trinchera Ensemble mantuvo por más de diez años de forma continua.

¹⁵⁴ Azucena Losana, *Trinchera Ensemble*, publicación en blog personal de la artista, disponible en <http://www.azulosa.com/index.php/root/colectivo-trinchera-ensemble/> (Consultado el 10 de abril del 2019).

¹⁵⁵ Entrevista personal con Rafael Balboa, realizada en febrero del 2017.

Trinchera no es un colectivo cerrado. El mismo nombre nos sitúa en una posición de estar en pie de guerra para actuar, para incidir en lo emocional y en la sociedad”¹⁵⁶ Así, el concepto del colectivo quedaba perfecto, pues se apropiaban de forma consciente del discurso militante, se proponían irrumpir en el espacio del arte contemporáneo desde una comunidad abierta, incidir y cuestionar las formas del audiovisual experimental obsesionadas por tecnologías de punta, mientras recuperaban las herramientas que yacían abandonadas, desdeñadas por la cultura digital:

A lo largo de cinco años, La Trinchera ha creado obras para las que recupera en tianguis y mercados de pulgas, viejas películas y proyectores que parecen desahuciados con el fin de recalcar que es preciso reconocer el pasado y los saberes antiguos para crear algo. Su obra se basa en la creación de un cine experimental, que dista mucho del cine de autor y, más todavía, del comercial.¹⁵⁷

Si Guillermo González Camarena consigue armar su prototipo del iconoscopio con la ayuda de la chatarra encontrada en la Lagunilla, así como cuando Salvador Elizondo encuentra el *Précis de manuel opératoire* de L.H, Farabeuf en un mercado de pulgas, y Rafael Balboa, Manuel Trujillo y Elena Pardo construyen su arsenal de aparatos y películas de *found footage* para elaborar sus performance en los mercados de antigüedades, es porque este tipo de sitios corrompen de forma positiva los hábitos de consumo para los que la sociedad está teledirigida, poniendo en venta artículos que la industria determina como inútiles, pero el ímpetu artístico más radical reapropia esa tecnología, la reactiva y expande sus posibilidades significativas. En ese sentido, estos son sitios de resistencia, en la que una historia de la producción humana no se ha terminado de escribir, sino que sigue latente en cada uno de esos objetos empolvados, objetos que son micromáquinas del tiempo. Entonces, estos mercados de pulgas, son fuente inagotable de archivo, en donde investigadores, artistas, y nostálgicos curiosos podrán recobrar pedazos del pasado que vivieron o del que quisieron

¹⁵⁶ Sonia Sierra, “Trinchera fusiona proyecciones y sonidos para entender el arte”, en *El Universal* (15 de enero, 2010) Disponible en <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/62099.html>. (Consultado el 10 de abril del 2019).

¹⁵⁷ *Ibidem*.

formar parte. Estos espacios se irán consagrando cada vez más con miras cotizables, conforme a la lógica del consumo, destinado entonces sólo para los coleccionistas más acaudalados. No es el propósito de esta reflexión ahondar desde una posible arqueología contemporánea sobre los mercados de antigüedades, eso es materia de otro análisis, pero sí enfatizar que es en este tipo de espacios, propios de intercambio comercial, donde han nacido extraordinarias hazañas tecnológicas y artísticas de nuestra época, algo que toca de frente a la producción audiovisual del apropiacionismo en todas sus vetas. Trinchera Ensamble, pues, se construye con base en tesoros encontrados al azar, para generar aquellas atmósferas plenas de nostalgia y extrañeza, en un dualismo prolífico, es decir, una mirada hacia el pasado y un vistazo hacia la actualización de ese pasado, proponiendo una estética *retrovanguardista*, y con ello, el trabajo de Trinchera Ensamble marca una tendencia disidente del audiovisual experimental en México.

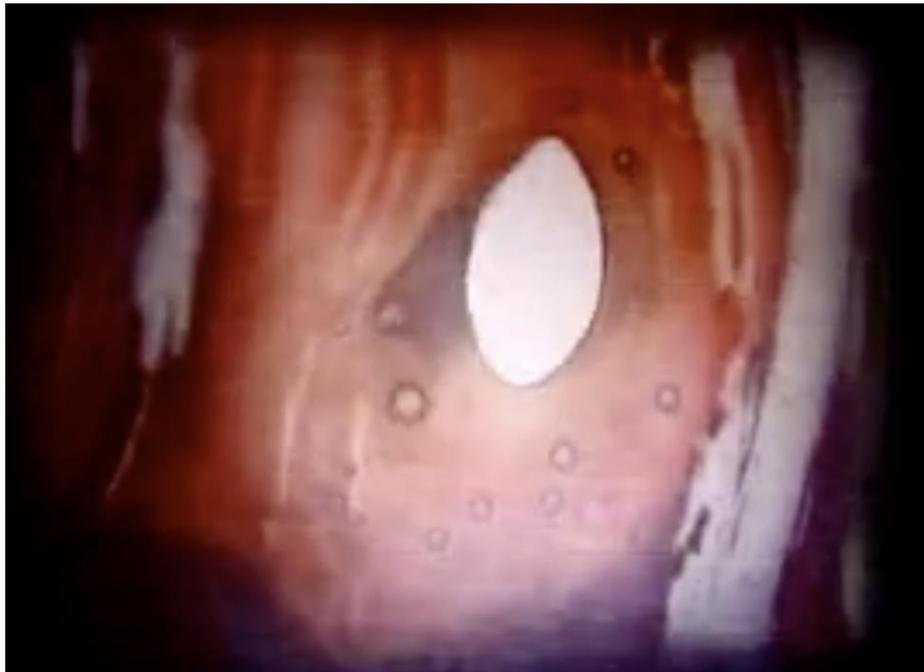
La sensibilidad de rescatar la experiencia del cine en vivo, el uso de multiproyectores y la sinergia con la música experimental es por lo que Trinchera Ensamble pudo tener proyecciones tanto a nivel local como internacional.¹⁵⁸ En 2006 fueron invitados a Viena para presentar su pieza *Sic Transit Gloria Mundi* (Así pasa de breve la gloria del mundo); en el mismo año presentan el performance *Ars Longa, Vita Brevis* (El arte es duradero, pero la vida es breve)¹⁵⁹ en el Festival de Cinémas Différents de París, en ambos eventos participaron Doris Steinbichler quien vocalizaba una improvisación con pedales de delay y distorsionadores, mientras que Aisel Wicab, con objetos prismáticos, refractaba la luz de los proyectores que Balboa, Trujillo y Pardo accionaban. Vemos cómo el filme se degrada, deja de correr para quemar sus fotogramas con la potencia lumínica de la lámpara del proyector. En 2007 la Trinchera se presenta en Argentina, dentro del marco del IX Festival de Arte Multimedia Experimental “Fuga Jurásica”, con la pieza *Ars Mea, Lux Mea*¹⁶⁰, en colaboración con los artistas Bruno López y Patricia Bova, de Argentina. La improvisación

¹⁵⁸ Para tener una perspectiva aproximada sobre la trayectoria de Trinchera Ensamble: <http://trinchera-ensamble.blogspot.com/>

¹⁵⁹ La presentación tuvo lugar en el Cinema Le Clef, un poco del registro se puede ver en la cuenta de Vimeo de Rafael Balboa, aquí: <https://vimeo.com/5619819>

¹⁶⁰ El título puede ser traducido como “Mi arte, mi luz” o “Mi arte, mi amor”.

musical la realizó el ensamble Futura Bold. En términos generales esta era la estrategia organizacional con la que el colectivo trabajaba para cada una de sus presentaciones.



Still de *Ars Longa, vita Brevis*, Trinchera Ensemble (2006).

Pero para entender los alcances estéticos que Trinchera Ensemble propone en el ámbito del cine experimental, y por extensión, del cine de apropiación, tenemos que tomar en cuenta que se tratan de prácticas escenográficas, como se ha mencionado, cercanas al performance, y no de piezas cerradas susceptibles de ser analizadas en su estructura, pues lo que buscan es la experiencia inmersiva del *aquí y ahora*, es que el aura se revele justo en el momento en que se ejecuta la pieza. ¿No es acaso la tesis de Benjamin lo que se reafirma de manera absoluta en el arte de Trinchera Ensemble? En palabras de Benjamin:

Hasta a la más perfecta reproducción le falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irrepetible en el lugar mismo en que se encuentra. Pero en esa existencia y sólo en ella ha encontrado su consumación la historia a la que ha estado sometida en el curso de su devenir. Ahí se cuentan tanto las transformaciones que con el correr del tiempo ha ido sufriendo en su estructura física como las cambiantes relaciones de propiedad en que ha podido entrar. El rastro que han dejado las primeras

sólo puede seguirse en los análisis de índole química o física que no podrían ser efectuados en el caso de la reproducción; y el de las segundas es objeto de tradiciones cuyo seguimiento debe partir del emplazamiento en que se halle el original.¹⁶¹

Cuando Trinchera Ensamble activa sus aparatos y hace uso del material fílmico reemplado para ser devastado en cada reproducción, penetrado por el haz de luz, es hacer énfasis en la hiperreproducibilidad de esas imágenes. Como si aceleraran ese correr del tiempo de la materia fílmica, cancelar la posibilidad de volver a vivenciar de manera exacta ese acontecimiento, de ahí su autenticidad. Es por esta singular experiencia cinematográfica que los aparatos técnicos cobran una relevancia importante por encima de una cámara, tales como el proyector, el objeto fílmico, es decir, la película fotoquímica, los químicos con los que se interviene (anilinas, cloro) y la música en vivo. Por tanto, al echar mano de este conjunto de elementos se produce otro tipo de apreciación para el espectador, generando así una dimensión ideológica distinta a la experiencia tradicional del audiovisual. Dice Baudry:

Nos vemos obligados a introducir aquí la relación entre la sucesión de las imágenes inscriptas por la cámara y la proyección, dejando por el momento vacío el puesto ocupado por el montaje, que desempeña un papel decisivo en la estrategia de la ideología producida. La operación de proyección (proyector, pantalla) reestablece a partir de las imágenes fijas y sucesivas la continuidad del movimiento y la dimensión del tiempo.¹⁶²

Para llegar al punto de lo que está en juego con estas propuestas audiovisuales trabajadas por la Trinchera, me detengo en una pieza del mismo Rafael Balboa del 2013 titulada *Kennedy Cut-ups ¾ (Not a single war is cold)*, de duración de no más de 3 minutos. En ella, Balboa hace uso de un fragmento en forma de *loop*, en 16 mm de una conferencia de John F. Kennedy, mientras que al mismo tiempo proyecta sobre esas imágenes otra escena del mismo archivo con un segundo proyector, igual en forma de *loop*, un tercer proyector sólo emite un

¹⁶¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (Madrid: Adaba Editores, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäusser, trad. Alfredo Brotons Muñoz, 2009), 13.

¹⁶² Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema", en Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 2009) p.58.

haz de luz en forma de iris. Durante esta secuencialidad, Balboa juega con el enfoque óptico de los tres proyectores. En ese sentido podemos decir que es el proyector en donde se realiza la operación del montaje. O mejor dicho, de un supramontaje, pues estos fragmentos elegidos ya tienen un corte *a priori*. Siguiendo lo expuesto por Jean-Louis Baudry, el resultado experiencial del espectador es observar que efectivamente se trata de toda una puesta en escena. No existe en la intención de esta práctica el generar un efectismo real ni una identificación subjetiva. No existe aquí un objetivo de *mimesis* en su significado propuesto de antemano, sino es en el plano puro del significante donde el discurso se dirige a la *aestesis*, es decir, una provocación para los sentidos más que una invitación a la credibilidad de un entramado diegético, que con la ostentosa presencia de los proyectores evidencia la reproducción de estos signos en una pantalla.¹⁶³ Volviendo a Baudry:

Lo que se viene abajo con el desocultamiento del mecanismo, es decir la inscripción del trabajo, es a un tiempo la tranquilidad especular y la seguridad en la propia identidad. Por lo tanto, el cine puede aparecer como una especie de aparato psíquico sustitutivo que corresponde al modelo definido por la ideología dominante.¹⁶⁴

Es aquí donde podemos encontrar la acción subversiva del arte en Trinchera Ensemble, justo en la demostración de su técnica, en ese gesto de desocultamiento al poner en primer plano la maquinaria de sus luces y sonidos, donde a veces es más interesante lo que ocurre en la mesa de trabajo, en el proceso, que lo que ocurre en la pantalla:

Sólo en la originalidad de la técnica, y no en el mensaje, encuentra una obra la posibilidad de contribuir a la recuperación de una conciencia auténtica. El autor

¹⁶³ “La ideología de la representación como eje principal que orienta la concepción de la “creación” estética y la especularización que organiza la puesta en escena indispensable para la constitución de la función trascendental, forman en él un sistema singularmente coherente. Todo sucede como si el sujeto mismo, que es incapaz-y no casualmente-de responder por su propio puesto, haya necesitado que se lo sustituya por órganos secundarios, injertados, que reemplacen sus propios órganos defectuosos, por instrumentos o formaciones ideológicas susceptibles de cumplir con su función. De hecho esta sustitución solo es posible con la condición de que el instrumento mismo sea ocultado, reprimido.” Baudry, 66

¹⁶⁴ Jean-Louis Baudry, *The apparatus*, 66

como productor, es entonces, el que considera la obra literaria en cuanto técnica.

Técnica que además debe ser susceptible de enseñarse y aprenderse.¹⁶⁵

Como se puede observar, esta subversión tiene también una vocación pedagógica, de alentar el conocimiento sobre el cine en sus primeras formas:

Balboa [...] define el trabajo del colectivo como una pieza de cine que rompe con la cuarta pared y echa a un lado la pasividad del espectador. En ese sentido, por ejemplo, en medio del performance, el público podrá caminar por el espacio del salón, acercarse a las mesas y “trincheras” desde donde los artistas proyectan sus obras para observar el cómo, el contacto entre creador y materiales.¹⁶⁶

Por lo que se puede decir que no existe una intención deformante de la conciencia con sus obras, sino una expansión de la misma, un enriquecimiento de la experiencia de lo visual y lo auditivo. Una provocación que se filtra a lo largo de todo el edificio del aparato cinematográfico industrial, hasta el mismo cine independiente y experimental en su legítima pretensión autoral y tradicional. La Trinchera desborda los mecanismos audiovisuales con sus presentaciones en vivo, en su organización colectiva, en su búsqueda por los accidentes afortunados que se pueden dar en la improvisación y de los que el espectador puede ser testigo y cómplice a la vez. Esta manera de involucrar al espectador, de mostrar los modos en la que la imagen experimental y la experiencia audiovisual se construyen, tendrá su etapa de maduración con la fundación del Laboratorio Experimental de Cine (LEC), liderada por Elena Pardo y Manuel Trujillo. Se trata de una asociación civil destinada a impartir talleres sobre el técnicas de cine fotoquímico, sobre las posibilidades del cine experimental y la difusión de obras de cineastas experimentales mexicanos; en líneas generales, una ruta elocuente para quien nace de la creación colectiva y diversifica su trabajo hacia la práctica comunitaria de lo audiovisual en México.

¹⁶⁵ Esta cita forma parte de la reseña del libro *El autor como productor*, no obstante me parecieron palabras exactas para ilustrar las ideas en cuestión, además de ser una reseña académica. Maria Fernanda Carvajal, Reseña de “El autor como productor” de Walter Benjamin, en *Aisthesis*, <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163221380024.pdf> (Consultado el 21 de abril, 2019).

¹⁶⁶ Sonia Sierra, “Trinchera fusiona proyecciones y sonidos para entender el arte” en *El universal* (México: 15 de enero, 2010).

7. Política y estética de la apropiación audiovisual mexicana

En el intrincado debate entre lo político y lo estético en el cine experimental podemos encontrar varios planteamientos, pues resulta que el cine por principio es un sistema semiótico donde “las dislocaciones de las formas estéticas, inscribiéndose en una serie histórica e intertextual, son inseparables de las dislocaciones políticas.”¹⁶⁷ Se puede entender que Hans Richter, uno de los cineastas experimentales abstractos de los años veinte – en el sentido que le importaba más el despliegue visual que el sentido de la interpretación verbal –, daba por sentado que sus obras eran políticas por ser, precisamente, de vanguardia¹⁶⁸. Idea que Rancière, quién se ha distinguido por disertar sobre la relación entre política y estética le es muy afín pues para el filósofo francés “La política es un asunto estético, una reconfiguración del reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y del silencio, de lo visible y de lo invisible [...]. Así pues, para mí, nunca se ha producido un paso de lo político a lo estético”¹⁶⁹. Es decir, son dos conceptos que no deberían diferenciarse en ningún ámbito de la esfera del pensamiento humano.

Con la apertura de Trinchera Ensemble, desde que se concibe como un colectivo abierto, con obras abiertas y con sus procesos creativos que descubren la funcionalidad de los aparatos empleados, se radicaliza una experiencia audiovisual que apunta hacia otras sensibilidades de lo experimental, poco usual en los artistas mexicanos. Como he mencionado hay un

¹⁶⁷ Raquel Schefer, “Militante y experimental: Apuntes sobre la política y la poética del cine de intervención argentino”, en *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* núm. 9 (2014) <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/555/475>

¹⁶⁸ “Esto ayuda a explicar por qué la politización más abierta de la vanguardia lograda en 1917-1919 cayó mucho salvo el rechazo absoluto del modernismo que la extrema izquierda en la arena política podría haber esperado. Incluso como el Munich El Soviet estaba en marcha en 1919, el más influyente de izquierdas el crítico de arte de la escena de Munich, Wilhelm Hausenstein, adopta una postura relativamente moderada, declarando que “el arte descansa en en sí mismo, no en sus conexiones con el poder. Y Richter, que había regresado a Múnich para ser el artista principal del Comité de Acción [Aktionsausschuß] de Artistas Revolucionarios, le aportó una apreciación similar por la autonomía del arte. Stephan C. Foster ed, *Hans Richter: Activism, Modernism, and the Avant-Garde*, (MIT: Cambridge-Massachusetts, 1998), 3.

¹⁶⁹ Jaques Rancière, *El tiempo de la igualdad: Diálogos sobre política y estética*, (Amsterdam: Herder, 2011), 9.

sentido de colaboración fuera de los modelos autorales clásicos. Desde ahí podríamos estar hablando fácilmente de una relación entre lo político y lo estético que se deriva de sus prácticas específicas. Pero existen también obras de apropiación experimentales que se ocupan manifiestamente de lo político, como podría ser el caso de la ya comentada *Cómo T.V.* (Ortiz Torres y Lubezki) o *De cuerpo presente* (Fernández Violante). Aquí, cuando me refiero a lo explícitamente político, hablo sobre aquellos mensajes que muestran una evidente preocupación de denuncia social.

A continuación estudiaremos algunos casos en el que lo político y lo estético generan una suerte de fricción epistémico-estética, al ser enunciaciones autorales donde la técnica propicia el mensaje expresamente político y a la inversa. Así como en sitios, donde las dinámicas de la colectividad evidencian la práctica política, sin la égida formalista de lo estético, o en dado caso, en el que ambas se correlacionan.

7.1. Colectivo Los Ingrávidos y sus métodos

Se escucha la voz de un hombre, cuyo acento puede responder a alguna región de Guerrero, Oaxaca, Tabasco o Veracruz. Está contando algo apenas inteligible, algo que ocurrió, mientras se escucha el patinar de un automóvil y en seguida truenan disparos al tiempo que aparece la imagen, una imagen perforada, repleta de agujeros que impiden descifrar con exactitud su contenido.

La imagen se repite, y ahora podemos distinguir a un grupo de hombres que por su atuendo y la disposición de los cuerpos podemos inferir que se trata de una escena que tiene que ver con una asamblea entre campesinos. La imagen va arrastrándose dolorosamente fotograma por fotograma, frente al foco de un proyector que, con el efecto de su calor hace que los orificios la desintegren. Más disparos, otras voces y el ruido de un ventanal continúan escuchándose, se alcanzan a reconocer frases como “abajo, abajo”, “mucho humo”, “ahí cayó”.

En esta pieza del Colectivo Los Ingrávidos, *Abecedario/B*, donde las imágenes se están destruyendo, se queman para borrar todo indicio de definición, lo único que está más que claro es su mensaje. Con el montaje del audio y el tratamiento del material sabemos que alude a un atentado en contra de campesinos. La efectividad de esta pieza consiste en que no nos está hablando de un acontecimiento histórico aislado, sino de una de continua tragedia en el complejo entramado de la realidad latinoamericana desde el sometimiento de los pueblos originarios. Bien puede recordarnos la masacre de Aguas Blancas,¹⁷⁰ en México; lo ocurrido en la comunidad Dos Erres, en Guatemala¹⁷¹; o la represión en Curuguaty, en Paraguay,¹⁷² solo por enlistar algunos hechos que fueron documentados en la era televisiva.

El asunto es que el discurso de denuncia y memoria de *Abecedario/B* es contundentemente visible, utilizando una estrategia tanto performativa, como performática. Es decir, performativa porque se genera una enunciación sobre la violencia destruyendo su propio artificio, por lo que se materializa en acción el mensaje, en este caso el material fílmico en 16 mm que se interviene; y performática porque somos testigos de este acto gracias al registro en video del mismo proceso de destrucción de esta puesta en escena.

Conviene aquí detenernos a pensar algo que casi todas las películas de apropiación comparten, el tema de la temporalidad o las temporalidades que conviven muy evidentemente en una misma pieza.¹⁷³

¹⁷⁰ El 28 de junio de 1995, en el estado de Guerrero, un grupo de la Organización Campesina de la Sierra del Sur que se dirigía a la localidad de Atoyac de Álvarez fue masacrado por la policía como forma de represión ante sus demandas. Véase: <https://www.cndh.org.mx/noticia/masacre-de-aguas-blancas>

¹⁷¹ Durante el 6, 7 y 8 de diciembre de 1982 un grupo de élite militar persigue y asesina a los habitantes organizados de la localidad de Las Dos Erres en Guatemala. Véase: <https://www.corteidh.or.cr/tablas/fichas/doserres.pdf>

¹⁷² El 15 de octubre del 2012, integrantes de la Federación Nacional Campesina son violentamente reprimidos por parte de la policía en la ciudad de Curuguaty, Paraguay. Véase: <https://latinta.com.ar/2019/09/paraguay-nuestra-lucha-es-por-tierra-justicia-y-libertad/>

¹⁷³ Reflexiones sobre las temporalidad cohabitantes pueden derivarse desde una óptica macro, a nivel de la Historia: “Las dislocaciones temporales de las formas fílmicas, formas eminentemente históricas, son movimientos expresivos de la experiencia de la historia, y de la fenomenología del tiempo. Las formas

En *Abecedario/B* confluyen cuatro tipos de temporalidades condensadas en forma de capas. Por principio existe el tiempo de la imagen origen, es decir, el material que se empleó para quemarlo, un pequeño fragmento de la película mexicana *Balajú* (1944) de Rolando Aguilar. La segunda temporalidad es sugerida por el audio, el registro de un narcobloqueo en Tamaulipas, en 2014. Una tercera, corresponde al momento en que el Colectivo Los Ingrávidos ejecutan la acción de perforar y quemar el material para el registro de este proceso mecánico-fotoquímico. La cuarta y última temporalidad es la suma de todas, y que podemos apreciar en sus 4:55 minutos de duración. Ya escribe Antonio Weinrichter, en *Metraje encontrado*, en 2009: “Este tipo de estrategias son típicas del trabajo sobre la conciencia de la percepción del cine experimental -y estructural en particular-, como también lo es el mismo trabajo de (re)montaje y la evidente disparidad de las imágenes yuxtapuestas”¹⁷⁴.

