

El cine como estética y politicidad. Aproximaciones hermenéuticas al cine documental mexicano

Cinema as aesthetics and politicity. Hermeneutical approaches to mexican documentary cinema

Jorge Gabriel Ortiz Leroux

Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco
División de Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo,
Área de Semiótica del Diseño

Ciudad de México, México

coso966@yahoo.com.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-5004-0495>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/y8vud2pkq>

Resumen

En el presente artículo, las relaciones entre cine y mundo, cine y realidad, cine y verdad, serán exploradas a la luz del acto “político” del medio, en un sentido amplio que pone en tensión política y politicidad. Estas relaciones no podrían entenderse sin mirar las transformaciones históricas del medio cinematográfico, sin su comprensión como un entramado complejo, un ensamblaje que intersecta lenguajes, contextos, prácticas, sensaciones. En el cine el mundo visual y el mundo textual entran en colisión. Las posibilidades imaginarias y simbólicas de la imagen en movimiento entablan una refriega con el potencial narrativo y diegético de la historia contada. Es ahí donde ocurren los actos de politicidad del cine, que entendemos desde una acepción dinámica inscrita tanto en la experiencia y valoración estética del hacer y del ver cine, como en las dimensiones tecnológica y configurativa del medio.

Palabras Claves

Cine, post-cine, hermenéutica, politicidad, cine documental.

Recibido: 15/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 27/08/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Para emprender esta aproximación, acudimos mediante una entrevista personal a la voz de Diego Lizarazo Arias, filósofo, investigador, profesor de la UAM Xochimilco, creador y productor televisivo, analista de imagen y cine, editor y Premio Orlando Fals Borda 2005, con fin de reconocer y explorar problemáticas contemporáneas en torno a las tensiones entre cine y política. Autor, entre otras obras, de *La fruición fílmica* (2004), Lizarazo emprende un acercamiento estético, semiótico y hermenéutico al fenómeno del “posible cinematográfico”, que aquí se profundiza a través de una entrevista escrita respondida a distancia en mayo del 2021, y de la cual seguimos las claves de sus respuestas, compartidas con la confianza de haber coincidido como colegas de la Universidad Autónoma Metropolitana (México) en diversos foros y seminarios. Asimismo, a la luz de los dilemas aquí planteados, recuperamos algunos ejemplos relevantes del documental mexicano para apuntalar los elementos que vinculan cine y política en el contexto contemporáneo.

Abstract

Key Words

Cinema, post-cinema, hermeneutics, politicality, documentary cinema.

In this article, the relationships between cinema and the world, cinema and reality, cinema and truth, will be explored in the light of the “political” act of the medium, in a broad sense that puts political and politicality in tension. These relationships could not be understood without looking at the historical transformations of the cinematographic medium, without its understanding as a complex framework, an assemblage that intersects languages, contexts, practices, sensations. In cinema the visual world and the textual world collide. The imaginary and symbolic possibilities of the moving image enter into a fray with the narrative and diegetic potential of the story told. This is where the politicality acts of cinema occur, which we understand here from a dynamic acceptance, inscribed both in the experience and aesthetic evaluation of making and seeing cinema, as well as in the technological and configurative dimensions of the medium.

To undertake this approach, we turn to the voice of Diego Lizarazo Arias, philosopher, researcher, creator and analyst of image and cinema, in order to recognize and explore contemporary problems around the tensions between cinema and politics. Author, among other works, of *La fruición fílmica* (2004), Lizarazo undertakes an aesthetic, semiotic and hermeneutical approach to the phenomenon of the “cinematographic possible”, which is explored here through an interview conducted in May 2021, in which we follow the keys to their responses, shared with the confidence of having met as colleagues from the Universidad Autónoma Metropolitana (Mexico) in various forums and seminars. Likewise, in light of the dilemmas raised here, we recover some relevant examples from the Mexican documentary to underpin the elements that link cinema and politics in the contemporary context.