Pero hay que destacar que entre cada suma de temporalidad añadida en el plano existe un detrimento de la definición de la misma. Esto se da en dos momentos de la intervención. En el acto de la destrucción del material fílmico y en el momento en que se registra con video ese performance, teniendo como resultado final una imagen imperfecta, y esa es toda la postura estética. Miguel Errazu, en su ensayo “La imagen dañada”, formula una serie de preguntas muy pertinentes sobre este tipo de prácticas en concreto:

¿qué ocurre cuando la metáfora se literaliza? ¿Cuando la ruina de la imagen no solo indica una temporalidad compleja, sino las marcas de una acción deliberada? ¿Cuando, en definitiva, no solo hay huella de un proceso sino mimesis convertida en motivo?¹⁷⁵

No podemos estar más de acuerdo con estos cuestionamientos al hablar sobre *Abecedario/B*, pues desde luego, como se ha desarrollado arriba, la pieza es una amplia metáfora sobre

fílmicas, en su travesía de la historia operación esencialmente crítica, desvelan el carácter multitemporal de la imagen, constituyendo a la vez un terreno fértil a partir de lo cual es posible imbricar la estética y la política partiendo de una crítica de la separación” Raquel Schefer, *ibid*.

¹⁷⁴ *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, (Madrid: Gobierno de Navarra Fondo de publicación, 2009), 122.

¹⁷⁵ Miguel Errazu, “La imagen dañada”, en *Campo de relámpagos* (México: 2018).
<http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/4/12/2018>
<http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/4/12/2018>

acontecimientos de violencia, sometimiento y represión sobre un sector en específico, toda vez que el acto mismo de intervenir de esa forma la película es la que nos aclara el motivo, el medio queda completamente justificado para el mensaje.

Más adelante, Errazu evocará con precisión conceptos que se derivan de las reflexiones sobre la imagen dañada, como lo “fantasmagórico”, “ruindad”, “desfiguración” y la asociación entre el cuerpo político representado y el cuerpo fílmico destruido. Si bien en esta pieza estos conceptos resultan evidentes, son “metafóricamente literales” como menciona Errazu, es posible afirmar que prácticamente en toda pieza de apropiación los podemos encontrar, más aún aquellas que re-emplean el soporte fílmico, pues como se ha mencionado, la práctica que involucra el agenciamiento de una imagen o sonido que no es propio, y hacer con estos materiales un discurso fuera de los modos de representación industrial implica ya un acto subversivo, a contracorriente de las formas convencionales audiovisuales. Por ello, el componente político en esta pieza es doble. Pero para entender con mejor exactitud las intenciones artísticas del Colectivo Los Ingrávidos no hay mejor fuente que la de primera mano:

Abecedario/B es una pieza audiovisual que forma parte de nuestro *Abecedario* (2014) el cual es un trabajo serial que pretende re-asignar a cada letra del abecedario una función audiovisual abordando temas que implican las problemáticas que irradia México: por ejemplo, feminicidios letra M; desapariciones forzadas O, ejecuciones extrajudiciales G, guerra sucia durante los años 70 D, la creciente militarización E... etc. Pero también intenta capturar la poética que irradian las resistencias populares A; La B es balacera, un cine baleado, es una "experiencia audiovisual" de la guerra en México, y cada letra aborda un dispositivo específico... cámara de video, lomokino, 16mm, found footage, re-filmación, internet... y ese dispositivo funciona como un procedimiento... *Abecedario/B* es el procedimiento de *Impresiones para una máquina de luz y sonido*... implica una dialéctica específica estética/política, digital/fílmico, imagen/sonido... y así con todas las piezas del abecedario. [...] *Abecedario/B* es el resultado de problematizar la insuficiencia de hacer cine de ficción, pero también documental, en un país en guerra. Cada pieza venía acompañada de

un texto, el de B, decía algo así como: "Son malos tiempos para el cine cuando un sicario toma una cámara y filma sus ejecuciones." Era la época del blog del narco.¹⁷⁶

Como se menciona, se trata de una serie de piezas bajo la clara premisa del compromiso social, basándose en una metodología alfabética y experimentando con diversos medios audiovisuales. Algo que vale mencionar es cuando hablan de la "insuficiencia de hacer cine de ficción pero también documental en un país en guerra". En efecto, una insuficiencia comunicativa para representar la brutalidad de una realidad, así como una insuficiencia de recursos. Hacer cine de compromiso social con los recursos que se tienen a la mano, y que al emplear formas del cine experimental se solventan las carencias de un cine convencional. Con esta estrategia, cercana a las prácticas del llamado "cine del tercer mundo" esbozadas por algunos cineastas latinoamericanos de los sesenta¹⁷⁷, se llega al resultado de un cine expresamente político que al mismo tiempo cumple con una fascinación creciente por la imagen analógica y en ruinas, una imagen que se pueda arruinar, dentro de los circuitos del arte contemporáneo. Comenta Balsom:

Roughly concurrent with cinema's 1995 centennial, the use of celluloid returns as a major feature of moving image gallery practice for the first time since video art displaced the film

¹⁷⁶ Cabe mencionar que el Colectivo Los Ingrávidos, formado en 2011, decidieron anunciarse de forma anónima en un principio y es formado por dos personas, entre ellas Davani Varillas. Entrevista personal con Davani Varillas, integrante del Colectivo Los Ingrávidos, llevada a cabo el 1 de julio de 2020. Para más información véase: <http://www.blow-up.es/portfolio-item/entrevista-al-colectivo-los-ingravidos/>

¹⁷⁷ En la década de los años sesenta, particularmente con el empoderamiento mediático de la Revolución cubana al mismo tiempo que alguien como Glauber Rocha acompañaba sus realizaciones de teorías sobre su propia pertinencia, florecieron ideas en torno al cine manufacturado con ciertas limitantes acaso técnicas frente a las grandes industrias de la cinematografía. A propósito, Julio García Espinosa, escribió en 1969, un muy avanzado pensamiento sobre "cine tercermundista": Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética "interesada", un arte "interesado", un cine consciente y resueltamente "interesado", es decir, un cine imperfecto. Un arte "desinteresado", como plena actividad estética, ya solo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte [...] Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en un estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el "buen gusto". [...] *Un largo camino hacia la luz*, (Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002, 22-26).

installations of figures such as Michael Snow and Robert Whitman in the late 1960s and early 1970s. The re-entry of 16 mm into the gallery in the 1990s as a part of a larger turn towards questions of cinema brings with it a host of concerns very different from those at stake a quarter of a century earlier. The barring of the apparatus in the 1960s and 1970s, in conjunction with a phenomenology of spectatorship, has shifted to an exploration of history and the obsolescent [...] Within the pristine and sanctified spaces of art, 16 mm film is employed as a precious remnant of a cinema in ruins, with the film print elevated to the status of a collectible objet d'art.¹⁷⁸

Aquí, Balsom identifica una tendencia que surge justo dentro de los años de aceleramiento de las interdependencias económicas a nivel mundial, es decir, de la globalización a una escala sin precedentes, contexto en el que las artes se verán igualmente enfrascadas en este devenir socioeconómico, inaugurando tendencias nuevas en el mundo del arte dominante o reactivando aquellas que se habían abandonado. Por su lado, Hito Steyerl, al hablar sobre la desmaterialización de la imagen en el arte contemporáneo, sobre su compactibilidad que hace que su definición visual se empobrezca, o que puede someterse a su destrucción, señala una sutil tensión:

La historia del arte conceptual describe esta desmaterialización del objeto artístico en primer lugar como un movimiento de resistencia contra el valor fetiche de la visibilidad. Después, sin embargo, el objeto de arte desmaterializado resulta ser perfectamente adaptable a la semiotización del capital de la que se deriva el giro conceptual del capitalismo. De alguna manera, la imagen pobre está sujeta a una tensión similar. Por un lado, opera contra el valor fetichista de la alta resolución. Por otro lado, este es precisamente el motivo por el que acaba perfectamente integrada en un capitalismo de la información que prospera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares que en las versiones finales.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Erika Balsom, "A cinema in the gallery", *Screen*, no. 50, (verano de 2012), 413.

¹⁷⁹ Hito Steyerl, "En defensa de la imagen pobre", *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014), 44.

Es decir, existe un nicho en el museo, en la galería y, por tanto, en el mercado del arte para estas expresiones de resistencias audiovisuales desde su forma y contenido. De hecho, parecen ser más atractivos y valiosos para el arte actual, los mensajes políticos que las disrupciones formales, y es aquí donde se delinea una posible contradicción, exhausta y compleja, de cuando piezas experimentales de compromiso social entran al ámbito del arte contemporáneo:

Quando la obra consigue organizarse en torno al compromiso, su tendencia política corre un nuevo peligro: la neutralización por la institución arte. La obra ingresa en un contexto de creaciones cuyo punto en común consiste en la reunificación con la praxis vital, y se percibe tendencialmente, al establecer su compromiso desde el principio estético de la organicidad, como un mero producto artístico. La institución arte neutraliza el contenido político de las obras particulares.¹⁸⁰

El Colectivo Los Ingrávidos cuenta con una trayectoria de exhibición que destaca por sobre todos los artistas de apropiación experimental en México. Sus imágenes han desfilado por numerosos festivales y exposiciones colectivas a nivel mundial.¹⁸¹ Y, como suele ocurrir con frecuencia en el campo del arte y el cine, han sido más reconocidos en el extranjero que en su país de origen.¹⁸² Como punto de comparación, cabría mencionar que una de las distribuidoras más importantes de cine experimental a nivel mundial, Light Cone, con base operativa en París, incluye 74 piezas del Colectivo Los Ingrávidos en su catálogo¹⁸³ (dentro

¹⁸⁰ Peter Buerger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ediciones Península, 1987), 161

¹⁸¹ Su mayor espacio de autonomía es desde su canal de vimeo donde sus obras se encuentran siempre abiertas, con más de 400 piezas; un gesto que comparten con Bruno Varela.

¹⁸² Sólo por mencionar algunos sitios en los que empezaron a exhibir su obra: Ann Arbor Film Festival, USA, Festival Internacional de Cine, FILMADRID, Festival Internacional de la Ciudad de México, DOCSDF, BIM Bienal de la Imagen Movimiento. Premio Norberto, Griffa a la creación audiovisual Latinamericana 2016, Festival Internacional de Cine de Murcia IBAFF, One Flaming Arrow | Inter-Tribal ART, MUSIC AND FILM FESTIVAL, Portland, Oregón, MEX-PARISMENTAL, Francia, Pasajes de cine. Madrid, ACCIONES TERRITORIALES. Museo Ex Teresa Arte Actual, México, The mini microcinema, Cincinnati, Ohio. Véase <http://plat.tv/filmes/impresiones-para-una-maquina-de-luz-y-sonido>

¹⁸³ Véase <https://lightcone.org/fr/groupe-1474-colectivo-los-ingravidos>

de la producción “mexicana” de apropiación solo existen otras dos piezas de Naomi Uman en dicho catálogo, por ejemplo).

El éxito de Los Ingrávidos dentro del pequeño campo de lo experimental mexicano, sin duda es resultado de orden multifactorial, pues por un lado se han tomado con seriedad, posiblemente como ningún otro artista, su quehacer artístico, intentando participar en todos los foros posibles, granjeándose de un reconocimiento internacional. Pero también este reconocimiento responde al atractivo componente político-social que entrañan sus piezas. Por lo que resulta pertinente cuestionarnos si la búsqueda principal reside en la poetización de la política o la politización de lo poético. Sus obras, no hay que olvidarlo, se insertan en la realidad violenta que el sexenio de Felipe Calderón legó al futuro, y casi exploran exclusivamente ese legado desde las prácticas experimentales, buscando su lógica, su propuesta artística, más entre la coyuntura que en la forma.

Para continuar con este debate, sería pertinente analizar otra pieza significativa de Colectivo Los Ingrávidos. En *Impresiones para una máquina de luz y sonidos* (2014)¹⁸⁴ vemos un procedimiento muy similar al de *Abecedario/B* en cuanto al tratamiento de la imagen. Una película en blanco y negro de 16 mm que es proyectada y capturada con una cámara digital.

El filme presenta rayaduras, incisiones a propósito, la manera en que se proyecta es accidentada, con toda la intención, una manipulación de la máquina de proyectar de forma incorrecta, que detiene la película para que, expuesta al calor, se queme, además de ser proyectada con la deliberada desestabilización del foco y el encuadre. La película se “descarrila” de la lente exponiendo sus bordes materiales, vemos su banda de sonido óptico, pero no es el sonido óptico de la película lo que escucharemos, sino un poema que grita: “Allá vienen, los descabezados, los mancos, los descuartizados...”, y en este tenor es que continúa toda la pieza.

Es necesario comentar el origen de la imagen y del sonido con los que se articula *Impresiones para una máquina...* La película re-empleada es *La perla* (1945), dirigida por Emilio “el

¹⁸⁴ Véase aquí <https://vimeo.com/102373751>

Indio” Fernández, central en la comprensión del periodo más prolífico de la producción cinematográfica mexicana, del que tomaron sólo unos segundos para transformarlos en un *loop* o bucle para su desmaterialización, como se puede apreciar al revisar la pieza. Por otro lado, el audio corresponde al poema de María Rivera intitulado *Los muertos*¹⁸⁵, que en su momento cimbró la lectura de lo poético que se venía dando aparentemente huérfano de coyuntura violenta, y que, leído por la misma autora en el marco de la Marcha Nacional por la Paz y Dignidad, celebrada el 6 de abril del 2011, en el Zócalo de la Ciudad de México, adquirió dimensiones colosales para lo que se acostumbraba en el marco literario mexicano¹⁸⁶.

Otro dato a resaltar, es el título que Los Ingrávidos pusieron a la pieza, pues hace alusión a una pieza del artista vienés Peter Tscherkassky, la celebrada *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005), claro referente del cine experimental de apropiación que apuesta por la distorsión del soporte fílmico. La reflexión se puede sintetizar en lo dicho por Huber: “*Instructions* parece también un paradójico epitafio del cine, jubiloso y siniestro simultáneamente: a la vez que reconocen de manera implícita el fin de la era del celuloide, estas obras derivan su enorme poder de efectos que solo pueden ser creados en cine.”¹⁸⁷

Al comparar *Abecedario/B* e *Impresiones para una máquina de luz y sonido* podemos distinguir esa insistencia formal de destruir, colapsar o dislocar el material fotoquímico, pero

¹⁸⁵ El poema completo puede ser leído aquí: <https://www.sinpermiso.info/textos/los-muertos>.

¹⁸⁶ En una entrevista para *El nieuwe acá* (<https://elnieuweaca.com/2020/02/09/poesia-y-violencia-una-conversacion-con-la-poeta-mexicana-maria-rivera/>), Rivera misma contó: Siempre tenía la preocupación de lo social y la preocupación de la vinculación de la poesía con lo social. Pero no había logrado materializar un texto que funcionara. Tenía una frustración al respecto. Desde los años 90 empezaron a suceder eventos en lo social que impactaron las artes. Por alguna razón impactó más a las artes visuales, en las artes escénicas incluso, y no en la literatura como tal y mucho menos en la poesía. La poesía era el último reducto. Al menos, yo no encontraba una obra, algo, un discurso al respecto.

¹⁸⁷ Cristoph Huber, “Cuestión de vida y muerte. Instrucciones para una máquina de luz y sonido de Peter Tscherkassky”, *Desde el cuarto oscuro. El cine manufacturado de Peter Tscherkassky*, Interior Trece, Alumnos47 Fundación, 2012, 83.

no bajo los mismos procedimientos sofisticados que realiza Tscherkassky, como son las copias por contacto u *optical prints*,¹⁸⁸ sino dañando directamente el material y recurriendo a los desajustes que ofrece un proyector de 16mm, registrando mediante el video el espectáculo de esta destrucción, sea por una postura radical de una imagen pobre o a falta de contar con los recursos necesarios que aseguraría la reproductibilidad en soporte fílmico de estas intervenciones.

Por tanto, en este tipo de piezas, el tratamiento estrictamente visual responde a una politización de la estética, es decir, que sí existe una postura política en el acto de agenciamiento de las imágenes industriales, y esta crítica soterrada yace en su destructiva intervención. Sin embargo, es en el ámbito del sonido donde Los Ingrávidos añaden una capa más densa, y en extremo manifiesta, de lo político, es decir, una estetización de la política. Si aisláramos el sonido de ambas piezas y pusiéramos algún otro, digamos el sonido del proyector de 16mm, resultaría un ejercicio de exploración meramente formal, pero que mantendría una tradición de códigos subversivos dentro del universo de las imágenes en movimiento, mismos que sólo los adeptos e iniciados en el cine experimental podrían advertir. En cambio, recurriendo a lo dicho por Miguel Errazu, esta “metáfora se literaliza”, se hace mimesis, volviendo explícito el componente político con la elección de estos tipos de audio. El narcotiroteo en *Abecedario/B* y el poema de denuncia sobre las desapariciones y feminicidios de María Rivera en *Impresiones para una máquina de luz y sonido*.

¹⁸⁸ En líneas generales, este procedimiento consiste en poner un negativo original sobre película virgen, exponer esta superposición en un cuarto oscuro, al hacerlo “a mano” da como resultado, una copia imperfecta, donde incluso se podrán ver los *sprokets* o perforaciones del negativo. Esto tiene una estética particular propia de la imagen cinematográfica en la historia del cine experimental. Véase, Peter Tscherkassky, *Desde el cuarto oscuro: El cine manufacturado*, (México: Interior Trece, 2012)



Still de *Abecedario/B*, Colectivo Los ingravidos (s/f).



Still de *Instrucciones para una máquina de luz y sonido*, Colectivo Los Ingravidos.

7.2. ¡Allá vienen!

Estamos ante otra pieza, en la que vemos niñas y niños que sonríen en una playa y que corren hacia la cámara, es decir, literalmente vienen hacia nosotros, los espectadores; mientras que escuchamos las siguientes palabras: “Allá vienen, los descabezados, los mancos, los descuartizados, a las que les partieron el coxis, a los que les aplastaron la cabeza, los pequeñitos llorando entre paredes oscuras de minerales y arena.”

Se trata del mismo poema, de la misma lectura de María Rivera con *Los muertos* que Los Ingrávidos emplearon, pero las imágenes son de otra índole. Aquí se trata de un generoso compendio de grabaciones familiares en formato 8mm y super 8 encadenadas para dotar de mayor fuerza al poema de Rivera; y de manera recíproca, el poema dota de otro sentido a las imágenes que Ezequiel Reyes monta en su cortometraje *¡Allá vienen!* (2017).¹⁸⁹ Se trata de una variedad de imágenes de fiestas familiares, bodas y cumpleaños, de vacaciones y bebés durmiendo en los brazos de su madre, de gestos, risas, bailes, caminatas y paisajes; en suma, de momentos felices, que de manera muy precisa, Reyes edita para plantear una correspondencia entre lo que vemos y escuchamos. Por poner un ejemplo, el segmento que va del minuto 3:12 al 3:39 del corto atendemos a las palabras de Rivera que dice:

[...] los muertos a los que madres no se cansan de esperar, los muertos a los que hijos no se cansan de esperar, los muertos a los que esposas no se cansan de esperar, imaginan entre subways y gringos. Se llaman chambrita tejida en el cajón del alma, camiseta de tres meses, la foto de la sonrisa chimuela [...]

Este fragmento es ilustrado por Reyes con escenas de un grupo de madres dándole de comer a sus hijos en una fiesta infantil, seguida de una boda en la que la futura esposa recibe la consagración del sacerdote, aunada a la escena de un niño vestido con una “chambrita”,

¹⁸⁹ Véase aquí <https://www.youtube.com/watch?v=TEWwZhOift4> .

enseguida vemos a otro niño con un triciclo y vestido con camiseta, y por último el saludo a la cámara de una niña chimuela.

Una selección de pietaje de archivos familiares que, en ocasiones, se acopla con lo dicho por un simple guiño, por la enunciación de algún objeto en el curso del poema y que veremos en las imágenes apropiadas por Reyes, pero que genera un efecto de contrapunto. Y es aquí donde el corto adquiere su dimensión política, pues si bien el poema *Los muertos* habla sobre los sectores más violentados y desprotegidos de la sociedad latinoamericana, las escenas que muestra *¡Allá vienen!* son, en gran parte, de familias de clase media, de familias que durante las décadas de los cuarenta a los sesenta gozaban de los recursos materiales para detentar sus recuerdos en cine.

He aquí la dialéctica de esta pieza de apropiación, donde la metáfora no se literaliza, sino que se genera un choque entre el significado (la voz, el poema) y el significante (las imágenes de archivo), y que por tal oposición se establece entre el contenido de cada uno de estos dos elementos un nuevo sentido, mucho más potente y crítico. Una resignificación radical de la imagen apropiada que nos invita a pensar que los desaparecidos, las mujeres violadas y los restos de cuerpos encontrados pueden ser de cualquiera que participe en esta sociedad. En conclusión, que en esta realidad permeada de sistemática violencia los sectores más privilegiados también pueden ser víctimas, como, precisamente, en el caso de la marcha convocada por la celebridad trágica Javier Sicilia¹⁹⁰, en la que se da, al calor de la convocatoria, la lectura del poema de María Rivera que quedará registrada para el provecho de los cineastas de los que aquí se ha hablado¹⁹¹.

Parece existir una tendencia compartida por los apropiacionistas de la imagen en movimiento de querer problematizar en un sentido crítico las imágenes de archivo en la escena del México

¹⁹⁰ Ricardo Tirado “Blood sacrifice, instant celebrity, organization and mobilization” en *The XVIII World Congress of Sociology*, (Yokohama: ISA, 13-19 de julio, 2014).

¹⁹¹ Archivo de la lectura en vivo, *Poema "los muertos", Marcha nacional por la paz 2011*, de donde surge el archivo que utilizarán tanto Reyes como Los Ingrávidos, https://www.youtube.com/watch?v=gYtLFMwQZhQ&feature=emb_logo.

contemporáneo. Parece ser que una conciencia social empuja a los artistas a no quedarse en la mera contemplación de estas imágenes que, de por sí, cuentan ya con una carga estético-política, no sólo por el citado acto de agenciamiento, sino al poner de nueva cuenta en circulación imágenes privadas que no se contemplan dentro del universo hegemónico del audiovisual. No obstante, el componente político de esta práctica de apropiación también se ejerce desde el concepto de la colectividad. A propósito de títulos semejantes, en 2014, escribió David Wood:

Una buena parte de la tensión y la seducción de estas cintas yace en el abismo temporal que todos sabemos que hay entre la filmación de los eventos que vemos en la pantalla y los distintos momentos de su reactivación en el presente (su hallazgo, su reedición, la experiencia individual de cada espectador). De lo que se trata es de reconciliar estos diversos momentos históricos para que las huellas audiovisuales se vuelvan legibles en el presente, para que podamos racionalizar el vínculo muy concreto con el pasado que proporciona el filme.¹⁹²

Así, con esa potencia, el abordaje de películas domésticas para resignificarlas se inserta casi como una obviedad en el repertorio del cine experimental en una apremiante insignia. Continúa Wood, en el mismo artículo:

Las imágenes se vuelven interesantes no por la información visual que ofrecen ni las realidades que imitan, sino por lo que *no* muestran: la violencia política que está tan cercana a este metraje, pero que está tan patentemente ausente. El metraje no nos cautiva por su capacidad evidencial y ocular (mira, esa demostración militar ocurrió *entonces*, y la podemos ver), sino en tanto huella de un acontecimiento que no podemos ver ni conocer, pero que de alguna forma sí podemos intuir (imagínate, algo transcendental ocurrió, *después* y *cerca* de esta imagen tan banal). Activamos, pues, un "visionado desemantizado", pero sin soltar del todo un deseo (inalcanzable) de habitar la temporalidad original del metraje.

Los niveles en que se mueve *¡Allá vienen!* tienen que ver con lo que Brea (2007) reconoce como interpretación del artista que re-crea las imágenes, la confisca alegóricamente. José

¹⁹² David Wood "Vestigios de historia: el archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol.36 no.104 (México:UNAM) http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762014000100004. Consultado en línea el 25 de noviembre, 2020.

Luis Brea es explícito: la planificación general, en la lógica de la interposición de un dispositivo de interrupción de la enunciación, de la “interrupción de la cadena significativa”, configura el carácter radical de un procedimiento que permite abandonar la ilusión de la presencia plena de sentido unívoco¹⁹³, dotando a la pieza, al re-encuentro del archivo doméstico, de una cualidad política que carecía previamente en el anonimato.

¹⁹³ José Luis Brea, *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, (Murcia: Cendeac, 2007).



Stills de *¡Allá vienen!* de Ezequiel Reyes.

7.3. *Manifiesto México*

En 2013 un “grupo de artistas, académicos y cineastas”¹⁹⁴ se coordinan bajo la iniciativa de Michael Ramos-Araizaga para realizar un largometraje coral, compuesto por varios cortos hechos con material de reemplazo o *found footage*, titulado *Manifiesto México: Las imágenes son de quienes las trabajan*.

Además de la característica formal de la utilización del material apropiado, la constante que une a todas las piezas será, fundamentalmente, una crítica sobre el imaginario colectivo bajo el que se ha formado una cierta idea de lo mexicano, a partir de aquello conocido como el cine de la época de oro y el contubernio entre las televisoras y el Partido de la Revolución Institucional (PRI)¹⁹⁵.

La película resulta en una variedad de fuentes, recursos, intensidades críticas sobre el acto de la apropiación audiovisual bastante ecléctico. Algunas de estas piezas serán de corte más contemplativo, como en “Redención”, de Ezequiel Reyes, o “Recuerdos de Magdalena”, de Bruno Varela, quienes no se detienen en emitir algún mensaje, sino en mostrar el material tal y como está, apelando a la misma fuerza de sus imágenes, apenas con la mínima intervención del montaje.

También encontraremos el retrato intimista, el cual busca extraer de los filmes familiares alguna meditación del universo propio del autor, al tiempo que se comparte una reflexión sobre la realidad nacional, tal es el caso de la piezas “Skin destination”, de Adriana Trujillo,

¹⁹⁴ Según la sinopsis que se puede leer en el portal Filminlatino dice: “En un país como México, con una tradición audiovisual tan rica, este trabajo propone reapropiarse del panorama fílmico y televisivo. Todo lenguaje tiene un caló, un caló que el propio pueblo ha creado apropiándose del lenguaje mismo. Pasa lo mismo con las imágenes, todos crecimos viéndolas, son nuestras, nos pertenecen. Así, un grupo de artistas, académicos y cineastas hablaremos este caló audiovisual, por la reapropiación es el arte del pueblo, cualquiera puede hacerlo.” Véase <https://www.filminlatino.mx/pelicula/manifiesto-mexico>

¹⁹⁵ El mismo año, Fabrizio Mejía Madrid publicaba en Grijalbo *Nación TV, la novela de Televisa*, libro que, entre lo ensayístico, lo autobiográfico y lo ficcional, aunaba, como la película, al síntoma del desengaño en torno al control que *la televisoras* y *el Partido* ejercían, o creían ejercer, en la sociedad, una especie de tendencia hacia el desvelo de un “espíritu de gobierno”.

“Comunidad imaginada”, de Gabriela Ruvalcaba, “Gitana (Tzinaga)”, de Itzia Fernández y Pedro Mohedano e incluso “10 años” de los uruguayos Andrés Pardo y Santiago Casarino, en donde los autores no emplean *found footage*, sino que reemplazan sus filmaciones caseras sobre el momento en que llegan a establecerse en México.

También, en esta compilación de compilaciones se encuentran piezas de corte irónico, como “Con dinero baila el perro”, de María José Alós, “Brujos vs Curanderos”, de Orlando Jiménez, y “México back to the future II”, de Andrés García Franco. Mientras que, en otro tono, uno más solemne y rico en su tratamiento, la pieza de significativo título, “Patria”, de Alejandra Espasande, realiza un condensado recorrido histórico-ensayístico sobre los estereotipos en los que el cine mexicano representa su diversidad cultural, que, en una línea similar, Michael Ramos elabora en un muestreo del folclore rural que ciertas películas mexicanas se empeñaron en esbozar con su pieza “Popurrí Ranchero”, así cómo en “Cementerio Claro”, Iliana Sánchez y Andrés Pulido elaboran, pero centrados en la figura de la mujer, mediante un interesante juego conceptual de claroscuros.

La aparición de un documento audiovisual de esta naturaleza, insólita, evidenciaba que la práctica de apropiación audiovisual se estaba extendiendo con celeridad desde una década anterior, cuando Trinchera Ensemble realizó sus primeros performances de *live cinema* con material encontrado, y hasta la conformación del Colectivo Los Ingrávidos, un par de años atrás, con su entrada al mundo de los festivales internacionales. Así es como en *Manifiesto México* queda establecido que existe una escena apropiacionista en el país.¹⁹⁶

Remover, borrar o desaparecer cualquier elemento contrario a los intereses del Estado. El gobierno de Peña Nieto removió a la periodista Carmen Aristegui del noticiario MVS por la investigación de la “Casa Blanca” en 2015. Se desaparecieron por lo menos a 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa. El priismo siempre ha removido a México. En 1988, se eliminaron boletas y casillas que favorecían al candidato de oposición de izquierda, Cuauhtémoc Cárdenas. Desde 1993, en Ciudad Juárez se desata una ola imparable de feminicidios, sin explicación concreta alguna, misma que se disemina por todo el país, hasta superar en cifras de desapariciones, violaciones y asesinatos de mujeres en el Estado de México, alcaldía donde el sector más poderoso del PRI tiene sus bases. Desde la declarada guerra contra el narco de Felipe Calderón, en 2006, se remueven activamente las filas del narcotráfico, se disipan y se amplían sus territorios por toda la república, fenómeno de violencia que se agudiza con fuerza hasta el gobierno de Peña Nieto. Todos estos sucesos también remueven fibras sensibles, de intolerancia, resistencia y agitación.

Hago un necesario ajuste de contextos para mostrar, con un poco más de claridad, la tensa, aunque si bien obvia paradoja que existe entre el cine experimental de apropiación, y el aparato televisivo, ambos emisores de mensajes políticos; para así continuar con nuestro recorrido y dimensionar la importancia de la práctica apropiacionista en México. Por ello es necesario remontarnos al 2012, año en que comienza el sexenio del presidente Enrique Peña Nieto, que a todas luces se caracterizó por una dramática desestabilidad en todos los sectores del país. Su gobierno será marcado por numerosos y lamentables sucesos que generaron un ambiente de inseguridad, inequidad y violencia. Esta aseveración no implica asumir que los gobiernos presidenciales anteriores no han tenido el mismo efecto en el país. Pero no hay que perder de vista que la debacle del sexenio de Peña Nieto fue posible presenciarla en todo su esplendor gracias al auge del internet, la inmediatez del intercambio informativo en las redes sociales y los aparatos móviles; los cuales han jugado un papel fundamental para evidenciar las tropelías del gobierno hacia una comunidad que antes solamente confiaba en los medios tradicionales.

De igual manera, las agudas crisis económicas que se han presentado a escala mundial, cada vez con más frecuencia, desde el posfordismo, establecieron el escenario perfecto para una desproporcionada recesión en todos los ámbitos (económico, político, social, cultural) que para la segunda década del siglo XXI, en los países con menos estabilidad social, impactó de manera trágica. México, un país cuya riqueza en materia prima ha sido abaratada por la élite de la política industrial, viene a ser un territorio cautivador para la depredación capitalista más feroz, sobre todo desde la implementación del sistema neoliberal.

Hasta ahora, la práctica neoliberal se consolida como la modalidad contemporánea de apropiación de riqueza, y en concreto de naturaleza y trabajo, más agresiva y desigual de la historia del ser humano. Ello significa que no sólo se ha mantenido y ahondado el despojo de los bienes comunes o que se ha agudizado la explotación del trabajo, sino que íntimamente se han incrementado con creces los flujos biofísicos o energéticos-materiales de las sociedades contemporáneas, pero todo esto de manera marcadamente desigual.

El neoliberalismo constituido oficialmente en México data del gobierno de Miguel de la Madrid, esta política sigue continuando hasta el 2018, y resulta difícil imaginar que en un temprano plazo pueda ser desplazado por un sistema alternativo. La única certeza es que este modelo económico ha propiciado la pauperización de la población y el enriquecimiento de una poderosa plutocracia.

Y cuando en 2012 fue proclamado electo Enrique Peña Nieto, una densa atmósfera de desamparo se percibía en el país, sobre todo en los sectores más informados y quienes creyeron que el proceso de las elecciones lo arbitraba un órgano imparcial. La sociedad, por tanto, estaba deprimida y desencantada. Ya con una franca caída de aceptación popular desde el principio del mandato del presidente electo, como estrategia de reanimar el sentir de la gente, la Secretaría de Gobernación hecha a andar su campaña “Mover a México” mediante dos spots televisivos.

Uno de ellos se tituló *Impulsos* donde una serie de acróbatas disfrazados con traje y corbata, como empleados de oficinas, saltan de un edificio a otro, haciendo cabriolas y marometas imposibles, cual personajes de películas de superhéroes. Ejercitando pues un deporte urbano llamado *parkour*. Mientras rezan mensajes como “¿Qué nos mueve? Nos mueve el amor por México. El orgullo. Nos mueve un nuevo impulso” y termina con el eslogan “Mover a México.”

El segundo, titulado *Se puede*, representa a un sujeto que se debate entre las situaciones reales del país como pobreza, mala educación, pérdida de partidos de fútbol por penales, aunque al mismo tiempo contrasta el “Sí se puede” con datos hiperbólicos como que en México se tiene fuerza de trabajo, premios Nobel, medallas olímpicas, riquezas de petróleo, plata, paisajes paradisíacos, la capacidad de haber construido una ciudad sobre un lago y las ganas extraordinarias de transformar a México y moverlo.

Tanto cineastas provenientes de escuelas de cine oficiales, como el caso de Ezequiel Reyes (egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica, CCC) y el de Andrés García Franco (egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, CUEC, ahora ENAC), artistas independientes (Bruno Varela), y académicas (Itzia Fernández y Alejandra Espasande) se interesan en este tipo de expresiones, se entiende como una afluencia generalizada.

Estas piezas-anuncio, de impecable factura, fueron producidas por el realizador de la empresa Televisa, Pedro Torres y Enrique Begné, respectivamente. *Impulsos* tuvo un costo de 10 millones 227 mil pesos con IVA incluido. Mientras que *Se puede* fue de 9 millones 231 mil pesos.

Es importante destacar que el Gobierno Federal tiene tiempos oficiales para la transmisión de contenido institucional en TV y Radio. Estos spots fueron transmitidos en horarios compartidos con programas de amplia audiencia, como en el reality show de la cantante Paulina Rubio, la repetición de la telenovela *María Mercedes* y el noticiero de López Dóriga. Habría que añadir dos spots más. La primera acción política del gobierno de Peña Nieto como ejecutivo fue proponer la reforma educativa y la cual fue aprobada en el congreso elevándola a constitucional. Esto condujo a una serie de manifestaciones por parte de los profesionales de la educación, pues en realidad se resumía a una reforma laboral para los docentes.

El spot fue otra vez la maquinaria para amenizar el descontento. En 2013 se lanza el spot *Pizarrón*, en el que un profesor imparte clase de matemáticas a sus pequeños alumnos cuando tras una especie de epifanía decide violar toda ley de gravedad y comienza a caminar sobre el pizarrón de forma horizontal, motivando a que los alumnos se le unan para luego teletransportarse a una idílica pradera y caminar por el metafórico sendero del conocimiento. El giro vanguardista de este spot no tiene explicación en el discurso legitimador para la reforma educativa de la campaña, ni quizá debería tenerla. El impacto visual es quizá su único propósito. Este anuncio costó 7 millones 539 mil pesos. Un segundo spot para convencer sobre la reforma educativa fue *Lista*, donde una profesora pasa lista a sus alumnos de primaria, y cada uno tiene nombres de personajes ilustres de la historia mexicana, como Hidalgo Miguel, Juárez Benito, Ortiz Josefina, etc. Más modesto que los anteriores, pues para este anuncio se pagó sólo 2 millones 239 mil pesos. Para la realización de estos dos spots se contrató a los Estudios Churubusco.

La suma total por la realización de los cuatro spots que cito es de 29 millones 236 mil pesos. Pero eso sólo es en términos de realización. Para la difusión en Televisa y TV Azteca, es decir, las pautas televisivas, suman un poco más de 60 millones de pesos. Lo que resulta en gastos de la SEGOB cerca de 90 millones de pesos. Ahora bien, estos son los spots que van desde los primeros días del gobierno de Peña Nieto. Los spots sobre el llamado “Pacto por México”, sobre la Reforma Energética, informes presidenciables y la campaña “Lo bueno casi no cuenta, pero cuenta mucho” aún son inmensurables. Su gobierno se ha clasificado como la República del Spot. Un gobierno que sigue creyendo que el dispositivo audiovisual, usado por ellos, pagado por los contribuyentes, es su herramienta más fuerte de dispersión crítica.

Lo que consiguió la campaña de “Mover a México”, slogan que cifró su primera mitad de propaganda presidencial, ha tenido como efecto colateral un desciframiento del poder desinformador de las imágenes.¹⁹⁶ Sus mensajes de optimismo ramplón y efectismo visual, han pasado a ser inanes, ridículos y motivo de escarnio por parte de los videoactivistas en las redes sociales. Lo único que movió el gobierno y la campaña mediática de Enrique Peña Nieto junto con el órgano totalitario del partido que representa, PRI, es remover, en la expresión más extensa del término.

Desde luego, por razones que ya se han citado en otro lado, entre las que podemos mencionar la crisis de los soportes audiovisuales para su preservación, la búsqueda de una economía del medio y la creciente accesibilidad hacia archivos que circulan en el internet. Es posible pensar *Manifiesto México* como un acta constitutiva en la que una comunidad cinematográfica se identifica, se re-conoce, sin precedente en la historia del cine en México, donde si ha habido corrientes manifiestas en las diferentes artes, el cine no se había visto tan claramente tocado por un fenómeno en el que se adscribiera explícitamente “un grupo” que expusiera algo cercano a una agenda, una suerte de programación ostensible frente al panorama que la circunda¹⁹⁷.

Así, esta comunidad, se harán llamar “piratas del cine”, “los Jinetes Sampleadores de Imágenes”¹⁹⁸, los “pepenadores de lo audiovisual” bajo la zapatista consigna de que “las imágenes son de quienes las trabajan” y con esa impronta movieron una película en mucho motivada, igualmente, por el contexto político y social que los ánimos electorales habían impuesto en la cotidianidad mexicana, para lo cual hay que tomar en cuenta lo que anota

¹⁹⁷ Quizá, tocada una generación del CUEC por los esbozos de postulados prácticos del Nuevo Cine Latinoamericano, la fundación del Taller de Cine Octubre, en 1975, se acerque, tenga algún asidero con algo semejante a un manifiesto cinematográfico en nuestro país, sin embargo, el proyecto y los alcances son bien distintos (Véase. *El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta*, tesis de maestría en Historia por la UNAM, de Israel Rodríguez Rodríguez, 2016, https://www.academia.edu/29981707/Tesis_El_Taller_de_Cine_Octubre_Teor%C3%ADa_y_pr%C3%A1ctica_del_cine_militante_en_el_M%C3%A9xico_de_los_a%C3%B1os_setenta).

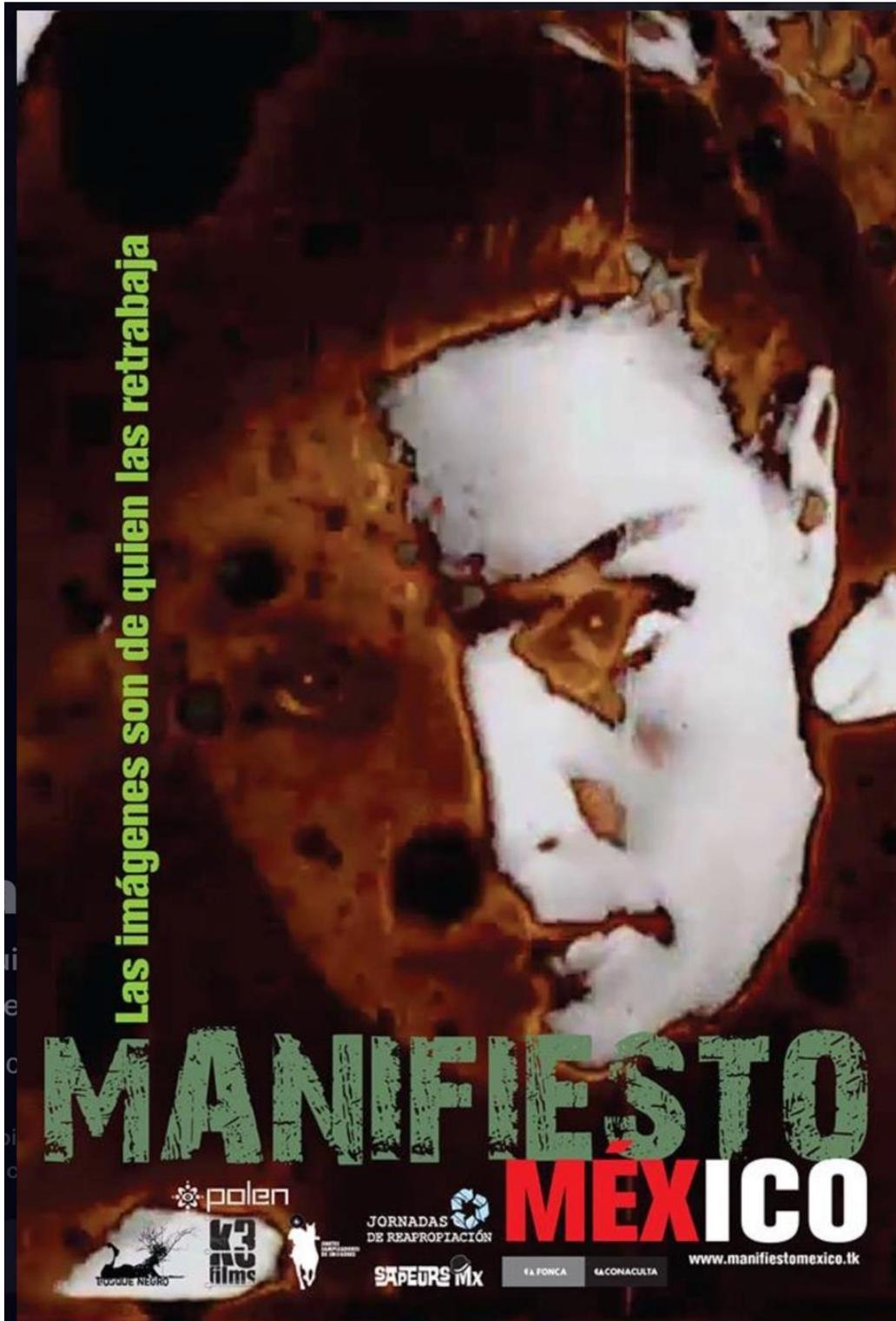
¹⁹⁸ Incluso, bajo este título, llegará a constituirse una Asociación Civil que, desde 2009 “crea y propone desde el campo de la producción audiovisual y la gestión cultural”: Convencidos de que la vida se hace a base de sampleos: fragmentos de imágenes, información y sonidos que tomamos constantemente para la construcción de nuestro imaginario individual y colectivo. Sin cerrarse a ninguna de las fascinantes expresiones de la cultura humana y urbana, JSI se ha ocupado especialmente de la documentación, investigación y promoción del cineclubismo, el ciclismo urbano y la lucha libre. Hemos participado en exposiciones, funciones de lucha libre, festivales de cine y retrospectivas en Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, España, Estados Unidos, Filipinas, Francia, Inglaterra, Italia, México, República Checa y Venezuela. Para profundizar en nuestros proyectos fundamos Jinetes Sampleadores de Imágenes Asociación Civil, registrada en la Notaría 143 en la Ciudad de México el 2 de abril de 2009, e integrada por Orlando Jiménez Ruiz, Agustín Martínez Monterrubio, Fernando Serrano Ramírez y Gabriel Rodríguez Álvarez. (<https://jinetesampleadores.wordpress.com/about/>) Consultado el 28 de noviembre, 2020

Rosendo Bolívar en “El lopezobradorismo: la construcción de un movimiento social y político” (2013):

Como Morena no contaba con una parte que se preocupara y ocupara de la cultura, a principios de 2012 hubo una asamblea de la comunidad cultural y se constituyó Morena Cultura, integrada por músicos, cantantes, escritores, artistas plásticos, actores, bailarines, cineastas y comunicadores. Aborda la cultura como un recurso para construir un profundo cambio civilizatorio en el país, que consiste en verla como un bien social, como un medio para enfrentar la violencia y como un recurso para buscar la igualdad y la justicia en el país. Concibe a la cultura como un modo de vida que no sólo es arte y letras, sino un sistema de valores, tradiciones, sentimientos y afectos de una sociedad.¹⁹⁹

No obstante, y por supuesto, el ingrediente político contextual llegó en un momento clave en los alrededores del apropiacionismo experimental en México, en su variante más contestataria.