1. Introducción

El cine es el acontecimiento del siglo XX, dice Alain Badiou, en la medida que ha cambiado nuestra forma de pensar, dotando a la imagen de una función nueva. Como portadora de todas las imágenes, el cine no solo acumula o remite a las demás, sino que establece relaciones que otras artes no habían realizado. A partir de esta idea de Godard, Badiou (2014) explica que “el cine introduce como vehículo de pensamiento, como medio de pensamiento, una combinación infinita en el mundo de las imágenes posibles” (p. 38). Tal interacción de imágenes potenciales conforma una red intensiva de relaciones, de manera que más que un arte que muestra, el cine es un arte de relaciones entre imágenes. En esta clave, Heidegger (1995) plantea en *La época de la imagen del mundo* que no solo vivimos una era situada en torno a imágenes del mundo, sino que el mundo es ya una imagen. “La imagen del mundo no pasa de ser medieval a ser moderna, sino que es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna” (p. 74).

El conjunto o red de relaciones propiciadas por el cine, lo vincula y pone en tensión con el mundo, al mismo tiempo que articula su propio mundo a través de un lenguaje imaginario. “El cine es el arte de la relación en el siglo XX”, dice Badiou (2014, p. 39). Entre estas relaciones, las que se dan entre cine y arte, o cine y política son claves para el análisis cinematográfico, tal como son también concebidas por Jacques Rancière. Las relaciones planteadas por él son vistas como un sistema de distancias, haciéndonos recordar con ello las tesis de Benjamin (2008) al respecto: “Cada día se hace cada vez más irrecusablemente válida la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta de la imagen, o más bien en la copia, es decir, en la reproducción” (p. 57).

El paradigma observado por Benjamín en torno a la reproductibilidad manifiesta un primer aspecto: lo tecnológico, que para Diego Lizarazo¹ se vuelve fundamental en la medida que se torna un problema inseparable del lenguaje.

El posible cinematográfico, es decir, las posibilidades de seguir sustentando el campo experiencial, industrial, y creativo de lo que llamamos cinematografía, se juega hoy, en un primer sentido, en la intersección entre discurso fílmico y tecnología. ¿Qué fuerza de transfiguración de lo fílmico tiene la redefinición que la técnica ha hecho de la experiencia sensible y diegética usual del cine? (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Rancière (2012) aborda la especificidad transgresora del modernismo en el cine, en particular en la recepción cinéfila que transforma la experiencia sensible del espectador, oponiendo al paradigma modernista del culto artístico, los procesos de estetización mercantil de la vida:

La cinefilia ha cuestionado las categorías del modernismo artístico mediante el retorno a un anudamiento más íntimo y más oscuro entre las marcas

1 Para revisar la trayectoria de nuestro entrevistado, ver el siguiente vínculo, procedente de la Enciclopedia de la literatura en México: <http://www.elem.mx/autor/datos/132015> (Recuperado el 2021, 24 de septiembre).

del arte, las emociones del relato, y el descubrimiento del esplendor de la pantalla de luz en una sala oscura... (p. 11).

Esta premisa desmonta las fronteras entre arte y técnica sirviendo como punto de partida de la situación posmoderna, sujeta siempre a desatarse en nuevos territorios. “El cine pertenece al régimen estético del arte en el que ya no existen los criterios antiguos de la representación que distinguían las bellas artes de las artes mecánicas y ponían a cada una de ellas en su lugar” (p. 14). Diego Lizarazo abunda en esta línea de fuga potencial del cine:

Sin lugar a dudas el magma digital que hoy cubre el campo global de lo social, casi podríamos llamarle la *ciberesfera* (en el sentido en que Lotman habló de semiosfera en analogía con la biósfera), potenciada sin duda por la monumental crisis que ha producido la pandemia del Sars-Cov-2, ha recargado (porque venía de antes) de forma inusitada, un cine digital. No solo por su creación a través de aparatos digitales de registro y edición, sino especialmente por la digitalidad sustantiva de su circulación, sus formas de exhibición y su fruición (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

La fruición de lo fílmico, tesis clave en Lizarazo (2004), apunta los aspectos estéticos que enmarcan la relación directa entre espectador y película. Por ello pone énfasis en una de las reglas no escritas del visionado cinematográfico: el “contrato de verosimilitud” (pp. 261-321), que hace evidente para el cinéfilo el artificio en medio de la aceptación implícita para dejarse llevar por la historia y las imágenes. Este “contrato” activa el vínculo entre mundo y artefacto cinematográfico (incluyendo el entramado de innovaciones a nivel narrativo, tecnológico e imaginario).