¹⁹⁹ Bolívar Meza, Rosendo, “El lopezobradorismo: la construcción de un movimiento social y político”, en *El Cotidiano*, núm. 178, marzo-abril, (México: UAM Azcapotzalco, 2013), 90.
<https://www.redalyc.org/pdf/325/32527006011.pdf>. Consultado el 1 de diciembre, 2020.



Las imágenes son de quien las retrabaja

MANIFIESTO

MEXICO

www.manifiestomexico.tk

polen



JORNADAS DE REAFROPIACIÓN

SAPEURS MX

F. FONCA EL CONACULTA

Cartel de *Manifesto México*

7.4. Jornadas de Reapropiación/ULTRAcinema

Manifiesto México no pudo haberse realizado sin un antecedente. Jornadas de Reapropiación fue el título que Michael Ramos-Araizaga le pondría a una pequeña muestra dedicada exclusivamente a exhibir piezas audiovisuales que fueran hechas con material de archivo, sin importar si fuera digital o fílmico. Dice, al respecto, el programa de la Cineteca Nacional:

Las Jornadas de Reapropiación 2012 son un escaparate para los cortometrajes contemporáneos (20 minutos o menos) cuya premisa principal es la de utilizar películas o secuencias de video y reutilizarlas en forma inventiva. Se plantean como un espacio para la difusión de los consagrados del género entre el público mexicano así como para los nuevos cineastas decididos a explorar estas alternativas.²⁰⁰

Su primera emisión, en 2012, tuvo como sede el Centro Cultural Vlady, Cine Club Bravo, Cine Club Coyoacán y Cineteca Nacional. El cartel que presentaba para la Sección Mexicana²⁰¹ estaba compuesto por las siguientes piezas y autores: *El hindú* de Michael Ramos-Araizaga (2011), *Crank It!* de Alejandra Espasande (2012), *Mujer perfecta / Perfect Woman* de Michael Ramos Araizaga (2012), *Lumière Remix* de Andrés García Franco

²⁰⁰ Véase <https://www.cinetecanacional.net/php/ftPelHist.php?clv=10935> y <https://issuu.com/cinetecanacional/docs/julio2012/31>.

²⁰¹ La muestra también contaba con otras secciones, así es como se presentaba en los medios periodísticos: El sábado 8 de septiembre empieza la primera edición de las Jornadas de Reapropiación en la ciudad de México, D. F. A lo largo de cuatro días distribuidos en tres fines de semana se proyectarán decenas de filmes que trabajan la técnica del *found footage* bajo postulados particulares. Las cuatro sesiones con las que cuenta la muestra son una selección de piezas mejicanas, otra de trabajos creados en España, una tercera de trabajos internacionales de este último año y, finalmente, una proyección especial protagonizada por el vídeo *El Exorcista, el musical* (2004) de David Domingo. Todas las películas incluidas participan de una apropiación de filmes ajenos de procedencia diversa, a partir de la cual establecen nuevos diálogos semánticos que reconsideran otras perspectivas estéticas de los materiales originales. El programa mejicano incluye obras de Alejandra Espasande Bouza, Michael Ramos Araizaga, Andrés García Franco y Erik Tlaseca. La selección de piezas españolas incluye los nombres de Javier Viver, Esther Achaerandio, José Ramón Lorenzo, Laura Baigorri y Jota izquierdo, entre otros. Entre los cineastas participantes en el programa internacional cabe destacar a Alberto Cabrera Bernal, Eclectic Method, Carlos Escaño, Luis Lupone y Jean-Gabriel Périot. <http://www.visionaryfilm.net/2012/09/jornadas-de-reapropiacion-2012.html>

(2007), *La caída de las Águilas* (2011) de Sejen Luna, *Allegro non molto* de Alejandra Espasande (2010), *Rosita, el espejo* de Michael Ramos-Araizaga (2009), *Diario del ladrón* de Erik Tlaseca (2011), *Desintegración* de Erik Tlaseca (2011), *Mercado negro* de Orlando Jiménez y Demián Flores (2004), *Una piedra en el camino* de Carlos Cuarón (2011), *La muerte de Videoman* de Gregorio Rocha y Fernando Llanos (2010), *64-75* de Iván Ávila Dueñas (2011), *Familia desconocida* de Ezequiel Reyes (2011), *Novena* de Demián Flores y Orlando Jiménez (2004).

Como es posible observar, algunos de los artistas que figuran en este cartel participarán en la propuesta de *Manifiesto México*, así como también es de notar que nombres como Gregorio Rocha, Fernando Llanos y Carlos Cuarón, personas con una trayectoria más amplia en el sector audiovisual mexicano, participaron de esta emergente e inusitada muestra. En el wordpress de Jinetes Sampleadores de Imágenes se lee:

Todas estas obras muestran cómo el público interviene no sólo como consumidor pasivo y testigo mudo del desfile de imágenes en movimiento, sino como lector crítico y productor de re-lecturas con posturas políticas que no excluyen el humor.

De alguna manera, esto nos permite afirmar que los Derechos del público han ido llevando a otra forma de soberanía simbólica que tiene que ver con la capacidad de apropiarse de las historias comerciales y remodelar los signos con mano propia.²⁰²

Para su segunda edición, en 2013,²⁰³ Jornadas de Reapropiación contó con el apoyo del festival de cortometrajes Shorts Shorts, compartiendo algunas de sus sedes, y se invitó al

²⁰² Véase <https://jinetesampleadores.wordpress.com/?s=jornadas+de+reapropiaci%C3%B3n>. Consultado el 2 de diciembre, 2020

²⁰³ Dentro del 8º Festival de Cortometrajes de la Ciudad de México se organiza una nueva edición de las Jornadas de Reapropiación, una muestra dedicada al cine y el vídeo de found footage. Entre el 5 y el 11 de septiembre se celebrarán una serie de actividades relacionadas con la realización de películas de materiales reciclados, de orígenes ajenos. De momento ya se han dado a conocer las piezas que formarán parte de la sección oficial. La mayoría de ellas son trabajos en vídeo digital que recuperan fragmentos de películas de ficción bajo perspectivas novedosas que dialogan entre lo lírico y lo analítico. Entre los doce títulos escogidos se hallan algunas de las últimas realizaciones de Enrique Piñuel, José Cabrera, Xurxo Chirro o Illich Castillo. "14 x 14" de Alberto Cabrera Bernal y un servidor también ha sido seleccionada (Albert Alcoz). <http://www.visionaryfilm.net/2013/08/jornadas-de-reapropiacion-2013.html>

restaurador fílmico y artista norteamericano Ross Lipman, quien presentó su muy citada ópera prima, *10-17-88* (1989), en 16mm, que se exhibía como uno de los grandes logros del reapropiacionismo en nuestro país.

A propósito, en su momento y al calor del entusiasmo que la Jornadas contagiaron en mi búsqueda, escribí este párrafo en la revista electrónica *F.I.L.M.E. magazine* que hoy es pertinente citar en su calidad de germen de esta tesis:

El cine que se podrá apreciar en Jornadas de Reapropiación es un proyecto que se asemeja a lo sucedido en N.Y.C con la Cooperativa de Cineastas Independientes y Cinema 16. No exagero al decir que es un proyecto de resistencia que tendrá trascendencia. Se trata de un cine radical que poco o casi nada tiene deuda con el videoarte minimalista que surgió en los noventa en México. Esto es otra cosa y un gran logro por parte de los gestores.²⁰⁴

La tercera entrega de las Jornadas (2014) estuvo concentrada en el Museo Universitario del Chopo, como única sede. Se trató de un maratónico evento, pues sólo transcurrió en tres fechas, del 24 al 26 de octubre, con un nutrido repertorio de piezas, entre cortos y largometrajes, tanto mexicanos como internacionales, e incluso un *live cinema* titulado *Todo sobre Andrés*, en el que los cineastas Andrés Pardo, Andrés García Franco y Andrés Pulido, con sus reservas personales de *found footage* y varios proyectores de super 8, improvisaron a la manera en que Trinchera Ensamble lo hacía, como una especie de *jam session* expandida. Se invitó al artista finlandés Antti Seppäne, como parte de la gala internacional, y en su interés por hacer visible y llevar este campo de prácticas hacia una legitimación, se inauguró el primer foro académico en torno a la apropiación audiovisual, coordinado por la doctora Itzia Fernández.

Asimismo, se elaboró un primer catálogo²⁰⁵, con lo que las Jornadas iban adquiriendo todas las características de un festival orgánico e incluyente, así como un punto de encuentro entre la comunidad cinéfila adepta al cine experimental. Esa fue la primera ocasión en la que

²⁰⁴ Para su consulta, http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1602#_ftn1.

²⁰⁵ El catálogo puede ser consultado en este enlace: https://issuu.com/michaelramos-araizaga/docs/cata_logo_jordas_2014_web
https://issuu.com/michaelramos-araizaga/docs/cata_logo_jordas_2014_web

quien estas líneas escribe exhibió una pieza de apropiación experimental, titulada *Te quiero. Te quiero. Te quiero* (Valdez Puertos, 2015).

Para el 2015, en su cuarta edición, las Jornadas de Reapropiación comenzaron a realizar una serie de encuentros previos a los días oficiales de exhibición. Se organizó el Global Super 8 Day (GS8D), en Tepoztlán, el 24 de octubre, una festividad que desde el 2005 se celebra mundialmente, y que consiste en invitar al público en general a revisar sus archivos en super 8, sin importar su naturaleza, para compartirlas con el público.

Después, el 27 de octubre, se celebró el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, una conmemoración promovida por la UNESCO, y que para esa ocasión Jornadas de Reapropiación exhibiría una primera versión de *La Historia Negra del Cine Mexicano* (2016), de Andrés García Franco, en el Centro de Cultura Digital, donde será la sede oficial de todo el evento, gracias al apoyo del Laboratorio Experimental de Cine (LEC), quien por aquel momento tenía una residencia en ese sitio.

El segundo foro académico se llevó a cabo bajo la coordinación de Itzia Fernández y David Wood. Se realizó una retrospectiva de Ximena Cuevas, además de una variada muestra de cine experimental de apropiación a nivel internacional con su respectivo catálogo. Jornadas de Reapropiación se consagró, junto con la participación de LEC como el centro neurálgico de una colectividad que compartía saberes, afinidades, diferencias, así como artefactos, materiales, secretos técnicos y donde, sobre todo, se construía una historia del cine experimental contemporáneo-mexicano del que apenas se tenía una escasa noción, pues siempre se consideró una obviedad.

Las Jornadas de Reapropiación de 2016 siguieron llevándose a cabo en el Centro de Cultura Digital (CCD) y algunas funciones en Cine Tonalá, entre los días 2 y 6 de noviembre. Esta edición se caracterizó por presentar más piezas internacionales que locales, no obstante, se hizo una breve retrospectiva sobre el trabajo de Bruno Varela, así como de Naomi Uman, y fue en ese mismo contexto que el LEC inauguró sus instalaciones con un taller de revelado en blanco y negro y color impartido por Adriana Vila y Luis Macías, una de las fundadoras de Crater Lab de Barcelona. El Laboratorio Experimental de Cine, a partir de entonces,

funcionaría como un espacio de trabajo compartido, donde los realizadores y artistas procesarían sus propios materiales, asesorados por los mismos miembros del laboratorio.²⁰⁶

Esta edición, dicho por Michael Ramos, estuvo a punto de no suceder, por ciertas complicaciones con el espacio del CCD. Quizá esto dificultó el hecho de continuar con el foro académico, así como la elaboración de ese catálogo. Sin embargo, la verbena del cine experimental de apropiación continuaba, y, ya para entonces, Jornadas de Reapropiación no era el único asidero importante para poder apreciar este cine.

En ese mismo año se organizó por primera vez una colaboración con el Flaherty Film Seminar y la gira de documentales Ambulante, que consistió en una sección donde se exhibieron piezas de la edición número 60 del seminario Flaherty, con la inclusión de siete artistas mexicanos de variada trayectoria, como Ximena Cuevas, Bruno Varela, Colectivo Los Ingrávidos, Dalia Huerta Cano, colectivo Cráter Invertido, Antonio Arango y Daniel Valdez Puertos. El evento llamó mucho la atención y se llevó a cabo en Cine Tonalá, e incluyó la participación de la pionera y teórica del experimentalismo Jill Godmilow.²⁰⁷

En 2017 Jornadas de Reapropiación había desaparecido con ese su nombre, pues Michael Ramos, al observar la entusiasta y copiosa respuesta que obtenía en sus convocatorias, se percató de que la apropiación o “reapropiación” era un campo restrictivo para las obras que recibía, por lo que consideró cambiar el nombre por el Festival ULTRAcinema y ampliar los criterios hacia toda aquella obra experimental audiovisual, no sin abandonar el carácter independiente de las Jornadas:

Y así como el cine experimental hecho en México ha padecido el desprestigio y permanecido en el anonimato en gran medida, es que surge como una respuesta necesaria y de resistencia contra la industria del cine hegemónico, las Jornadas de Reapropiación, ahora ULTRAcinema. Un evento anual que nace con la firme apuesta curatorial de exhibir, difundir, y generar un ambiente de reflexión y crítica, sobre las prácticas de cine de

²⁰⁶ Para más información, <http://www.filmlabs.org/index.php/labs/lec/>.

²⁰⁷ Para mayor información, <https://www.20minutos.com.mx/noticia/59347/0/ambulante-realizara-seminario-en-colaboracion-con-the-flaherty/>.

apropiación, que no solamente le da proyección a realizaciones mexicanas sino también con una gran apertura hacia las propuestas internacionales.

ULTRAcinema es la evolución natural del festival que pretende no sólo programar cine reciclado sino también todo tipo de experimentación audiovisual en cualquier formato.

ULTRA es un prefijo de origen latino que entra en la formación de nombres y adjetivos con el significado de *Más allá de, al otro lado de* como en “ultramar, ultramontano, ultrasonido” y de *Muy, en grado sumo* como en “ultramoderno, ultrasensible, ultraligero”.

Cinema o cine es la abreviatura de cinematografía que es la técnica y arte de proyectar fotogramas de forma rápida y sucesiva para crear la impresión de movimiento, mostrando algún video (o de película, o film, o filme). La palabra «cine» designa también a las salas de cine o salas de proyecciones en las cuales se proyectan las películas.

Por lo tanto, podemos decir que el vocablo ULTRAcinema significa “Más allá del Cine“, “Cine en grado sumo” que es precisamente el espíritu del proyecto, trascender el concepto del cine tradicional para proveer espacios de exhibición a las nuevas formas de expresión artística audiovisual.²⁰⁸

Hasta la fecha, ULTRAcinema sigue vigente, siempre innovando en sus secciones y sedes. Se ha caracterizado por una posición descentralizada de la Ciudad de México, pues cada año la sede oficial es un estado diferente dentro de la República Mexicana. Jornadas de Reapropiación/ULTRAcinema nos hace pensar en una posición política de la gestión cultural en nuestro país. Su financiamiento depende de los participantes, y no rebasa los 50 pesos para obras nacionales y 100 pesos para las obras internacionales. Es un festival autogestivo que exhibe obras igual de autogestivas, con la colaboración desinteresada de personas allegadas al proyecto. Cuando Laurence Allard habla sobre el encuentro entre el cine doméstico y el experimental, dice:

Las películas domésticas celebran los lazos familiares preservando en imágenes los días felices. Pero la “familia” en cuestión también puede referirse a la que se elija. En este sentido,

²⁰⁸ Para mayor información, <http://ultracinema.x10.mx/acerca-de/historia/>.

podemos decir que los cineastas experimentales han producido auténticas películas familiares. Especialmente los cineastas del *underground* norteamericano han tejido lazos de amistad y de solidaridad a través de formas de ayuda y cooperación en la realización y distribución de películas que dibujan los contornos de una pequeña sociedad.²⁰⁹

Al volver hacia la dupla entre Jornadas de Reapropiación y el Laboratorio Experimental de Cine, organizaciones que funcionan a partir de la noción del “archivo audiovisual” para su exhibición, preservación, y realización, no podemos dejar de pensar románticamente en lo que 60 años atrás se fraguó en la ciudad de Nueva York, con la Cooperativa de Cineasta Independientes, lideradas por Jonas Mekas:

Allá por 1960 Nueva York asiste a un renacimiento del cine descorsetado, un cine experimentador y sin esquemas que se sustenta en mentes creativas y cámaras baratas. Cantidad de tipos que hacían películas o querían hacerlas y nulas posibilidades de que distribuidora alguna se mojase. Ese mismo año un puñado de ciudadanos de bien entre los que se encuentran Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Walter Gutman, Jonas y Adolfas Mekas... deciden asociarse en torno al *New American Cinema Group* con la idea de ayudarse recíprocamente a producir sus propios films, a cuestionarlos y a distribuirlos. Mientras en Europa florece una nueva generación de cineastas (*Free Cinema, Nouvelle Vague...*), en torno a la revista *Film Culture* ha ido creciendo un ambiente cuyo corpus teórico ahonda en las rupturas de fondo y de forma que cultivan las vanguardias artísticas desde el surrealismo. El cine oficial “decadente, superficial y aburrido” ha de ser superado por un nuevo lenguaje colectivo y libre, un cine que “igual que Norteamérica, no ha sido aún descubierto”. Hacen referencia a Ginsberg, a la revolución estilística de Stan Brakhage. No quieren films bonitos ni pulidos ni cadáveres cinematográficos, no se trata de ser artísticamente buenos o malos, se trata de la aparición de una nueva actitud.²¹⁰

²⁰⁹ Laurence Allard, “Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal” en *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, (Madrid: Ocho y medio, 2010), 264

²¹⁰ Luis E. Herrero, “Jonas Mekas y la Film-Makers Cooperative”, *blogs&docs*, 6 de julio, 2009, <https://www.blogsandocs.com/?p=415>.

Esto nos da cuenta del poder de vinculación social que el desarrollo de un proyecto puede generar, si su cometido es el defender y dar voz a una variedad de expresiones que han estado marginadas por las buenas intenciones estatales, destinadas en forma de dádivas casi clientelares a productos audiovisuales de diversos alcances, pero con la constancia del megapresupuesto, por lo que podemos decir que hacer cine políticamente no quiere decir solamente hacer cine político, pues su radio de acción es más extenso, y sus prácticas más efectivas en el orden de lo social. Ya Alcántara y Mariani (2016), en la introducción de *La política va al cine*, afirman que:

[...]la política pone en manos del mundo del cine generosos recursos de todo tipo para conseguir el fin buscado y con el transcurrir del tiempo el cine encuentra espacios de evolución que permiten la creación independiente, con lo que se convierte también en un mecanismo de crítica y de oposición. El cine y la política, como parte de esta evolución, se van entrelazando en la construcción de renovadas formas de protesta frente al estado de cosas. En esa evolución aparece la búsqueda de un mundo menos injusto y del respeto a la dignidad humana mediante cuestionamientos al poder y demanda de respuestas concretas. La política va al cine y el cine busca hacer política.²¹¹

7.5. Ecos de El grito

En 2018 México conmemoró los 50 años del Movimiento Estudiantil de 1968. La mayoría de las instituciones culturales del país, si no es que en su totalidad, le rindió tributo a ese momento histórico de lucha política a escala global que tanto ha dado a pensar, a discutir, que tantas ideas ha entablado.²¹²

²¹¹ Manuel Alcántara y Santiago Mariani (eds.) en *La política va al cine*. (Madrid: Tecnos, 2016).

²¹² “Cuántas ideas, clichés, nostalgia o rechazos conlleva la evocación de esta fecha. Despierta pasiones tanto favorables como francamente hostiles. Este movimiento estudiantil y social francés se articuló en diálogo con el mundo: reunió influencias ideológicas cargadas por un contexto que alimentaba pensamientos revolucionarios e internacionalistas, y emitió imágenes impactantes de una rebelión seductora. Originada en un grupo local de estudiantes anarquistas, anclado en una realidad reducida, esta ola rompió sobre la sociedad francesa con una intensidad imprevisible. Dos caras de esta época que vivían ignorándose una a otra tuvieron que encararse de pronto; el enfrentamiento fue tan inesperado como violento. Sus consecuencias se han impregnado profundamente en estas poblaciones; por primera vez en la historia la juventud se volvió una fuerza política en sí misma.” Philippe Ollé-Laprune, “Sean realistas, pidan lo imposible”, *Revista de la Universidad*

Para comprender esto es necesario mencionar que particularmente en México hubo una violenta represión el 2 de octubre en la manifestación de la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco, sin embargo:

El Movimiento Estudiantil Mexicano de 1968 duró exactamente 132 días, desde el 26 de julio hasta el 4 de diciembre, cuando el Consejo Nacional de Huelga se declara formalmente disuelto.

[...] Los sesentas, en su sentido social, político y cultural más profundo, en su sentido “generacional”, se iniciarían pues, el 1º de enero de 1959, con la entrada en La Habana de las tropas del Movimiento 26 de julio [...]. Y concluye la década exactamente el 11 de septiembre de 1973, con la derrota del proyecto encabezado por el Presidente Salvador Allende [...].²¹³

Y es en ese contexto que la primera generación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos realizará su primer proyecto de largometraje “generacional”, *El grito*. Se puede afirmar que es un documental colectivo, pues no hubo un sólo director de foto, ni un sólo sonidista, a pesar de que al final el crédito recaería en Leobardo López Aretche, al que por consenso de los realizadores se le concedió la autoría del filme.

Un antecedente de *El grito* es el trabajo para la clase de Reportaje Documental, que impartía Héctor García, realizado por Alfredo Joskowicz en mayo de 1968 [...]. Al reportaje le siguió una brigada con los mismos intereses, formada por el mismo Joskowicz, Leobardo López Aretche, Carlos González Morantes y Roberto Sánchez. También se unieron otros estudiantes del CUEC hasta conformar una veintena [...]. A principios de 1969, el maestro Manuel González Casanova convoca a los alumnos para la edición del material, donde Leobardo es nombrado director a cargo, Alfredo Joskowicz como su asistente. Leobardo convoca a un editor de los Laboratorios México, Ramón Aupart, y editan juntos, de seis a nueve de la mañana, durante un año, en las instalaciones del CUEC. Al finalizar la edición, Aupart ingresa al CUEC como profesor, en tanto que López Aretche, tras una larga depresión, se suicida en 1970 en la casa familiar de Coyoacán.²¹⁴

de México, núm. 841, octubre, 2018, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/6714526c-e092-4563-861c-abda71c98cfc/sean-realistas-pidan-lo-imposible>.

²¹³ VV.AA. *Los restos del naufragio y otras historias*, Laberinto ediciones, 2020, 81-87.

²¹⁴ María del Carmen de Lara Rangel y Sandra Loewe, “El CUEC. Y seguimos saliendo a la calle: la Academia y El grito”, *El grito, memoria en movimiento* (México: UNAM, 2018), 64-67.

El grito comienza con la crónica de los acontecimientos que fueron encadenando el movimiento, a partir de las notas periodísticas de Oriana Fallaci. El documental está dividido por meses, desde julio, cuando se da la primera represión policial contra el sector estudiantil, hasta octubre, en la inauguración de las primeras Olimpiadas en México²¹⁵.

Dada la importancia de este documental para la historia del cine mexicano, la Filmoteca Nacional de la UNAM, quien tiene los derechos de la película, tuvo a bien en desarrollar un proyecto de apropiación experimental de *El grito*. La idea y coordinación del proyecto, llamado *Ecos de El grito* fue propuesta por el subdirector del área de Rescate y Restauración, Albino Álvarez Gómez y de María Luisa Barnés, productora de Acervos de Filmoteca. La ficha técnica que tiene el sitio de Filmoteca describe así a la película:

A 50 años de filmarse el documental *El grito* del director Leobardo López Arretche, la Filmoteca de la UNAM, en el marco de la muestra internacional ARCADIA, Cine Rescatado y Restaurado, invitó a los artistas Annalisa D. Quagliata, Daniel Valdez, Jael Jacobo y Sejen Luna a que, a partir de dicha película, hicieran un trabajo de reapropiación fílmica para expresar su visión y perspectiva generacional del movimiento estudiantil de 1968. El resultado fue una serie de 5 cortometrajes reunidos bajo el título *Ecos de El grito* el cual se exhibió en la Arcadia. Así mismo, esos mismos cortometrajes se proyectaron en la sala de 360 grados del Museo de las Constituciones, para crear una experiencia inmersiva del Movimiento del 68.²¹⁶

Para ayudar en la coordinación de *Ecos...* se contactó al artista Séjen Luna, quien presentó una lista de artistas audiovisuales que habían sido exhibidos en ediciones pasadas de las Jornadas de Reapropiación y otros espacios semejantes. Así se decantaron por el trabajo de los artistas mencionados.

²¹⁵ Véase. “El movimiento estudiantil”, Jorde Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, Posada, 1986, 329-334, y “¿Cómo se filmó el documental?”, Albino Álvarez Gómez, Guadalupe León Cortés, José Antonio Hernández y Mónica León Cortés, *El grito, memoria en movimiento*, (México: UNAM, 2018), 112-116.

²¹⁶ Para mayor información, <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/arcadia-cine-rescatado-y-restaurado-de-la-filmoteca/ecos-de-el-grito/>.

Tras numerosas reuniones con Albino, María Luisa, personal técnico del laboratorio, y algunos protagonistas activos del Movimiento Estudiantil del 68, se decidió que cada autor elaborara dos cortometrajes que reemplazaran *El Grito*, con completa libertad, y con todo el apoyo de material fotoquímico para su elaboración.

Una iniciativa de esta envergadura hacía años que era inimaginable para una institución como la Fimoteca de la UNAM, pues su actividad no es la de, primordialmente, producir obras, mucho menos aquellas que caen en el ambiguo y amplio término de lo “experimental”, pero tal parece que la ocasión lo ameritaba y justificaba. Era, según parece, la manera de revivir, reevaluándolo con una mirada actual, el proyecto que institucionalmente nunca se supo manejar muy bien de *El grito*. Ya en 1974 se adelantaba Ayala Blanco:

El pudor del documental es conmovedor [...]. De ahí los reparos legítimos que pueden hacerse a la cinta [...]. Es evidente que el valor político de *El grito* se reduce mucho a causa de que sus intenciones analíticas son prácticamente nulas [...]. Pero *El grito* tiene otro valor, que se condensa en el título que cuidadosamente eligió Leobardo para esta cinta colectiva. Es solamente un grito, la expresión prepotente de mil gargantas, coincidiendo en el don del disgusto social, en el descubrimiento de la solidaridad y la pasión política participantes, en el dolor de verse sangrientamente expulsados de la historia [...]. Tal vez el propio Leobardo fuese perfectamente consciente de que las limitaciones de *El grito* se concentraban en una sola y entonces la hizo escribir como exordio al filme en la frase-dedicatoria [...] “A los hombres libres de todas las naciones que luchan, que sufren y que vencerán”. En efecto, sólo ellos escucharán el Grito.²¹⁷

El grito, cuyo “estreno” se retrasó todo lo posible para no sincronizarse con algún momento álgido del sexenio de Luis Echeverría y la presencia de los González Casanova en la UNAM, se exhibió “legalmente”, “oficialmente” en El Salón Rojo de la Cineteca Nacional el 23 de junio de 1976, aunque desde 1970, en que se concluyó, se pasaba en malas copias de 16mm a partir de un negativo que López Aretche había hecho resguardar en el ICAIC:

²¹⁷ Jorde Ayala Blanco “El movimiento estudiantil”, *La búsqueda del cine mexicano*, (México:Posada, 1986) 335-336.

Después de la primera proyección la noticia corrió como agua [...]. Por su parte, Manuel González Casanova recuerda lo que ocurrió al enterarse de estas proyecciones: “Mire, *El grito* se estrenó con una copia que nadie sabía que existía. Pero ya con eso a mí me lavaron las manos, y a Pablo, mi hermano, que era rector, también lo deslindaron. Aun así hicimos un gran alboroto de que nos habían robado la película. Lo demás se lo dejó a su imaginación política”.²¹⁸

La película, además del documental que es, se transformó en una amalgama de la conciencia universitaria que, acaba por consolidar incómodamente a una de las primeras escuelas de cine en América Latina, y no será hasta los años en que se “persiguió” políticamente al viejo Echeverría (2006-2010), con la apertura del tema del 68 en la opinión pública, que la Filmoteca va a sentirse más cómoda con la divulgación de una copia decente de *El grito*.

Así llegamos a 2018, cuando ya arriba de un discurso de total reivindicación a la ópera prima del CUEC, la Filmoteca accedió a las propuestas de los artistas apropiacionistas sin obstrucciones. Sin embargo, los artistas contrapropusieron el no realizar únicamente cortometrajes, sino también una pieza de instalación, para amplificar las posibilidades expresivas del medio fílmico, la pantalla monocanal. En otras palabras, explorar la arquitectura del cine material.

Cada artista tuvo un plazo aproximado de seis meses para el desarrollo de sus piezas. En ese lapso se intentó establecer con la red de museos de la UNAM la posibilidad de la mencionada instalación. Tanto Albino, Maria Luisa y los mismos artistas involucrados buscaron negociar estos espacios, y parecía imposible, pues cada museo tenía pactada, de antemano, su agenda sobre el motivo del 68. Sin embargo, fue gracias a la gestión de la compañera Jael Jacobo que el Museo de las Constituciones se sintió atraído por la idea y cedió su sala de proyección de 360°, en el que por un periodo de tres meses (septiembre-noviembre) se exhibieron en ese formato las piezas resultantes.

Mientras se buscaban los espacios museísticos, la compañera Annalisa Quagliata había estado trabajando en el proyecto de una obra de instalación que incluía un juego de espejos

²¹⁸ ‘De las bóvedas a las pantallas’, Israel Rodríguez Rodríguez, “El grito: una historia hecha de fragmentos”, *El grito, memoria en movimiento*, (México: UNAM, 2018), 55-56.

rotos en donde se proyectaría, mediante un complejo sistema de refracción, ciertos fragmentos de *El grito*, pero la falta de un espacio para esa pieza fue lo que la dejó inconclusa, por tanto sólo pudo realizar un cortometraje, titulado *A nuestro tiempo* (2018).²¹⁹

Más allá de los mensajes que pueden transmitir este conjunto de piezas, que, por automático entrañan un componente político, los tratamientos técnicos con los que se trabajó en cada uno son los que hacen valer su peso:

Quagliata, para su pieza, sumergió en agua hirviendo a más de 70°C con carbonato de sodio una copia en 16 mm de *El grito*. Esto generó que la emulsión de la película se derritiera y craquelara, dándole el efecto de película descompuesta por el síndrome de vinagre, una estética de la ruindad fotoquímica cercana a los trabajos de Bill Morrison, como *Light is Calling* (2004) y *Decasia* (2002). Mientras estas imágenes derretidas pasan, Quagliata lee el poema *La visión del escribiente*, de Octavio Paz.

Por su lado, Jael Jacobó desarrolló *La mano tendida*,²²⁰ que en sus propias palabras la describe como “un cortometraje realizado a partir del documental de Leobardo López Aretche, como análisis sobre la mano y su carga simbólica desde el saludo de un niño, la V de victoria de los estudiantes en el México de 1968, los gestos del poder, los estudiantes con cámaras para filmar y fotografiar la verdad.” Su segundo cortometraje fue *Chohcol*, que se basa en la leyenda de que un papalote de color negro en forma de paloma fue lanzado en la inauguración de los juegos olímpicos de 1968 en forma de protesta por la matanza del 2 de octubre. En el primero, Jael Jacobo hizo uso de varias técnicas, como la rotoscopía, las copias por contacto y la animación. En el segundo, que es de carácter ficcional, sólo reemplaza ciertas escenas de la inauguración de las Olimpiadas.

Séjen Luna, por motivos personales, no pudo concluir sus proyectos, y por mi parte puedo decir que realicé dos piezas. Una completamente digital, en la que reproduzco todo el documental de *El grito* de tal forma que durara dos minutos, diez segundos, 1968 milésimas, repartido en un mosaico, simulando la disposición de tres tiras de 16 mm cuando son vistas

²¹⁹ Un fragmento de esta pieza puede consultarse aquí <https://vimeo.com/291613331>

²²⁰ Aquí se puede consultar un fragmento: <https://vimeo.com/297843603>

sobre una mesa de luz. El título es la duración de la misma pieza, *2 minutos, 10 segundos, 1968 milésimas*.²²¹

El segundo corto fue realizado con la técnica de copia por contacto, en la que se me facilitaron algunos fragmentos de *El grito* en negativos de 35 mm, y con material virgen muy acotado, pero lo suficiente para realizar las copias, mismas que revelé a mano. Para dotar a la pieza de esa estética de la imagen arruinada, interpuse entre los negativos ciertas texturas de aerosol en papel acetato, así como vidrios donde escurrían burbujas de jabón, antes de exponer la copia. Después sería digitalizada por la misma Filmoteca, al igual que el trabajo de Annalisa Quagliata, para así poderle añadir una banda sonora que se grabó con pedales de guitarra y voces distorsionadas. Lo titulé *No hurgues en los archivos pues no consta en actas*,²²² oración que extraje del poema *Memorial de Tlatelolco*, de Rosario Castellanos.

Ecos de El grito se exhibió en el marco de la primera Muestra Internacional de Cine Rescatado y Restaurado, Arcadia, que Filmoteca UNAM organizó como un proyecto más extenso para la conmemoración de los 50 años del Movimiento Estudiantil, que comprendía la programación de filmes emblemáticos de 1968, exhibida en el Centro Cultural Universitario.

El 27 de septiembre se inauguró la exposición de *Ecos de El grito* en el Museo de las Constituciones, en su sala audiovisual de 360°. Luego, de acuerdo a los términos legales dispuestos por Filmoteca de la UNAM, nosotros tendríamos el derecho de exhibir nuestro trabajo a voluntad, siempre y cuando mantuviera el sello de Filmoteca y el escudo de la UNAM, y así ha sido. La fortuna de cada pieza ha sido dispar, pero se han logrado exhibir fuera de México, en algunos festivales de cine de apropiación y experimental.

Ecos de El grito intentó ser un alarido en el que comulgaran la idea de lo político y lo estético de forma equilibrada. Por lo menos, es así como mis compañeras y yo lo entendimos. Un

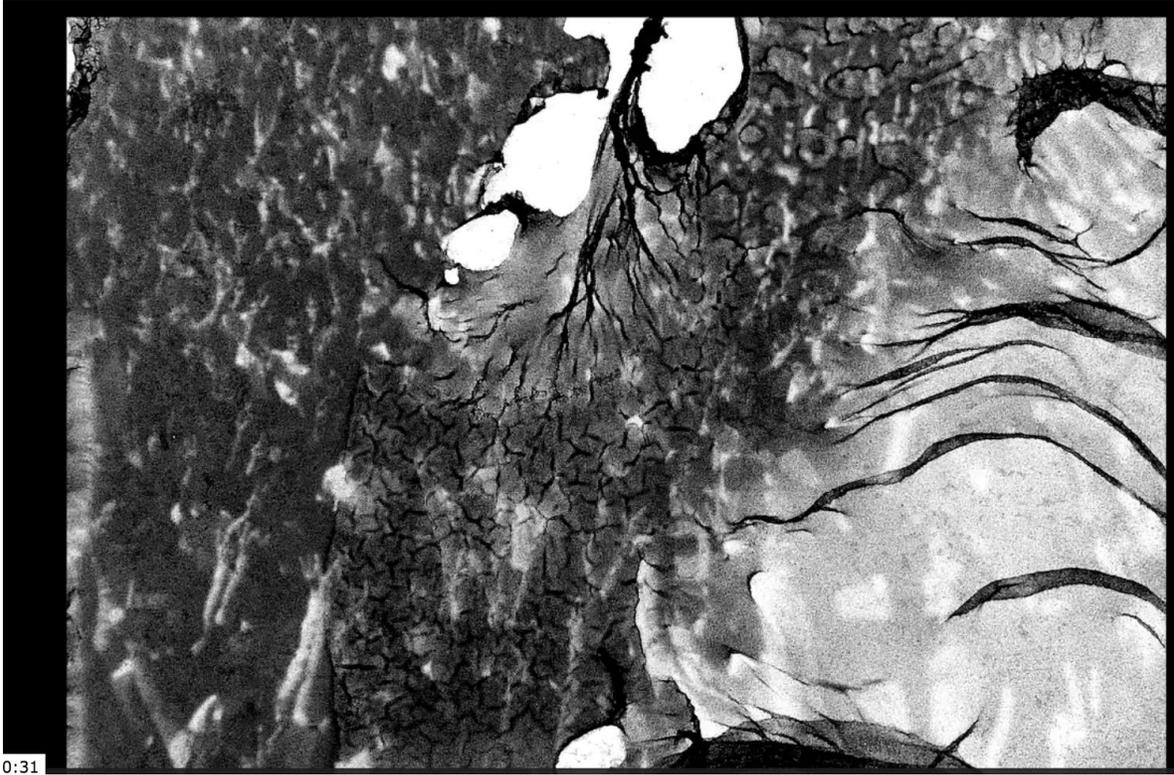
²²¹ El corto puede ser consultado aquí: <https://vimeo.com/441887063>

²²² *No hurgues en los archivos pues no consta en actas*: <https://vimeo.com/356812554>

proyecto que repensara el movimiento estudiantil del 68 en México, bajo la forma libre del cine de apropiación experimental. La verdad es que sus alcances fueron mínimos, o no los que imaginábamos. Lo que sin duda terminó resultando fue en una experiencia formativa, en el que la Filmoteca inédita y generosamente abrió sus acervos y laboratorios para que un grupo de artistas emergentes desarrollaran y perfeccionaran sus técnicas sobre el manejo de la imagen fotoquímica en los laboratorios del recinto. Esto, que no sucede a menudo en esa tónica, debido a las fuertes restricciones institucionales que blindan el acceso para el desarrollo de proyectos que no sean de preservación, es importante relatar, para reconocer el esfuerzo de los que coordinaron el proyecto, cobijando la idea de un cine distinto, un cine experimental que extrañamente es apoyado por las instituciones.

Mientras elaborábamos las piezas de *Ecos del Grito* me parecía que el cine de apropiación experimental ya no resultaba ninguna novedad dentro de la experimentación audiovisual en México, de ahí que su resonancia no fuera la esperada. Cada vez se hacía apropiación en todo el medio audiovisual del internet en forma de memes. Los memes son en gran medida pura apropiación de imágenes. Las técnicas del *deepfake*²²³ son sorprendentes. El apropiacionismo había terminado por ser una práctica común para la ironía, la crítica y el entretenimiento fugaz. Para 2019 parecía que las tendencias en el cine experimental consistían en volver a la creación de imágenes originales. Sin embargo en el funesto año del 2020 la pandemia por Covid19 generó que la apropiación experimental con fines artísticos volviera a ser una práctica recurrente. Tal es lo que se observó en los pequeños festivales experimentales que se pudieron apreciar vía streaming durante ese año. Por lo menos en los festivales mexicanos, ULTRAcinema, CODEC y FISURA hubo una gran participación de películas apropiacionistas provenientes de distintas regiones del mundo.

²²³ Se traduce como “ultrafalso”, y consiste en una técnica de inteligencia artificial que con el empleo de algoritmos pueden emular las facciones, movimientos, e incluso la voz de personas con gran realismo sin la participación de esa persona. Véase Chih-Chung Hsu, “Deep Fake Image Detetion Base don Pairwise Learning”, (Taiwan: National Pingtung University of Science and Technology, January 2020) <https://www.mdpi.com/2076-3417/10/1/370/htm>



Still de *A nuestro tiempo*, Annalisa Quagliata



Still de *La mano tendida*, de Jael Jacobo



Still de *2 minutos, 10 segundo, 1968 milésimas*, Daniel Valdez Puertos (2018).

8. Consideraciones finales

El cine de apropiación experimental mexicano fue ese objeto encontrado que me lanzó hacia una “aventura intelectual” en la búsqueda de su sitio más propicio dentro de un discurso académico. La naturaleza de este cine, como he mencionado en un principio, se resiste a una estabilización al que todo ejercicio académico, dentro de los estudios de cine, aspira. Es decir, identificar su importancia histórica, sus potencialidades estéticas, su estructura semiótica, por decir lo más o lo menos. No creo haber podido estabilizar este objeto. Se trata de un objeto radiante, intranquilo, que al someterlo al escrutinio ofrecerá inadvertidamente un nuevo rostro, una nueva arista, un brillo o una sombra insospechada. El cine experimental, en sí mismo, es un campo volátil. En esta subcategoría de piezas “apropiacionistas experimentales” entrañan polivalencias mayores, pues las imágenes y sonidos con las que se construyen tienen ya una temporalidad, una importancia y un significado propio. Luego los formatos, las técnicas, el manejo del montaje empleado, hace que sea un objeto de estudio fascinante, al tiempo que agotador. Añadido a lo anterior, la producción artística audiovisual en contexto mexicano es muy desigual. Como todo en México. Por lo que enfocar estas piezas desde una metodología teórica consistente hubiera sido un acto reduccionista y desproporcional a la sintonía de su propia naturaleza. Desde el inicio nunca fue esa la intención. Por todo esto, confieso que me resulta complicado generar una nota conclusiva que sea determinante, y por tanto, satisfactoria.

Sin embargo, elaboraré un diagnóstico de los lugares en los que conseguí llegar a atisbar ciertas elucubraciones que me parecen útiles en el campo especializado de los estudios de cine en nuestro país.

En el capítulo 1, intitulado “Entre lo nominal y liminal: ¿Cine experimental o de vanguardia?” problematicé el hecho de que ambos términos suelen utilizarse indistintamente en la tradición histórica del cine. Esto me pareció relevante pues gran parte de los conflictos

epistemológicos nacen a partir de un equívoco de orden lexicológico.²²⁴ Pues bien, se concluyó que los términos responden al contexto histórico y geográfico, pero que conviene establecer un lenguaje de común acuerdo, para con ello delimitar, en la medida de lo posible, el área en el que se desarrolla, la manera en que este tipo de cine se ha comportado, o cómo lo han tratado.

Es en este primer capítulo donde definiendo la hipótesis de que la ausencia de una noción más aterrizada sobre lo que es el cine experimental, ha dificultado que la crítica de cine, festivales institucionales, y la industria misma se encarguen de él. ¿Cómo considerar algo que no se sabe qué es más por lo que no es? Por ello propongo una idea que podría ser controversial, el hecho de que se reconozca al “cine experimental” como un género. En lo que no estoy de acuerdo, pero para términos estratégicos, meramente pragmáticos, esto permitiría que dichas instancias lo considerasen con más facilidad. Más bien coincido con lo dicho por Antonio Arango, respecto que el cine experimental no es un género, es lo trascendente, una práctica que puede albergar distintos géneros.²²⁵ Una ficción experimental, un documental experimental, un corto de animación experimental, así como un cine de apropiación experimental existen. Pero un debate ontológico de esa magnitud no es materia de las instancias de producción culturales que rigen nuestro mundo.

Para el final de este capítulo me dispuse a analizar el gran antecedente, la primera pieza de cine de apropiación experimental mexicana, *Apocalipsis 1900*, de Salvador Elizondo. En el curso de ese análisis, quedan asentadas las líneas generales por las que toda pieza de cine experimental de apropiación se compone. Ahí el lector podría prescindir por completo del resto todo del texto, si es que su propósito es sólo entender el cine de apropiación

²²⁴ Como puede ser la delgada línea que diferencia la “semiología” de la “semiótica”, o entre “formalistas” y “estructuralistas”, entre “aparato” y “dispositivo”, y en fin, la noción misma de “medio”, los cuales son conceptos que aludí a lo largo del texto, y cuya diferencias entre sí pueden estar asimiladas más unas que otras. De hecho, en el centro de esta investigación ya había un componente semántico que urgía resolver, la cuestión entre cine de *found footage*, cine de reemplazo, o cine de apropiación, misma que expliqué en la sección de la introducción.