El “recargamiento” del cine que sugiere Lizarazo se instala en el presente mercantilizado: “Experiencia, lenguajes y negocio digital reconvirtiendo el cine. Más que “ir” al cine, como solía decirse, cada vez es más común “conectarse” al cine, es decir, *inmersar* en el cine que digitalmente disponen diversas plataformas como Amazon Prime o Netflix” (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021). A la manera de Derrick de Kerckhove (1999) y su perspectiva macluhaniana, el medio audiovisual ocupa cada vez más todos los sentidos en forma cenestésica, a la vez orgánica e intensiva, hasta instalarse en esa capa externa del cuerpo, “la piel de la cultura”, en donde “las nuevas potencias tecnológicas, especialmente por sus interfaces (se dirigen) no solo al rostro, sino también a la piel como nuevo territorio de interfaz” (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Uno de los dilemas que acuden a la reconfiguración histórica del medio audiovisual es el advenimiento de un hipotético paisaje post-cine, definido de manera crucial a través del arte medial y transmedial, que incluye “nuevas formas expresivas” (Machado, 2015), trayendo consigo la abrumadora omnipresencia de la informática. Nuevas representaciones, sensibilidades, estéticas y comprensiones serían el crisol de esta mutación que anuncia Machado, prevista años antes de la égida de plataformas *streaming*. Advertirlo no es menor, sobre todo si pensamos las tensiones entre estética y política que Rancière define no solo en el orden temático de la imagen, sino en la “ruptura” formal como un problema de carácter eminentemente político. Recordemos que el problema crucial de la “forma”, que

plantea Benjamin (2006) como base de la crítica del romanticismo alemán, como un asunto de autoconocimiento y autoenjuiciamiento, es un problema reflexivo que no puede darse sino partir de la autocrítica: he aquí el principio básico de la política como un espacio común que tensa lo individual y lo colectivo, problema acuciante del arte desde la explosión romántica del siglo XIX.

En la medida que la fuga del medio ve hacia delante a través del llamado post-cine, también el medio se ve a sí mismo en su devenir, por ejemplo, en el documental. En México la tradición del cine documental y su actualización mediante nuevas formas narrativas permite encontrar relaciones significativas entre cine y política. Por ello, en este texto abordaremos, en su momento, algunos ejemplos de este género que seleccionamos porque recurre a estrategias formales, ya sea a través del montaje (*cruzado*) o a través de la imagen (*poetizada*) que afrontan el potencial discursivo y político de un género siempre cambiante.

2. Los órdenes y distancias en juego

Lizarazo aborda las transformaciones del cine con cautela, ofreciendo una serie de claves. Las juzga en cinco “órdenes”: tecnológico, pragmático, narrativo, estético e industrial. Estos, desde nuestro punto de vista, pueden ser comprendidos también a la luz del sistema de distancias planteado por Rancière. Si el cine puede ser ese *vértigo* y *fábula* que al mismo tiempo nos inmiscuye en “una multitud de cosas” (Rancière, 2012, p. 13), entonces cada vez es espectáculo y sombra, palabras y recuerdos, ideología y utopía, arte y técnica, o en última instancia, pensamiento y teoría, tal como ubica la visión de Deleuze el propio Rancière (2012).