²²⁵ Antonio Arango, artista audiovisual mexicano, creador de la revista de videoarte *Glicerina* (1999-2003), en entrevista personal el 20 de diciembre, 2020.

experimental desde su morfología básica. Pero desde luego, las piezas que siguen comentándose tienen sus particularidades, sus contextos y generan sus propias reflexiones.

Para el segundo capítulo “De la apropiación televisiva al cine y de regreso” resultaba insoslayable comenzar a hablar sobre la cuestión material de la imagen. El soporte por el que se reemplazan las imágenes, pues la gran mayoría de las piezas de apropiación experimental mexicanas están hechas a partir de imágenes no fotoquímicas.²²⁶ Lo que resalta de este capítulo es que se habla sobre los procedimientos técnico-científicos de Guillermo González Camarena para elaborar un prototipo de televisión a color. Si bien su disciplina no estaba destinada a la creación artística, sí fue un pionero experimental del audiovisual que hizo sus descubrimientos con una metodología apropiacionista, recurriendo a la chatarra que encontraba en los mercados de pulgas, para juntarla en su laboratorio. Aspectos que comulgan con el quehacer de todo cineasta de apropiación experimental.

Tras esta investigación sobre González Camarena di con la pieza *Cómo T.V.* de Rubén Ortiz Torres y Emmanuel Lubezki. Se trata del otro importante antecedente de la apropiación experimental en México, pues la técnica que emplearon estos artistas figura sin precedentes en la historia de lo audiovisual del país que se tenga registro. Sin embargo, hoy en día esta técnica se está volviendo común, quizá no en México pero sí a nivel global. Se trata de extraer de una imagen “digital” una imagen fotoquímica, para luego digitalizarla de nuevo. Para 1985, año en que se realiza esta pieza, los aparatos para digitalizar el filme eran muy rudimentarios. Hoy en día existen *scanners* cuyo resultado son excepcionales.

El tercer capítulo está consagrado al pionerismo femenino del cine mexicano y de la apropiación experimental en México. Si bien lo hecho por Salvador Elizondo, Rubén Ortiz Torres y Emmanuel Lubezki no fueron referentes sustanciales al no conformar una práctica alternativa dentro del experimental audiovisual con sus obras, sí fue determinante con lo que Naomi Uman y su pieza *Removed* ocurrió. Es desde ahí donde comienza a gestarse lo que

²²⁶ A diferencia de lo ocurrido en países europeos o norteamericanos que tuvieron una tradición de reciclaje usando metraje fílmico, como es el caso de Arthur Lipsset, Bruce Conner, Ken Jacobs, Craig Baldwin, Bill Morrison, Gustave Deutsch, y Peter Tscherkassky por mencionar los más reconocidos.

llamo una escena del apropiacionismo experimental en México. Maestra de varias generaciones, promotora incansable del cine fílmico, pues Naomi Uman impartió talleres que a contracorriente de lo que se estudiaba en las escuelas institucionales de cine en el país, propició que muchos adeptos a la creación de imágenes en movimiento expandieran sus horizontes con técnicas de apropiación fílmica.

La falta de conocimiento sobre qué es el cine experimental de apropiación por gran parte del imaginario colectivo también se fundamenta en su posible “ilegalidad”. Este aspecto es lo que dirimo en el capítulo 4. En el contexto en que terminé esta investigación – año 2020- se hicieron algunas reformas sobre la Ley Federal de Derechos de Autor de 1997. Estas modificaciones parecían atentar contra el libre uso de material reemplado, pero como expongo en el capítulo, la lógica sigue siendo la misma en esencia, con la única salvedad de que la leyenda “Derechos Reservados” deberá aparecer en un lugar visible en las obras registradas para así tener efectos sancionables sobre quien realice una “reproducción, publicación, edición o fijación material de una obra en copias o ejemplares, efectuada por cualquier medio ya sea impreso, fonográfico, gráfico, plástico, audiovisual, electrónico u otro similar” no autorizada. En ese sentido es que la pieza de Alfredo Salomón, *No D.R.* adquiere en la actualidad más vigencia que antes.

La legitimidad autoral sobre las piezas de cine de apropiación experimental puede ser una cuestión que despierte desconfianza por parte de las instancias culturales del país; para no distribuir ni dar fomentos para proyectos de esta naturaleza. Convendría que las autoridades de estos sectores estuvieran más al tanto sobre las leyes, y con ello despejar cualquier suspicacia. Pero al mismo tiempo, me pregunto si esto no tendría como consecuencia una llamada de atención para que las imprecisiones sobre esta ley, esos resquicios por donde se filtra la legalidad de estas obras, fueran corregidas. Preferiría, por tanto, no abundar más allá sobre el tema.

Los casos de Artemio Narro, con *Apoohcalypse Now* y Ricardo Nicolayevsky con *The Big Whack*, que analizo en este mismo capítulo, son ejemplos que extreman los límites de la

imagen autoral del apropiacionista experimental. En el primero, se trata de un autor que, presumiblemente, se apropia de una obra de apropiación; en el segundo de un autor que se apropia de su propia obra basada en apropiaciones.

Aquí es donde introduzco el término de hiperimágenes, que varios autores han empleado para referirse a las imágenes digitales en concordancia con una sobreabundancia de referentes atravesados por la velocidad del internet y la velocidad misma en la que se exponen. Este concepto será extensible para definir un rasgo constante en la obra de Bruno Varela e Iván Edeza, en concreto, las piezas *Tiempo Aire* y *...de negocios y placer*, respectivamente, a las que dedico un análisis en el capítulo 5, para ponerlas en diálogo y discurrir sobre los espacios de exhibición más propensos a mostrar este tipo de obras, el cual no es la sala de cine, sino el museo de arte contemporáneo y el internet.

Con hiperimágenes me quiero referir al “realismo (o hiperrealismo) de las imágenes de la violencia real que saturan el espectro mediático contemporáneo, ‘promiscuidad de datos’ que caracteriza a la ‘intensa visualidad en la que vivimos’²²⁷. La temporalidad y las coordenadas espaciales que entrañan estas obras, son las que dotan de virtud a sus hiperimágenes. Temporalidad de las obras – su duración- y espacios de exhibición en donde se les aprecie o consume, constituyen el único marco de referencia por el que se pueden intentar comprender, pues su propio sistema de códigos es un circuito cerrado, por lo que al mismo tiempo, invitan a una muy libre interpretación. Lo que considero haber logrado ahí es brindar una clave – una de sus múltiples posibles- para su valorización a través del análisis.

Resta apuntar que la elección de juntar en una misma sección a ambos artistas consiste en que para la historia del cine de apropiación experimental representan el gozne generacional entre los cineastas apropiacionistas de primera camada (Naomi Uman, Ximena Cuevas, Ricardo Nicolayevsky) y los que vendrán después.

²²⁷ David M.J. Wood, “Desastres mediáticos: (des)memoria y pérdida en el cine documental y experimental contemporáneo”, *Frente a la catástrofe*, (París: Édition Hispaniques, 2017), 227.

Trinchera Ensamble es el colectivo que puso en funcionamiento una nueva maquinaria dentro del ecosistema audiovisual en México. Su significativa trayectoria merecería un capítulo completo. No sólo se expone su historia y sus procesos creativos, sino que su labor contribuyó a evidenciar las formas primigenias de la imagen en movimiento. Poner el proyector, o los proyectores en el sitio intermedio entre creador y testigo, volver al uso del material fílmico en una época en donde predominaba el entusiasmo por la imagen digital, me parece que constituyen un gesto político contundente, pues es una franca invitación a repensar las experiencias audiovisuales y su constitución matérica. Es desde este capítulo que empiezo a esbozar el aspecto más crítico para el cine de apropiación experimental mexicano, su dimensión política y estética.

En términos académicos, política y estética no son sólo dos conceptos que corresponden al pensamiento disciplinar de las humanidades. Son más bien, en conjunto, una enunciación que amenaza con desbordar todo tipo de apreciación y valorización sobre cualquier objeto de estudio. En este último capítulo me he remitido a Rancière, que para él, son dos cuestiones indisolubles.²²⁸ Como he mencionado desde el inicio de la investigación, considero que el cine de apropiación experimental es político por su propia naturaleza. El agenciamiento de imágenes es una actividad subversiva sobre el estatuto de la propiedad, la autoría y la posibilidad creativa que ofrece el rehacerse de ellas. Pero es bien cierto que existen modos de enunciación donde lo político es explícito. Esto me llevó a cuestionarme ¿qué tanto la enunciación manifiesta de lo político dota de más valor estético a una obra? ¿Es menester que una obra se valide desde lo estético por su intencionalidad de denuncia social? Son preguntas que no creo haber contestado del todo, pues volviendo al primer capítulo, la cuestión de la vanguardia (político-estético) y lo experimental (estético-político) se contestan a partir, nuevamente, desde los marcos temporales y espaciales desde donde se les vea, aprecie o consuma.

Desde estas coordenadas espacio-temporales desde donde escribo, el cine de apropiación experimental mexicano, importa más el mensaje político que el resultado estético. Esta

²²⁸ Véase página 119 del texto.

tendencia podría dar cuenta que el contenido político puede reducirse a un tropo, una figura retórica o una moneda de cambio. Independientemente de las voluntades artísticas y el compromiso social del artista. Lo que ocurre es que toda la producción audiovisual cae en una rueda de la fortuna. Esa estructura circular y repetitiva que no cesa de funcionar por la solidez de su arquitectura. Por su oferta y su demanda, hasta que la feria cierra sus puertas.

En el prólogo comencé hablando sobre una posible fenomenología de la “repetición” en la que los intercambios mercantiles y sus propias formas de negociación me provocaron a realizar cine de apropiación experimental. Desde el coleccionismo numismático hasta las bobinas de super 8 pornográficas. Por lo que me gustaría concluir con una consideración sobre este campo a modo de clave teórica.

La repetición: El ir y venir del aquí y ahora

La repetición en el cine se manifiesta en distintas formas y en diversos grados. Es decir, la repetición es una constante en el cine pero nunca igual. Aquí es importante regresar a Walter Benjamin, cuando afirma que lo propiamente artístico del cine está determinado por su carácter reproducible. Esta condición genera un rompimiento con la tradición de la recepción de la obra de arte. La lógica de la reproductibilidad del cine destruye la concepción aurática, de aquello que le era irreplicable en la obra de arte. Pues el cine de masas, que es del que habla propiamente Benjamin, es inasible como objeto auténtico, no es algo que pueda coleccionarse. Lo que se puede coleccionar de ese tipo de cine es simplemente una copia, o la copia de una copia, o la copia de una copia de una copia en esta época trazada por la hiperreproductibilidad. Este es el grado supremo del fenómeno de la repetición que entraña el cine. Pues bien, intentaremos descender hasta el último grado, el más puro de la repetición, que encontraremos en el cine de apropiación experimental.

Según lo expuesto por Bordwell y Thompson, a la repetición podemos llamarle “motivo”, cuando afirman que :

Un motivo puede ser un objeto, un color, un lugar, una persona, un sonido o incluso un rasgo de carácter. Podemos llamar motivo a un modelo de iluminación o a una posición de cámara si se repite a lo largo de toda la película.²²⁹

Sin embargo debemos matizar el hecho de que estos “motivos” tienen significación variante si están representados en el nivel de la trama, como un lugar, un personaje, una frase, un gesto cliché; o propiamente del lenguaje cinematográfico, es decir planos, movimientos de cámara, iluminación, o sonidos.

Podemos ver secuencias de imágenes en el cine como pulsaciones ondulatorias, fraseos y sintagmas engarzados por obra del montaje, y cuya frecuencia de repetición genera ciclos metarreferenciales que, a su vez, orquestan una armonía del sentido, tocando de modo único a cada persona en cada momento de la observación, detonando asociaciones libres que han de parir nuevas ideas. Tal fenómeno hace pensar en postulados de física relativista, donde dos observadores en movimiento (en este caso el movimiento es la percepción individual) no pueden ponerse de acuerdo sobre si dos imágenes, que se repiten en puntos diferentes de la obra, ocurrieron simultáneamente. Se vuelve retador expresar mediciones de longitud y tiempo, y pese a ello, el observador podrá elaborar una poética del mensaje cuyas aristas harán paralelaje con las del otro observador, pues el sentido de la pieza emerge desde las profundidades del inconsciente colectivo expuesto a un ejercicio del pensamiento que oscila entre la memoria, el olvido y la repetición. Es una idea que circunda en lo expuesto por Wood desde una de sus investigaciones:

El crítico Hal Foster toca el meollo del asunto cuando se pregunta el por qué de la popularidad reciente (escribiendo en 2004) del “arte de archivo” que busca crear nuevas conexiones entre las diversas temporalidades y espacialidades de los objetos encontrados. Foster especula que quizás este instinto archivístico emerja de una sensación generalizada del fracaso de la memoria cultural: “why else connect so feverishly if things did not appear so frightfully disconnected in the first place?” Su

²²⁹ David Borwell y Kristine Thompson, *El arte cinematográfico*, (Barcelona: Paidós, 1995), 57

hipótesis se construye sobre la suposición de que, de entrada, cualquier archivo, “like the Library of Alexandria, it founded on disaster (or its threat), pledged against a ruin that it cannot forestall”. El arte de archivo, por tanto, se constituye como un proyecto de contramemoria que serviría como baluarte en contra de la fragilidad catastrófica de la memoria cultural, y contra la vulnerabilidad de sus soportes- pero también como recordatorio de esa vulnerabilidad. Las repercusiones del escenario sobre el cual especula Foster están claras para el arte y el cine políticos en sociedades de posconflicto.²³⁰

¿Se trata de un efecto de memoria colectiva o de un efecto meramente neuronal? Estos juegos mentales nos devuelven a la historia de la imagen en movimiento,²³¹ podemos pensar en algunas piezas como un zootropo o un fenaquistiscopio aumentado en duración y complejidad. En lugar de una rueda de tambor con espejos formando ángulos, o de un círculo girando, tenemos el montaje de un motivo repetitivo fusionado en una secuencia nítida de acciones cíclicas que se superponen en la retina y que el cerebro enlaza como una imagen visual continua dadora de *huella*: no se crea la visión si la mirada se aleja de la manipulación del objeto. Gakkese anota:

Various empirical studies have shown that during the viewing of a movie, blinking and saccadic eye movements tend to take place when the spectator’s attention is at a low ebb, such as during the break between two events. If the editing cut is made at this point, the spectator notices it less.²³²

²³⁰ David M.J Wood, *ibid.* p. 226.

²³¹ “Había algo más que compartían los precursores más inmediatos del cine. A medida que se intensificaba la obsesión decimonónica por el movimiento, los aparatos que podían animar algo más que sólo un puñado de imágenes se volvían cada vez más populares. Todos ellos: el zootropo, el fonoscopio, el taquistoscopio y el cinetoscopio, se basaban en los bucles, secuencias de imágenes que presentaban acciones completas que podían reproducirse repetidamente.” Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, (Barcelona: Paidós, 2005), 394.

²³² Vittorio Gakkese y Michele Guerra, *The emphatic screen: Cinema and Neuroscience*, (Oxford: University Press, 2020), 134.

Entonces el observador marca su propio ritmo, ve desde una primera instancia algo, cuando lo vuelve a ver hay otra experiencia cognitiva. Ya sea que su enfoque se centre en la armonía o en la uniformidad. Vemos la persuasión retórica ocurrir por una reafirmación de lo que se conoce pero expresado de modo inesperado.

La duplicación potencialmente infinita de la reproductibilidad técnica nos regala la oportunidad de reemplazar algo y hacerlo propio. La repetición es un acto sensorial para aprender y desaprender. Una vía para ganar la experiencia que se añadirá a la cadena de pensamiento. En la observación del motivo reiterado, consecutivamente conmemoramos la evidencia de lo que el signo evoca para sí, una especie de objetivo visual “inmóvil”: el signo pendula de aquí hacia allá, (cómo en la segunda secuencia de Pan 0,1,2,3,4,697,698, 699, 700 de Hollis Frampton, de 1974, en la que observamos únicamente un péndulo) relacionándose con su contexto y mientras está allá, el *aquí* funciona como un sustituto del péndulo mismo, una contraposición entre el espacio no- espacio, entre la ausencia del significante como un signo en sí; unida por el movimiento de ida y vuelta en un emplazamiento quieto que siempre es sustitución y retorno. “Lo típico del cine no es lo imaginario que eventualmente pueda representar, sino el que es ante todo, el que le constituye como significante (uno y otro no dejan de relacionarse; si tanta es su aptitud en representarlo, se debe a que la tiene; no obstante la sigue teniendo cuando ya no lo representa).”²³³

En la repetición la imagen es onda y partícula: la experiencia agregada construye la progresión del pensamiento y, en consecuencia, del conocimiento. No miramos lo mismo, sino que, en tanto que testigos del signo, cristalizamos un marcador de posición hasta componer una pedagogía de los sentidos cuyos requisitos son la mismidad y la diferencia, la alternancia entre presencia y ausencia y, finalmente, el acto de observación capaz de enumerar la secuencia sígnica.

En la repetición la imagen es onda y partícula: la experiencia agregada construye la progresión del pensamiento y, en consecuencia, del conocimiento. No miramos lo mismo,

²³³ Christian Metz, *El significante imaginario* (Barcelona: Paidós, 2001), 57.

sino que, en tanto que testigos del signo, cristalizamos un marcador de posición hasta componer una pedagogía de los sentidos cuyos requisitos son la mismidad y la diferencia, la alternancia entre presencia y ausencia y, finalmente, el acto de observación capaz de enumerar la secuencia sígnica.

La imagen, en su profundidad simbólica, entraña palabras y emociones. Queremos revivir la emoción original, nuestra nostalgia puede existir fuera de lo que conocemos. Es así como dentro del cine experimental, el uso del cine de archivo familiar rescata en sentido último la ontología del cine, el capturar un tiempo irrepetible. Encapsular un momento que se aprecia único, y es en ese instante que se recupera su doble partida. Una nueva vida para aquellos momentos y personas. No estamos hablando de ver una y otra vez los filmes huérfanos de la vacación familiar, sino tomar su contenido, trastocarlo y permitir que su halo permanezca y se expanda en el anonimato de cualquiera que al verlo pueda pensar, por la presencia imaginada de esa otra familia, en su propia familia como lo que ocurre en *¡Allá vienen!*. Un ejercicio de reflexión especular “su réplica en una nueva especie de espejo”²³⁴. Todo lo cual genera un espacio único para crear un registro de narrativas que escapan a la lógica de *status quo*. La naturaleza estética de estas expresiones permite, a través de esa réplica, el gozo momentáneo de recuperar el paraíso perdido. Una pérdida cuya angustia todos llevamos a cuestas.

Lo que ocurre en el cine de apropiación experimental es que el contenido ya no es una atracción secundaria, esa rueda de la fortuna sin sentido. Gran ejemplo es el ejercicio de apropiación ubicua en *Tómbola*. El contenido es la causa y el efecto de una espiral que escapa al sistema de la línea cerrada neutral. Las piezas de este cine son sistemas de distribución para un contenido que se regenera en la dislocación de ristas presente-pasado-futuro o yo-tú-ellos, en la fusión del *continuum* de identificación, conceptos como el olvido, la invitación a recordar, repetir, recordar. Se trata de una hipnosis en activo que se convierte en profecía. Estas piezas nos llevan tanto a la particularidad de cada pauta sincrónicamente como a la evolución diacrónica de pautas. Buscamos repetir el goce de la experiencia superpuesta,

²³⁴ Metz, *ibid.*

donde una imagen sometida a dos influencias móviles distintas, responde a ambas sin alterar la particularidad en la respuesta hacia cada una, sino *ipso facto*, estructurando una especie de *Zeitgeist* de la pieza misma.

Pues bien, el tren, el péndulo, el reloj, la hipnosis, robar el mundo, en la copia como manifestaciones retóricas. Nos enrolamos en la fruición de un acto que se reproduce para alcanzar su atemporalidad gracias a las variaciones de la velocidad en la observación. La variación como probabilidad permite la materialización matemática de la sintaxis visual donde el mensaje y el canal se fusionan, a diferencia de otras tecnologías como la del libro, pues en el cine de apropiación experimental la semántica del mensaje es la guía que nos permite acceder a la estructura de su propia comunicación, al sistema que el canal ha creado bajo la voz de un lenguaje cinematográfico. Uno de los tantos.

Entonces la fórmula de la “repetición” se encuentra en el mito de la creación cinematográfica, la ilusión que crea “la repetición de lo mismo, el eterno retorno en el caso del mito, la absorción en una ensoñación colectiva perfectamente alienante en el caso de las imágenes”²³⁵ es la misma condición y condena en el abigarramiento de la hiperimagen.

Hoy en día, ¿quién renunciaría al intento, si estuviera al alcance del ojo, cuando menos, por descubrir su origen y su destino? “Aproximar las cosas hasta sí es para las masas actuales un deseo tan apasionado como el que representa su tendencia a intentar la superación de lo irreplicable de cualquier dato con su concreta reproductibilidad”²³⁶. Estamos en la era en la que la hiperimagen sucede a la hipereproductibilidad técnica. Nuestro hábitat visual decantado en su propia densidad es como un Gólem moderno, una sustancia embrionaria, incompleta, que nos refleja.

²³⁵ Jean-Louis Déotte, “Theodor W. Adorno: el Cine y el nosotros”, en *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013), 249-274.

²³⁶ Walter Benjamin, *Obras*, libro 1. Vol. 2, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Madrid: Abada, 2008), 10.

Así como en toda tecnología, la instrumentalización del cine se ejerce por intereses de otra índole. La industria que lo controla es la máquina de contenido más potente que hemos visto en los últimos siglos, junto con sus esbirros televisivos, ahora de realidad aumentada y el tráfico de los memes, se ha dedicado a moldear las mentes que están ávidas de un sentido, es decir, si bien la sociedad ha sido desacralizada, no se puede inhibir en el humano la necesidad del mito, la necesidad por ordenar un sentido que explique la realidad y que nos conecte socialmente. La narración como dictadura cinematográfica es el camino más eficiente a la alienación.

El cine de apropiación experimental, prometeicamente, nos ha regalado una contrapostura a la dispersión crítica impuesta por la hegemonía de los medios audiovisuales masivos: es un modelo cuya recompensa estética no es el *non plus ultra* de su factura. El cine experimental es un laboratorio donde se puede observar el fenómeno cinematográfico. Es una píldora de conocimiento del mundo en estado puro. Este modelo cultural entraña la reaccionaria capacidad de posicionarse en el centro del debate sobre los sistemas de legitimación y autoría (renunciamos, bajo la luz del conocimiento, a la categoría de *originalidad*); ofreciendo así nexos sociales con el resto de la esfera pública, de envergadura política, económica y tecnológica. La edición cambia mentalidades, el cine de apropiación experimental no se cuaja en los moldes propios a los sectores audiovisuales limitados de los que, sin embargo, continuamente extrae materia prima. Gracias a lo cual está abriendo paso a la disrupción visual, pero también a la autoproducción y a la modificación topográfica de las estructuras homogeneizantes del discurso.

Podemos hablar así de la violencia, del abuso, de la opresión, sin recurrir a voces moralizantes de ninguna doctrina; emplear a la propaganda para agraviarse y demostrar su calidad de engaño. Todo a través de la repetición. La apropiación y la reproductibilidad no se constriñen al cine, empero, subyacen a la fenomenología del nacimiento y la muerte de la sociedad. Aunado a este ciclo de reproducción cultural, en el cine vemos que “la reproductibilidad técnica de las obras cinematográficas se basa inmediatamente en la técnica de su producción. Una que no sólo posibilita del modo más inmediato la difusión masiva de

las obras cinematográficas, sino que la exige directamente.”²³⁷ Aceptar que “la repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla”. Repetir para salir del decreto sonámbulo de un sistema capitalista y contra él, trasponer en la experiencia personal renovada el misterio y la muerte con la ayuda de algunas formas gramaticales.

La reproductibilidad por la reproductibilidad, la repetición por la repetición se acelera, se densifica, y a partir de ahora no hay un límite. El volumen de las imágenes de archivo crece más rápido que su cuota de repetición; se ha creado un loop a la medida de los infinitos y las eternidades. ¿Hasta qué velocidad se puede llevar esta vertiginosidad? ¿Es posible disipar el encantamiento o, acaso, podemos vivir en un perpetuo estado alterado de la percepción?

Giramos el taumatropo pero a cada vuelta cambia la imagen en cada uno de sus lados, así que el resultado es siempre un ancla para el símbolo por venir y lo vemos todo al mismo tiempo que presenciamos los atisbos de la nada, del vacío. El silencio, el cero o el negro antes del siguiente destello. En este estado de observación audiovisual vivimos la trascendencia en la inmanencia, es decir, logramos experimentar la suma del pasado y del porvenir, potencialmente, mientras gozamos, vivimos y morimos el presente. La imagen cinematográfica nos conecta con otras personas, temporalidades y latitudes bajo la condición del punto cero del que surge nuestra propia finitud, nuestra existencia particular. Cada imagen es única y su especificidad se concreta aún más cuando ha sido tamizada por la percepción de cada observador. Y al final, ese compendio de imágenes derivadas resuena en el inconsciente colectivo en un bucle infinito de ida y vuelta. La imagen regresa y vuelve a cambiar. Con ella, nosotros.

En ese bucle hay una combinación de otredad e intimismo que no puede fugarse de lo matérico del aquí y el ahora, de lo inequívocamente único de cada “A” en la fórmula “AAAAAAA” o de cada escena en repetición, por mucho que sea “la misma”. Acontecemos a la veracidad de cada escena en su particularidad y a su falsedad en lo general. La matemática

²³⁷ Benjamin, *ibid.* 19

de Georg Cantor probó que existe más de un infinito, hay infinitos de distintos tamaños e infinitos infinitos;²³⁸ basado en las fórmulas de Cantor, Kurt Gödel demostró que hay afirmaciones sobre números que son ciertas pero que no se pueden probar. Y esto a su vez llevó la neurociencia a determinar que es imposible computar el pensamiento humano y que el conocimiento se basa en la memoria de lo que podemos percibir conscientemente.²³⁹ Si el olvido es la base del porvenir, aplicar el recuerdo y la anticipación a lo concreto es el *modus operandi* del presente consciente.

Pongamos el ejemplo más concreto de cine de apropiación experimental en su forma de repetición. El llamado bucle o *loop* que usualmente se realiza en los performances de cine expandido, uniendo fotogramas en una larga tira cuyos extremos se unen entre carretes, como los empleados por Trinchera Ensemble, Rafael Balboa o los inicios del colectivo Los Ingrávidos. Ese celuloide se monta y se reproduce una y otra y otra vez. La amplificación de la imagen a través de la luz y una pantalla son la primera muñeca rusa, el moebius ha sido activado, el infinito círculo desata su espiral.

Así pues, este loop físico-fílmico, el loop de un archivo que regresa, el loop de un inconsciente colectivo que se convierte en imaginario colectivo. El loop de loops nos da una iniciación en la poética del espacio pues nada es más concreto y se hace más presente que el espacio en el cine expandido, en la abstracción del ensueño el espacio se extiende sin límites desde su profundidad. En resumen, el cine de apropiación y la experiencia de lo corpóreo, en

²³⁸ Véase. Joseph Warren Dauben, *Georg Cantor: His mathematics and philosophy on the infinite*, (New Jersey: Princeton University, 1979).

²³⁹ “Gödel’s theorem seemed to me to be not only a surprising result in mathematics, but to have a bearing on theories of the mind, and in particular on mechanism, which is as much as a background assumption of our age as classical materialism, was towards the end of the last century (...) Enthusiasts for artificial intelligence are often mechanisms, and are inclined to claim that in due course they will be able to simulate all forms of intelligent behaviour by means of a sufficiently complex computer garbed in sufficiently sophisticated software. But the operations of any such computer could be represented in terms of a formal logistic calculus with a definite finite number (though enormously large) of possible well-formed formulae and a definite finite number (though presumably smaller) of axioms and rules of inference. The Gödelian formula of such a system would be one that the computer, together with its software, would be unable to prove. We, however, could. So the claim that a computer could in principle simulate all our behaviour breaks down at this one vital point.” J.R. Lucas, “Minds, Machines and Gödel” en *Philosophy*, vol.36, núm. 137, (Cambridge: Royal Institute of Philosophy, 1961), 112.

tanto matérico, nos acercan a la experiencia de la *conjunctio oppositorum*, al conectar lo ínfimo con lo inmenso, lo privado y lo público, lo estético y lo político y a la inversa; desde lo terrenal del aquí y el ahora para siempre. Empero, todos los estudios de cine, si es que queremos llegar a una posible verdad, tendrán que estar bajo el dominio de la ciencia neurocientífica.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Richard, *Encyclopedia of early cinema* (London: New York: Routledge, 2006)
- Althusser, Louis, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en *Ideología y aparatos del Estado. Freud y Lacan* (Buenos Aires: Nueva visión).
- Altman, Rick. *Teoría de los géneros cinematográficos* (Paidós: Barcelona, 2000).
- Aumont, Jaques. *Diccionario teórico y crítico de cine* (Buenos Aires: La marca editora, 2011).
- Ayala Blanco, Jorge. *Falaces fenómenos filmicos* (México: Mavari, 1988).
- *La justeza del cine mexicano*, (México: UNAM, 2011).
- *La grandeza del cine mexicano* (México, Océano, 2002).
- Batteux, Charles, *Les beaux arts réduits à un même principe* (Paris: Chez Durand, 1746).
- Benjamin, Walter, *El libro de las pasajes* (Madrid: Akal, 2004).
- Bernini, Emilio, introducción a la edición hispana de *Cine expandido*, de Gene Youngblood (Argentina: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2012).
- Burton-Carvajal, Julianne, “Aquí me quedó”, *Matilde Landeta, hija de la Revolución* (México: IMCINE, 2002).
- Canudo, Ricciotto. “Manifiesto de las siete artes.” En, *Textos y manifiestos del cine, estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Editado por Joaquim Romaguera y Homero Alsina Thevenet. Madrid: Cátedra, 1989.
- Cárdenas, Elsa, *El cine experimental en México: tercer concurso*, tesis de licenciatura inédita (México: UNAM, 1987).
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo* (Argentina: La marca 2012).
- Delgado Ramos, Gian Carlo, “Metabolismo social y el bien común de la humanidad” en *Buena vida, buen vivir: imaginarios alternativos para el bien común de la humanidad* (México:UNAM, 2014).
- Didi-Huberman, Georges, *Lo que nos ve lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 1997).
- Elizondo, Salvador, *Diarios, 1945-1985* (México: Fondo de Cultura Económica; prólogo, selección y notas de Paulina Lavista, 2015).

Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante* (México: El colegio de México, primera edición conmemorativa 50 años, 2015).

Farocki, Harun, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja negra, 2013).

Fernández Violante, Marcela, en *Mujeres y cine en América Latina*, coord. Patricia Torres San Martín (México: Universidad de Guadalajara, 2004).

Fuentes Zarate, Selene Karla, *Mas allá de los limites de la muerte: Pola Weiss y el videoarte en Mexico* / tesis que para obtener el título de Licenciado en Periodismo y Comunicacion Colectiva, (México: UNAM, 2002).

Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía* (México: Trillas, 1990).

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. (México: Era, 1969-1978).

Genette, Gerard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, (Madrid: Taurus, 1992)

Gidal, Peter, *Structural Film Anthology*, (Londres: British Film Institute, 1978)

González Rita y Jesse Lerner. *Cine Mexperimental, Cine Mexperimental/Mexperimental Cinema*, (California: México: Smart Art, 1998).

Gubern, Román. *Historia del cine* (Barcelona: Baber,1995).

Incarbone, Florencia y Sebastian Wiedemann, editores, *La radicalidad de la imagen*, (Buenos Aires: Hambre, 2016).

Jay, Martin, *Ojos Abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*(Madrid: AKAL 2017).

Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* (Barcelona: Paidós. 1991).

León Frías, Isaac, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*, (Lima: Universidad de Lima, 2013).

Lisorti, Leandro, Trerotola, Diego, et.al, *Cine encontrado: ¿Qué es y adónde va el found footage?* (Argentina: BAFICI) 2009.

Mackenzie, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures* (California: University of California Press, 2014).

Manovich, Lev, *The language of New Media*, Cambridge: EE.UU: MIT press).

Mejía Prieto, Jorge, *Historia de la radio y la T.V. en México* (México: Colección México Nuevo, 1972).

Mitry, Jean. *Historia del cine experimental*. (Valencia: Fernando Torres, 1977).

Ortega, Damián, ed. *La fórmula secreta: Rubén Gámez* (México: Alias, 2014).

Oskars, Eder, *Diferencias en frecuencia, duración y tipo de ilusiones auditivas inducidas por ruido blanco en pacientes con esquizofrenia y un grupo control de Hospital Psiquiátrico Morelos*, tesis Especialidad en Medicina, (UNAM: México, 2019).

Pitol, Sergio, “Viaje a Chiapas”, *El arte de la fuga* (México: ERA, 1999).

Sadoul, George. *Historia del cine mundial* (México: Siglo XXI, 1980)

Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine*. (Madrid: Alianza, 2002).

Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant Garde, 1943-2000* (Nueva York: Oxford University Press, 2002).

Torres San Martín, Patricia, “El poder de las imágenes filmicas”, *Elena Sánchez Valenzuela* (México: Universidad de Guadalajara, Cineteca, UNAM, 2018).

Wees, William, *Recycled Images: The arts and politics of found footage films* (New York: Anthology films Archives, 1993).

Wood, David, *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau* (México: UNAM, 2017).

Youngblood, Gene. *Cine expandido*. “Prólogo” de Emilio Bernini, (Buenos Aires: Entref, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012).

Ensayos periodísticos y académicos:

Ancira, Axel, *Puentes entre el Cono Sur y México en la estética del nuevo cine latinoamericano 1970-1980*, (México: UNAM, 2016).

Ayala Blanco, Jorge, “Matilde Landeta, nosotros te amamos”, *Siempre!*, (23 de julio de 1975)

Barrios, Jose Luis “Memoria y museo: cuando el futuro nos alcance”, *Curare* núm, 29 (México, julio 2008).

Caballero Gálvez, Antonio, “Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea”, *Icónico 14*, vol. 12, (2014).

Elizondo, Salvador, “El año pasado en Marienbad de Alain Resnais”, en *Nuevo Cine*, núm.6, (1961).

Fernández, Héctor, “Apropiación y Collage. Plática con el artista plástico: Artemio”, *Revista Rúbrica*, (México: UNAM, abril, 2015)

Ferrer, Claudia, *Hacia una genealogía del videoarte en México: década de los 70* / tesis que para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte (México: UNAM, 2017).

LaFerla, Jorge, “Sobre Televisión, aparato y formas culturales”, en *Sklunk!*, proyecto de Gabriela Borges, Universidad del Algarve y Arlindo Machado, (2006).

Ruiz de la Herrán, J. “Guillermo González Camarena”, en *Biografías de personajes ilustres*, Vol. IV, SEP, (2005).

Mendoza Villalba, Patricia, *El espectro radioeléctrico: servicio de radio y televisión*, tesis de licenciatura, (UNAM, México, 1998).

Sánchez Ruiz, Enrique, “Hacia una cronología de la televisión mexicana”, en *Comunicación y Sociedad*, num. 10-11 (México: 1997).

Soares, Nazare “ La historia se descompone en imágenes, no en historias: un viaje del futuro al pasado con Walter” en *Found Footage Magazine*, vol. 2, (2016)

Wood, David, Fernández, Itzia, Valdez, Daniel., “Apuntes para una filmografía: De Las Practicas Del Reempleo (Found Footage O Metraje Reencontrado)”, *La cultura de las pantallas: El cine iberoamericano en el panorama audiovisual actual*, (CRIMIC Université Paris-Sorbonne/ REDIC, Universidad de Guadalajara, 2015)

Documentos en línea:

15° Festival Internacional de Cine de Morelia, 2017. En:
<https://moreliafilmfest.com/wp-content/uploads/2015/07/Convocatoria-FICM-2017-.pdf>
(Consultado el 28 de octubre, 2017).

AnimalPolítico, ¿Quién hizo y cuánto costaron los spots?(2012)
<https://www.animalpolitico.com/2013/07/quien-hizo-y-cuanto-costaron-los-spots-de-presidencia/> (Consultado el día 24 de abril del 2018).

Brenez, Nicole. “Cartografías del Found Footage” (traducción de Eva Noriega). Disponible en http://www.fba.unlp.edu.ar/screeners/screeners/Cartografias_del_Found_Footage.html. (Consultado en marzo del 2017).

Bonet, Eugeni. *Entre el cine Ex-perimental y el cine Ex-cepcional. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artística en España*. En: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entre-el-cine-ex-perimental-y-el-cine-ex-cepcional-hipotesis-episodios-y-reconsideraciones-acerca-del-cine-y-las-vanguardias-artisticas-en-espana--0/html/ff8fd620-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html (Consultado el 3 de noviembre, 2017).

Camper, Fred. *Framing, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film*. En: <http://www.fredcamper.com/Film/AvantGardeDefinition.html> (Consultado el 22 de octubre, 2017).

Cotter, Holland, “Art Review: Amexican Anti-Fiesta Full of Uneasy Realities”, *New York Times*, (julio 5, 2002) <https://www.nytimes.com/2002/07/05/arts/art-review-a-mexican-anti-fiesta-full-of-uneasy-realities.html> (Consultado el 10 de abril del 2019)

FICG 32. Festival Internacional de Cine en Guadalajara, 2017. En: <http://www.ficg.mx/32/index.php/es/convocatorias/convocatoria-y-reglamento/convocatoria> (Consultado el 28 de octubre, 2017).

Proceso, (enero de 1985). La nota completa puede ser consultada en este enlace: <https://www.proceso.com.mx/140424/espacios-alternativos-1985> (Consultado el 3 de diciembre del 2018)

Llanos, Fernando, *Vídeo mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana*, <http://videoarde.net/pdf/llanos.pdf> (Consultado el 5 de noviembre del 2016)

Losana Asucena, *Trinchera Ensemble*, publicación en blog personal de la artista, disponible en <http://www.azulosa.com/index.php/root/colectivo-trinchera-ensemble/> (Consultado el 10 de abril del 2019).

Sonia Sierra, “Trinchera fusiona proyecciones y sonidos para entender el arte”, en *El Univeral* (15 de enero, 2010) Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/62099.html>. (Consultado el 10 de abril del 2019).

Szabo, Sierra, “The untold truth of Faces of Death” <https://www.looper.com/86648/untold-truth-faces-death/> (Consultado en 9 de abril del 2019).

Catálogos:

FICUNAM (México: UNAM. 2014).

Vid@arte (México: Conaculta, 1999).

Filmografía:

- Abecedario/B*, Colectivo Los Ingrávidos, (2014)
- ¡Allá vienen!*, Ezequiel Reyes, (2017)
- Apocalipsis 1900*, Salvador Elizondo, (1965)
- Apocalypse Pooh*, Todd Graham (1987)
- Apoochcalypse Now*, Artemio Narro (2002)
- Ars Longa, Vita Brevis*, Trinchera Ensemble, (2006)
- Ars Mea, Lux Mean*, Trinchera Ensemble (2007)
- Cama*, Ximena Cuevas (2001)
- Cómo T.V.*, Ruben Ortiz Torres y Emmanuel Lubezki, (1985)
- Cut-ups ¾ (Not a single war is cold)*, Rafael Balboa, (2013)
- De cuerpo presente*, Marcela Fernández Violante (1997)
- ... de negocios y placer*, Iván Edeza, (2000)
- Impresiones para una máquina de luz y sonidos*, Colectivo Los Ingrávidos (2014)
- Manifiesto México*, Michael Ramos et. al. (2013)
- No D.R.*, Alfredo Salomón (2002)
- Julie!*, Ricardo Nicolayevsky (1985)
- Removed*, Naomi Uman, (1999)
- Sic Transit Gloria Mundi*, Trinchera Ensemble (2006)
- The Big Whack*, Ricardo Nicolayevsky (2002)
- Tiempo Aire*, Bruno Varela, (2014)
- Tómbola*, Ximena Cuevas (1998)
-
- Ecos de El Grito*, curaduría de Malis Barnés y Albino Álvarez (2018)
- *2 minutos, 10 segundos, 1968 milésimas*, Daniel Valdez Puertos
- *A nuestro tiempo*, Annalisa Quagliata
- *Chohcol*, Jael Jacobo

-----*La mano tendida*, Jael Jacobo

-----*No hurgues en los archivos pues no consta en actas*, Daniel Valdez Puertos

Anexo

Comprobantes de facturas de la SEGOB por spots para la campaña "Moviendo a México" del gobierno de Enrique Peña Nieto:

CONACULTA		ESTUDIOS CHURUBUSCO	UNIDAD DE ENLACE
------------------	---	--------------------------------	------------------

"2013, Año de la Lealtad Institucional y Centenario del Ejército Mexicano"

México D. F. a 6 de junio de 2013.
ECHASA/UE/30/2013

**RESPUESTA A LA SOLICITUD DE INFORMACIÓN No. 29 DE 2013.
1119500002913**

En atención a su solicitud de información relativa a:

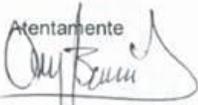
"Solicito copias en versiones públicas de todas las facturas, recibos, oficios y/o contratos que se hayan generado por la producción de los spots de radio y TV para el Gobierno federal conocidos como "Se puede" e "Impulso". Gracias.

Hacemos de su conocimiento:

Que se adjunta copia de las órdenes de servicio SPOTS/OS/001/SEGOB/2012 y SPOTS/OS/002/SEGOB/2012, acerca de la contratación de servicios.

La respuesta a esta solicitud de Información se formula con base en información proporcionada por el Lic. Alejandro Hernández Pineda, Jefe del Departamento de Adquisiciones de Estudios Churubusco Azteca, S.A.

Sin otro particular, quedo a sus órdenes y le envío un cordial saludo.

Atentamente


Ana Rosario Barón López
Titular de la Unidad de Enlace de
Estudios Churubusco Azteca S.A,
55 49 30 60 Ext. 4245
abarón@echasa.com.mx

C.c.p. Lic. Alejandro Hernández Pineda.- Jefe del Departamento de Adquisiciones.