¿Cómo separar en este sentido tecnología e industria? ¿Cómo no vincular ello con lo pragmático del acto cinéfilo? ¿Cómo distinguir, en estos órdenes y distanciamientos, lo filmico de lo audiovisual, lo análogo de lo interactivo? Justamente esas distancias son fronteras que tensan el orden pragmático de lo que es cine y lo audiovisual, dejando así en suspenso la reserva de Lizarazo respecto a una verdadera existencia del post-cine. En el orden pragmático,

el cine digital es primordialmente privado, pierde varias de sus cualidades de experiencia compartida y social y se vuelve un asunto de elecciones y experiencias individuales que hunden sus raíces en los placeres y pulsiones íntimas. Los rituales públicos de ir al cine ceden su lugar a rituales solipsistas (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

La primera pregunta frente a esta “máquina deseante” intimista podría ser cómo el espectáculo prevalece, y cómo la distancia contractual se engarza con el espacio social convenido. Es por eso que lo tecnológico se ha introducido ya en el acto pragmático, al menos en esta época de adopción, acceso o discriminación respecto a los nuevos dispositivos técnicos.

La informatización actúa en este sentido como dispositivo democratizador, cuyo mejor ejemplo es, quizás, la presencia dominante de la máquina del videojuego. “La digitalización es la renovación principal del cine, gracias a las cámaras digitales,

los programas cibernéticos de edición y la distribución vía internet, como plantea Martin Scorsese. La imagen mixta o totalmente digital es una naturaleza visual propia del post-cine” (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

El mundo digital nos introduce a arreglos, combinaciones y “ventanas” que nos abren a mundos singulares, que deslocalizan el “punto de vista”, la perspectiva central (moderna) a favor de una perspectiva holográfica, múltiple, una forma compleja de “ser” y “estar”, un sistema relacional (tal como define Badiou al cine) que bien puede ser entendido en el acto contradictorio de la identidad: la del ser y estar, la del individuo y lo colectivo, la de lo interior —personal— y lo exterior —el mundo—.

Hay que reconocer el lugar que allí ocupa, entre otras cosas, esa suerte de fusión entre cine y videojuego. Pero quizás, son los dispositivos de observación lo que implica una transfiguración mayor: de las salas que nos contienen y congregan, a los aparatos que portamos cerca del cuerpo y en el cuerpo, y que trasladamos a cualquier espacio. En términos crudamente técnicos en el post-cine regresa triunfalmente el kinetoscopio de Edison sobre el cinematógrafo de los Lumière (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Podemos abundar en torno al orden industrial cultural en su vertiente de economía política (la efervescencia en los índices del Nasdaq, la industria global de los dispositivos del videojuego, los conglomerados tecnológicos y comunicativos en red y su papel en la geopolítica actual), sin embargo esto nos devolvería en última instancia al potencial de la industria *tecno-cultural*, con todos los recursos a su alcance; otro aspecto es que esto ocurre no solo en clave moderna o modernizadora, sino como dilema que traspasa cultura e identidad, transversalizando el fenómeno cinéfilo, y resituándolo en el problema más complejo del espectáculo posmoderno audiovisual, en particular en relación a los modos y los contenidos narrados. ¿Cuál sería en este contexto el carácter político que opera en medio del espectáculo y la mediatización fuera y en las redes? ¿Qué agentes y agenciamientos se posicionan, ocupan el espacio y lo hegemonizan? ¿Qué representa el auge actual de los consorcios Apple-Amazon-Microsoft-Google-Netflix y su lugar en los mercados? ¿Cómo se imbrican en este entramado los poderes económicos y políticos, los locales y regionales, los sectoriales y grupales, todos los cuales ocupan, o pretenden ocupar, espacios de poder?

Narrativamente hablando, el distanciamiento benjaminiano ya había explorado la separación del acto catártico griego situado en el alivio o exoneración de las pasiones, mientras que en la modernidad, por el contrario, el acto de compenetración con la suerte del héroe se da como un proceso de desalienación y toma de conciencia. De ahí que Benjamin se haya referido al teatro épico y didáctico *brechtiano* como un paradigma del reconocimiento de la experiencia del espectador ante la obra, que a fin de cuentas es el encuentro crítico con el mundo. El distanciamiento propuesto por Rancière (2012) como un *sistema de distancias*, se basa en que

el cine es un arte en la medida que es un mundo, y que los planos y efectos que se desvanecen en el instante de la proyección deben

ser prolongados, transformados por el recuerdo y la palabra que dan consistencia al cine como un mundo compartido mucho más allá de la realidad material de sus proyecciones (p. 14).

El cine es el lugar de exhibición, es también la película misma, pero también es algo más, que está interpelando íntimamente al mundo. Es así, al mismo tiempo, una distancia y una cercanía.

Si hablamos del sistema de distancias entre cine y arte tendríamos que recurrir a problemáticas que atraviesan lo formal y estético. Esa primera dimensión del dilema cine y arte es la literatura, cuyo afluente en la narrativa clásica y moderna dejó un intenso legado en el cine. Los intentos consecutivos del cine por construir un lenguaje propio, que en el caso de Eisenstein se tradujo en la tentativa de construir un código ideográfico y simbólico incorporado en la imagen, o en el caso de Dziga Vertov en la articulación exhaustiva de la cotidianidad y la gestualidad de un régimen, así como en la anticipación del montaje multicámara ejercido desde el aún inexistente *set televisivo*, nos indican la apuesta histórica de un arte dispuesto a la exploración de nuevas formas narrativas, que bien pueden ser consideradas extra-literarias. Lizarazo parece colocarse en las fronteras entre la forma corta del cuento y la extensiva de la novela para referirse a esto:

En el *orden narrativo*, respecto a la cuestión clave de la duración fílmica, del complejo tiempo fílmico, hay dos extremos: el micro y el macro-cine. El primer extremo expone lo micro-fragmentario: los relatos cortos, las pequeñas historias ligadas (*Paris, je t'aime*, 2006; *Sin City*, 2005), incluso *webseries* en las que cada capítulo no rebasa los 5 minutos; en el otro extremo, el post-cine puede extenderse en narraciones muy complejas y largas, incontenibles en los formatos clásicos del cine como ha hecho Michael Haneke con sus filmes para televisión, y cuya esencia sintetizó Jean-Luc Godard al afirmar su gusto por trabajar para televisión dado que allí “el concepto de fragmento es permitido [debido a que] las series de televisión, muestran un fragmento por día” (el fragmento potenciado o macro), lo que David Lynch convirtió en un verdadero fuerte postfílmico con *Twin Peaks* (Estados Unidos, 1990) (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Lizarazo pone en cuestión los paradigmas tradicionales, a cambio de lo cual enuncia que los nuevos paradigmas surgen a la luz de la prosística infinita del cine. Nos internamos así a la complejidad narrativa situada en el hecho de que el cine es “pura verdad” como artefacto, mientras la historia es pura “fabulación”. A su manera, Rancière (2012) explica esto como la tensión entre el guion romántico-simbólico de la imagen frente al guion aristotélico del texto involucrado en la intriga, las peripecias y el reconocimiento. El mundo de las imágenes y el de las historias se ha acercado en “la distancia más corta”, como dice Benjamin. ¿Cómo aproximarnos a este acortamiento de distancias?

3. Entre lo real-documental y el artefacto plástico fílmico

La lógica del relato sobrepasa la del discurso, da un paso más allá del postulado estructuralista de la segunda mitad del siglo XX. La semiótica y retórica de la imagen descubrieron entre lo visible y lo no visible un territorio extenso; en el caso del cine, en el “fuera de campo”, en la semiosis del entramado múltiple de sentido. La hermenéutica y la rizomática, por su parte, han aportado en este sentido nuevos enfoques: una fuga hacia “el arte de la relación entre imágenes” (Badiou, 2014, p. 39), o también una fuga desde los problemas del movimiento (extensivos) hacia los problemas del tiempo (intensivos), como en Deleuze (1984). La relación originaria entre retórica y verdad es similar en el sentido de poner enfrente un objeto y su representación. La confrontación entre circunstancias y acontecimientos que ocurre en el cine, en el camino tortuoso de las imágenes móviles, aborda este dilema.