Atletas No. 2, Col. Country Club, C.P. 04220, Delegación Coyoacán, México, D.F.
Tel.: (55) 55-49 3060 www.estudioschurubusco.com

ESTUDIOS CHURUBUSCO Estudios Churubusco Azteca, S.A. ECA-501108 P74 Atletas No. 2 Col. Country Club, Del. Coyoacan C.P. 04220, México, D.F. Tel. 5549-3060 Fax. 5484-4736		PROVEEDOR: BAU-IDEEN, S.A. DE C.V. R.F.C.F: BAU120223 2UB DOMICILIO: HERIBERTO FRIAS No 1451-30, COLONIA DEL VALLE, C.P.03100., DISTRITO FEDERAL. TELÉFONOS: (55) 6308 3033 REPRESENTANTE LEGAL: GUSTAVO GAVIRA DE LA ROSA		CONDICIONES DE ENTREGA: DEL 09 DE NOVIEMBRE AL 31 DE DICIEMBRE DE 2012.		GARANTIAS NO SE REQUIERE: (X) SI SE REQUIERE () EL PROVEEDOR ENTREGARÁ: FIANZA () DE ACUERDO A LO ESTIPULADO EN EL PUNTO 5.3.5 DE LOS POBALINES (SEGUN SEA EL CASO) POR EL 10% DE IMPORTE TOTAL DE LA PRESENTE ORDEN DE SERVICIO, SIN INCLUIR EL I.V.A. A LA FIRMA DEL MISMO PARA GARANTIZAR SU CUMPLIMIENTO. FIANZA DEL 100% DEL IMPORTE TOTAL DEL ANTICIPO																											
ORDEN DE SERVICIO No. SPOTS/OSI/001/SEGOB/2012 FECHA: 09/11/2012 REQUISICIÓN: 02-038 ÁREA SOLICITANTE: DIRECCIÓN TÉCNICA Y DE PRODUCCIÓN PRECIO FIJO POR TIPO DE CAMBIO NO () NO () SI (X) SI ()		PROCEDIMIENTO DE ADJUDICACIÓN: LICITACIÓN PÚBLICA NAL () INTER () No. DE LIC.: INVIT. A CUANDO MENOS TRES PERSONAS: NAL () INTER () No. DE INV.: FECHA DE FALLO: ADJUDICACIÓN DIRECTA: MONTO () AUT. ESP. (X) No. DE SESIÓN: SEGUNDA ORDINARIA. FECHA DE AJT: 01 MARZO DEL 2012 FUNDAMENTO LEGAL: ART. 41, FRACCIÓN III		CONDICIONES DE PAGO: LOS PAGOS DERIVADOS DE ESTA ORDEN DE SERVICIO SE CUBRIRÁN DENTRO DE LOS 20 DÍAS POSTERIORES A LA RECEPCIÓN POR LA GERENCIA DE RECURSOS MATERIALES Y SERVICIOS GENERALES DE LA FACTURA DEBIDAMENTE REQUISITADA. SE ENTREGARÁ ANTICIPO: SI () NO (X) SE OTORGARÁ UN ANTICIPO POR EL % DEL MONTO TOTAL DEL CONTRATO, DENTRO DE LOS 15 DÍAS NATURALES SIGUIENTES A LA PRESENTACIÓN DE LA GARANTÍA CORRESPONDIENTE.		PENAS CONVENCIONALES: SE APLICARÁ UNA SANCIÓN DEL 2 % POR CADA DÍA NATURAL DE DEMORA LA ENTREGA DE LOS SERVICIOS NO REALIZADOS SIN INCLUIR EL I.V.A.																											
<table border="1"> <thead> <tr> <th>PARTIDA</th> <th>DESCRIPCIÓN DE LOS SERVICIOS</th> <th>CANTIDAD</th> <th>UNIDAD DE MEDIDA</th> <th>PRECIO UNITARIO</th> <th>PRECIO TOTAL</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1</td> <td> CONTRATACIÓN DEL SERVICIO PARA EL DESARROLLO DE CREATIVIDAD, PREPRODUCCIÓN, PRODUCCIÓN Y POST-PRODUCCIÓN DE UN SPOT DE 30, 40 Y 60 (CINEMINUTO) SEGUNDOS DE DURACIÓN, EN LOCACIONES DE LA ZONA METROPOLITANA, INTERIOR DE LA REPÚBLICA Y FORO, QUE INCLUYE: PERSONAL TÉCNICO Y CREATIVO, HASTA 4 DÍAS DE RODAJE, EQUIPO DE CÁMARA VIDEO DIGITAL HD, ÓPTICA, EQUIPO DE ILUMINACIÓN Y TRAMoya, AMBIENTACIÓN, Y PROPS. GASTOS DE PRODUCCIÓN FORÁNEOS, TALENTO, MÚSICA ORIGINAL, DISEÑO DE AUDIO, POST-PRODUCCIÓN, RETOQUE Y LIMPIEZA DE IMAGEN, SUSTITUCIÓN DE CIELOS, COMPUESTOS DIGITALES, CORRECCIÓN DE COLOR, GRÁFICOS EN 2D, MASTERIZACIÓN, COPIADOS Y DERECHOS DE AUTOR POR TALENTO, MÚSICA Y VOZ POR UN AÑO, PARA LA SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN, PROYECTO: "ACCIONES DE GOBIERNO", CAMPAÑA: "MOVER A MÉXICO", VERSIÓN: "SI SE PUEDE" JUSTIFICACIÓN: ESTE PROVEEDOR CUENTA CON PERSONAL Y EXPERIENCIA EN LA PRODUCCIÓN DE SPOTS. Y ADemás, OFRECE LAS CONDICIONES DE CALIDAD, EXPERIENCIA, OPORTUNIDAD Y FINANCIAMIENTO PARA LA REALIZACIÓN DEL SERVICIO EN LOS TIEMPOS REQUERIDOS. EL SERVICIO QUE PRESTARÁ ESTE PROVEEDOR, ESTÁ CONTEMPLADO EN EL PRESUPUESTO Y REQUISICIÓN ELABORADOS PARA ESTA PRODUCCIÓN. LA IDONEIDAD Y NECESIDAD DE LOS SERVICIOS, LA RAZONABILIDAD DEL COSTO Y LA CORRECTA UTILIZACIÓN DE LOS MISMOS, QUEDAN BAJO LA RESPONSABILIDAD DE LA DIRECCIÓN TÉCNICA Y DE PRODUCCIÓN, ÁREA QUE VIGILARÁ EL DEBIDO CUMPLIMIENTO DE LAS OBLIGACIONES CONTRAÍDAS MEDIANTE ESTE INSTRUMENTO LEGAL, Y EMITIRÁ LAS CONFORMIDADES RESPECTIVAS PARA CUBRIR LOS PAGOS CORRESPONDIENTES. </td> <td>1</td> <td>SERVICIO</td> <td>\$7,958,601.00</td> <td>\$7,958,601.00</td> </tr> <tr> <td colspan="4"></td> <td>SUBTOTAL</td> <td>\$7,958,601.00</td> </tr> <tr> <td colspan="4"></td> <td>I.V.A.</td> <td>\$1,273,376.16</td> </tr> <tr> <td colspan="4"></td> <td>TOTAL</td> <td>\$9,231,977.16</td> </tr> </tbody> </table>		PARTIDA	DESCRIPCIÓN DE LOS SERVICIOS	CANTIDAD	UNIDAD DE MEDIDA	PRECIO UNITARIO	PRECIO TOTAL	1	CONTRATACIÓN DEL SERVICIO PARA EL DESARROLLO DE CREATIVIDAD, PREPRODUCCIÓN, PRODUCCIÓN Y POST-PRODUCCIÓN DE UN SPOT DE 30, 40 Y 60 (CINEMINUTO) SEGUNDOS DE DURACIÓN, EN LOCACIONES DE LA ZONA METROPOLITANA, INTERIOR DE LA REPÚBLICA Y FORO, QUE INCLUYE: PERSONAL TÉCNICO Y CREATIVO, HASTA 4 DÍAS DE RODAJE, EQUIPO DE CÁMARA VIDEO DIGITAL HD, ÓPTICA, EQUIPO DE ILUMINACIÓN Y TRAMoya, AMBIENTACIÓN, Y PROPS. GASTOS DE PRODUCCIÓN FORÁNEOS, TALENTO, MÚSICA ORIGINAL, DISEÑO DE AUDIO, POST-PRODUCCIÓN, RETOQUE Y LIMPIEZA DE IMAGEN, SUSTITUCIÓN DE CIELOS, COMPUESTOS DIGITALES, CORRECCIÓN DE COLOR, GRÁFICOS EN 2D, MASTERIZACIÓN, COPIADOS Y DERECHOS DE AUTOR POR TALENTO, MÚSICA Y VOZ POR UN AÑO, PARA LA SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN, PROYECTO: "ACCIONES DE GOBIERNO", CAMPAÑA: "MOVER A MÉXICO", VERSIÓN: "SI SE PUEDE" JUSTIFICACIÓN: ESTE PROVEEDOR CUENTA CON PERSONAL Y EXPERIENCIA EN LA PRODUCCIÓN DE SPOTS. Y ADemás, OFRECE LAS CONDICIONES DE CALIDAD, EXPERIENCIA, OPORTUNIDAD Y FINANCIAMIENTO PARA LA REALIZACIÓN DEL SERVICIO EN LOS TIEMPOS REQUERIDOS. EL SERVICIO QUE PRESTARÁ ESTE PROVEEDOR, ESTÁ CONTEMPLADO EN EL PRESUPUESTO Y REQUISICIÓN ELABORADOS PARA ESTA PRODUCCIÓN. LA IDONEIDAD Y NECESIDAD DE LOS SERVICIOS, LA RAZONABILIDAD DEL COSTO Y LA CORRECTA UTILIZACIÓN DE LOS MISMOS, QUEDAN BAJO LA RESPONSABILIDAD DE LA DIRECCIÓN TÉCNICA Y DE PRODUCCIÓN, ÁREA QUE VIGILARÁ EL DEBIDO CUMPLIMIENTO DE LAS OBLIGACIONES CONTRAÍDAS MEDIANTE ESTE INSTRUMENTO LEGAL, Y EMITIRÁ LAS CONFORMIDADES RESPECTIVAS PARA CUBRIR LOS PAGOS CORRESPONDIENTES.	1	SERVICIO	\$7,958,601.00	\$7,958,601.00					SUBTOTAL	\$7,958,601.00					I.V.A.	\$1,273,376.16					TOTAL	\$9,231,977.16	IMPORTE: (NUEVE MILLONES DOSCIENTOS TREINTA Y UN MIL NOVECIENTO SETENTA Y SIETE PESOS/100 M.N.)	
PARTIDA	DESCRIPCIÓN DE LOS SERVICIOS	CANTIDAD	UNIDAD DE MEDIDA	PRECIO UNITARIO	PRECIO TOTAL																												
1	CONTRATACIÓN DEL SERVICIO PARA EL DESARROLLO DE CREATIVIDAD, PREPRODUCCIÓN, PRODUCCIÓN Y POST-PRODUCCIÓN DE UN SPOT DE 30, 40 Y 60 (CINEMINUTO) SEGUNDOS DE DURACIÓN, EN LOCACIONES DE LA ZONA METROPOLITANA, INTERIOR DE LA REPÚBLICA Y FORO, QUE INCLUYE: PERSONAL TÉCNICO Y CREATIVO, HASTA 4 DÍAS DE RODAJE, EQUIPO DE CÁMARA VIDEO DIGITAL HD, ÓPTICA, EQUIPO DE ILUMINACIÓN Y TRAMoya, AMBIENTACIÓN, Y PROPS. GASTOS DE PRODUCCIÓN FORÁNEOS, TALENTO, MÚSICA ORIGINAL, DISEÑO DE AUDIO, POST-PRODUCCIÓN, RETOQUE Y LIMPIEZA DE IMAGEN, SUSTITUCIÓN DE CIELOS, COMPUESTOS DIGITALES, CORRECCIÓN DE COLOR, GRÁFICOS EN 2D, MASTERIZACIÓN, COPIADOS Y DERECHOS DE AUTOR POR TALENTO, MÚSICA Y VOZ POR UN AÑO, PARA LA SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN, PROYECTO: "ACCIONES DE GOBIERNO", CAMPAÑA: "MOVER A MÉXICO", VERSIÓN: "SI SE PUEDE" JUSTIFICACIÓN: ESTE PROVEEDOR CUENTA CON PERSONAL Y EXPERIENCIA EN LA PRODUCCIÓN DE SPOTS. Y ADemás, OFRECE LAS CONDICIONES DE CALIDAD, EXPERIENCIA, OPORTUNIDAD Y FINANCIAMIENTO PARA LA REALIZACIÓN DEL SERVICIO EN LOS TIEMPOS REQUERIDOS. EL SERVICIO QUE PRESTARÁ ESTE PROVEEDOR, ESTÁ CONTEMPLADO EN EL PRESUPUESTO Y REQUISICIÓN ELABORADOS PARA ESTA PRODUCCIÓN. LA IDONEIDAD Y NECESIDAD DE LOS SERVICIOS, LA RAZONABILIDAD DEL COSTO Y LA CORRECTA UTILIZACIÓN DE LOS MISMOS, QUEDAN BAJO LA RESPONSABILIDAD DE LA DIRECCIÓN TÉCNICA Y DE PRODUCCIÓN, ÁREA QUE VIGILARÁ EL DEBIDO CUMPLIMIENTO DE LAS OBLIGACIONES CONTRAÍDAS MEDIANTE ESTE INSTRUMENTO LEGAL, Y EMITIRÁ LAS CONFORMIDADES RESPECTIVAS PARA CUBRIR LOS PAGOS CORRESPONDIENTES.	1	SERVICIO	\$7,958,601.00	\$7,958,601.00																												
				SUBTOTAL	\$7,958,601.00																												
				I.V.A.	\$1,273,376.16																												
				TOTAL	\$9,231,977.16																												
NOMBRE: Elabro		Visto Bueno		Notario																													
CARGO: LIC. ALEJANDRO HERNÁNDEZ PINEDA Jefe del Departamento de Adquisiciones		LIC. MANUEL GÁLVEZ CRUZ Director Técnico y de Producción		DR. JOSE HERIBERTO HERNÁNDEZ PANIAGUA Director de Administración y Finanzas																													
FIRMA:																																	

PRIMERA: EL REPRESENTANTE LEGAL DEL PROVEEDOR DECLARA BAJO PROTESTA DE DECIR VERDAD QUE CONOCE LA LEY Y EL REGLAMENTO DE ADQUISICIONES, ARRENDAMIENTOS Y SERVICIOS DEL SECTOR PÚBLICO VIGENTES Y QUE NO SE ENCUENTRA DENTRO DE LOS SUPUESTOS DEL ARTÍCULO 60 DE LA MENCIONADA LEY.

SEGUNDA: EL REPRESENTANTE LEGAL DEL PROVEEDOR DECLARA BAJO PROTESTA DE DECIR VERDAD QUE NO SE ENCUENTRA DENTRO DE LOS SUPUESTOS DEL ARTÍCULO 8, FRACCIÓN XX DE LA LEY FEDERAL DE RESPONSABILIDADES ADMINISTRATIVAS DE LOS SERVIDORES PÚBLICOS.

TERCERA: LA ENTIDAD PODRÁ, POR ASÍ CONVENIR A SUS INTERESES CANCELAR TOTAL O PARCIALMENTE EL PRESENTE PEDIDO, DE LOS BIENES Y/O SERVICIOS QUE NO HAYAN SIDO ENTREGADOS, MEDIANTE AVISO POR ESCRITO CON 15 DÍAS DE ANTICIPACIÓN A LA FECHA DE ENTREGA EN NUESTRAS INSTALACIONES.

CUARTA: DE CONFORMIDAD A LO ESTABLECIDO EN EL PRIMER PÁRRAFO DEL ARTÍCULO DÉCIMO PRIMERO DEL ACUERDO POR EL QUE SE CREA LA COMISIÓN INTERSECRETARIAL DE COMPRAS Y OBRAS DE LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA FEDERAL A LA MICRO, PEQUEÑA Y MEDIANA EMPRESA, PUBLICADA EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN EL 15 DE ENERO DE 2009, EL REPRESENTANTE LEGAL DE LA EMPRESA SE COMPROMETE A INSCRIBIRSE EN EL DIRECTORIO DE PROVEEDORES DEL GOBIERNO FEDERAL DE NACIONAL FINANCIERA, SOCIEDAD NACIONAL DE CRÉDITO, INSTITUCIÓN DE BANCA DE DESARROLLO.

QUINTA: EL PRESENTE INSTRUMENTO AFECTA LA PARTIDA PRESUPUESTAL 33901, SEGÚN TÉRMINOS DE LA REQUISICIÓN 02-038 LA CUAL CUENTA CON SUFICIENCIA PRESUPUESTAL OTORGADA POR EL DEPARTAMENTO DE CONTROL PRESUPUESTAL, DEPENDIENTE DE LA GERENCIA DE RECURSOS FINANCIEROS.

NOMBRE DEL REPRESENTANTE LEGAL GUSTAVO GAVIRA DE LA ROSA	FIRMA 
QUE ACREDITA SU PERSONALIDAD CON EL ACTA CONSTITUTIVA No. 4,001 DEL 23 DE FEBRERO DE 2012, PASADA ANTE LA FE DEL NOTARIO PÚBLICO No. 28 DEL DISTRITO FEDERAL LIC. JOSÉ EDUARDO NÚÑEZ DURÁN, ACREDITA SU PERSONALIDAD JURÍDICA CON LA MISMA ACTA Y SE IDENTIFICA CON LA CREDENCIAL PARA VOTAR No. 3539006546708, EXPEDIDA POR EL I.F.E.	
CARGO: REPRESENTANTE LEGAL	
TELÉFONO: (55) 6308 3033	
FECHA:	

ESTUDIOS CHURBUSCO Estudios Churibusco Azteca, S. A. ECA-501108 P74 Altiplano No. 2 Col. Country Club, Del. Coyoacan C. P. 04220, México, D. F. Tel. 5549-3060 Fax. 5484-4736		PROVEEDOR: BAU-IDEEN, S.A. DE C.V. R.F.C.F: BAU 120223 2UB DOMICILIO: HERIBERTO FRIAS No 1451-30, COLONIA DEL VALLE, C.P.03100., DISTRITO FEDERAL. TELÉFONOS: (55) 6308 3033 REPRESENTANTE LEGAL: GUSTAVO GAVIRA DE LA ROSA		CONDICIONES DE ENTREGA: DEL 09 DE NOVIEMBRE AL 31 DE DICIEMBRE DE 2012		GARANTÍAS NO SE REQUIERE: (X) SI SE REQUIERE: () EL PROVEEDOR ENTREGARÁ FIANZA: () DE ACUERDO A LO ESTIPULADO EN EL PUNTO 5.3.5 DE LOS POBALINES (SEGUN SEA EL CASO) POR EL 10% DE IMPORTE TOTAL DE LA PRESENTE ORDEN DE SERVICIO, SIN INCLUIR EL I.V.A. A LA FIRMA DEL MISMO PARA GARANTIZAR SU CUMPLIMIENTO FIANZA DEL 100% DEL IMPORTE TOTAL DEL ANTICIPO					
ORDEN DE SERVICIO No. SPOTS/OS/002/SEGOB/2012 FECHA: 09/11/2012 REQUISICIÓN 02-038 ÁREA SOLICITANTE: DIRECCIÓN TÉCNICA Y DE PRODUCCIÓN PRECIO FIJO POR TIPO DE CAMBIO NO () NO () SI (X) SI ()		PROCEDIMIENTO DE ADJUDICACIÓN: LICITACIÓN PÚBLICA NAL. () INTER. () No. DE LIC.: INVIT. A CUANDO MENOS TRES PERSONAS: NAL. () INTER. () No. DE INV.: FECHA DE FALLO: ADJUDICACIÓN DIRECTA: % DEL MONTO () AUT. ESP. (X) No. DE SESIÓN: SEGUNDA ORDINARIA FECHA DE AUT: 01 MARZO DEL 2012 FUNDAMENTO LEGAL: ART. 41, FRACCIÓN III		CONDICIONES DE PAGO: LOS PAGOS DERIVADOS DE ESTA ORDEN DE SERVICIO SE CUBRIRÁN DENTRO DE LOS 20 DÍAS POSTERIORES A LA RECEPCIÓN POR LA GERENCIA DE RECURSOS MATERIALES Y SERVICIOS GENERALES DE LA FACTURA DEBIDAMENTE REQUISITADA. SE ENTREGARÁ ANTICIPO: SI () NO (X) SE OTORGARÁ UN ANTICIPO POR EL % DEL MONTO TOTAL DEL CONTRATO, DENTRO DE LOS 15 DÍAS NATURALES SIGUIENTES A LA PRESENTACIÓN DE LA GARANTÍA CORRESPONDIENTE.		PENAS CONVENCIONALES SE APLICARÁ UNA SANCIÓN DEL 2 % POR CADA DÍA NATURAL DE DEMORA LA ENTREGA DE LOS SERVICIOS NO REALIZADOS SIN INCLUIR EL I.V.A.					
PARTIDA		DESCRIPCIÓN DE LOS SERVICIOS		CANTIDAD		UNIDAD DE MEDIDA		PRECIO UNITARIO		PRECIO TOTAL	
1		CONTRATACIÓN DEL SERVICIO PARA EL DESARROLLO DE CREATIVIDAD, PREPRODUCCIÓN, PRODUCCIÓN Y POST-PRODUCCIÓN DE UN SPOT DE 30, 40 Y 60 (CINEMINUTO) SEGUNDOS DE DURACIÓN, EN DIVERSAS LOCACIONES DE MÉXICO, QUE INCLUYE: PERSONAL TÉCNICO Y CREATIVO, HASTA 4 DÍAS DE RODAJE, EQUIPO DE CÁMARA VIDEO DIGITAL, HD, ÓPTICA, EQUIPO DE ILUMINACIÓN Y TRAMOYA, AMBIENTACIÓN, Y PROFES. TALENTO ESPECIALIZADO, MÚSICA, DISEÑO DE AUDIO, LOCUCIÓN, POST-PRODUCCIÓN, RETOQUE Y LIMPIEZA DE IMAGEN, CORRECCIÓN DE COLOR, GRÁFICOS EN 2D, MASTERIZACIÓN, COPIADOS Y DERECHOS DE AUTOR POR TALENTO, MÚSICA Y VOZ POR UN AÑO, PARA LA SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN, PROYECTO: "ACCIONES DE GOBIERNO", CAMPAÑA: "MOVER A MÉXICO", VERSIÓN: "IMPULSO" JUSTIFICACIÓN: ESTE PROVEEDOR CUENTA CON PERSONAL Y EXPERIENCIA EN LA PRODUCCIÓN DE SPOTS, Y ADÉMÁS OFRECE LAS CONDICIONES DE CALIDAD, EXPERIENCIA, OPORTUNIDAD Y FINANCIAMIENTO PARA LA REALIZACIÓN DEL SERVICIO EN LOS TÉRMINOS REQUERIDOS, EL SERVICIO QUE PRESTARÁ ESTE PROVEEDOR, ESTÁ CONTEMPLADO EN EL PRESUPUESTO Y REQUISICIÓN ELABORADOS PARA ESTA MODIFICACIÓN LA IDONEIDAD Y NECESIDAD DE LOS SERVICIOS, LA RAZONABILIDAD DEL COSTO Y LA CORRECTA UTILIZACIÓN DE LOS MISMOS, QUEDAN BAJO LA RESPONSABILIDAD DE LA DIRECCIÓN TÉCNICA Y DE PRODUCCIÓN, ÁREA QUE VIGILARÁ EL DEBIDO CUMPLIMIENTO DE LAS OBLIGACIONES CONTRAIDAS MEDIANTE ESTE INSTRUMENTO LEGAL Y EMITIRÁ LAS CONFIRMACIONES RESPECTIVAS PARA CUBRIR LOS PAGOS CORRESPONDIENTES.		1		SERVICIO		\$8,817,114.00		\$8,817,114.00	
						SUBTOTAL		\$8,817,114.00			
						I.V.A.		\$1,410,236.24			
						TOTAL		\$10,227,352.24			
								IMPORTE: (DIEZ MILONES DOSCIENTOS VEINTISIETE MIL OCHOCIENTOS CINCUENTA Y DOS PESOS 99/100 M.N.)			
NOMBRE: CARGO: FIRMA:		Emitido LIC. ALEJANDRO HERNÁNDEZ PINEDA Jefe del Departamento de Adquisiciones		Visto Bueno LIC. MANUEL ORTA CRUZ Director Técnico y de Producción		Autorizado DR. JOSE ROBERTO HERNÁNDEZ PANIAGUA Director de Administración y Finanzas					