El camino más corto entre imagen y texto, fantasía imaginaria y guion literario, que ocurre en todo tipo de cine, lo enfocamos en este caso en el cine documental, donde lo real es ineludible en la relación entre espectador y mundo, historia e imagen, mediadas por el acto narrativo. El del documental es un orden narrativo alterno, aunque al mismo tiempo originario, recordemos *La llegada del tren a la estación de la ciudad* (Lumière, 1895). Su ordenamiento atiende a hechos, pero estos pueden ser articulados, incluso reconstruidos, de modo que su mundo puede ser tan extenso como el fabulador o ficcional. De algún modo las escuelas emanadas del montaje de la imagen-movimiento (Deleuze, 1984), como el neorrealismo italiano, los cines independiente y libre anglosajones, así como la nueva ola francesa, asumieron una estrategia realista para reanimar el lenguaje. En el retorno realista posmoderno (Foster, 2001) hay un examen de la tensión sensible entre lo real, lo posible y lo simbólico, que se manifiesta en el “trauma” de un sujeto bombardeado por múltiples referentes, muchas veces contradictorios, y que debe resolver manteniendo el juicio, sin una ruptura de las “cadenas sintácticas” que lo aleje de la posibilidad de la esquizofrenia. Esto tiene hoy una importancia innegable en el reconocimiento de la alteridad y de realidades desconocidas, así como de nuevos paradigmas artísticos para el acto contractual, que ocurre también en el documental.

En particular, el documental mexicano tiene una larga trayectoria que en los últimos años ha mutado rápidamente, accediendo en forma transversal a todo tipo de circunstancias propias y a externalidades cinematográficas (la realidad social). Si *El Grito* (López Aretche, 1968)² acudió al guion de la incauta periodista Oriana Falacci para narrar la historia de un movimiento social fundante del México contemporáneo, conformando como enuncia su título una batalla a seguir, *Lecumberri, el palacio negro* (Ripstein, 1970)³ y *Crónica de un fraude* (Mendoza,

2 La película documental *El Grito*, México 68 representa un testimonio histórico del movimiento estudiantil de 1968 en México. Realizado al calor de los trágicos acontecimientos que culminaron en la masacre de Tlatelolco el 2 de octubre, fue producido por estudiantes del Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM utilizando más de ocho horas de registro en formato de 16 milímetros.

3 *Lecumberri, el palacio negro*, de Arturo Ripstein, explora la vida cotidiana de los últimos años del centro penitenciario Lecumberri. Al mismo tiempo, nos introduce a una pequeña

1988)⁴ exhibieron los absurdos del poder y la ineficacia del autoritarismo como forma de ejercicio de gobierno. Ahí la política, sus artilugios y estrategias de despojo y mentira no tienen mejor forma visible que la de la imagen y la palabra.

Pero el género documental, insustituible y siempre sorprendente, ha arrojado también cintas documentales como *1973* (Isordia, 2005) y *Tempestad* (Huezo, 2016), cuyas claves políticas son otras, alejadas de la política real y la temática combativa o politizante. Aparece aquí lo que enunciamos en un principio como politicidad⁵: un sistema de relaciones, sensible, voluntario, ligado a valores y creencias, pero también un acto reflexivo y pensante, ubicado en un espacio y un tiempo, con los rasgos de historicidad y al mismo tiempo de puntualidad bajo acontecimientos reales. El mosaico convulso que envuelve a los tres actores protagónicos de *1973*, imposibilita la indiferencia frente a una generación de jóvenes urbanos que linda entre dos siglos, y entre dos caminos, como la esperanza y la derrota. El director, Antonino Isordia, lo refiere a su manera:

Se trata de una generación que crece en un campo bastante estéril, genera castillos de arena, quiere algo que nunca logra y tiene una permanente sensación de frustración e insatisfacción. Para estas generaciones del desaliento era más importante —dice el joven cineasta—, la muerte de Kurt Cobain que el EZLN (Molina, 2006, párr. 2).

Mientras en *1973* los protagonistas son visibles, y su apuesta de vida fue la de ser reconocidos hasta rozar el borde de la tragedia, en *Tempestad* algunos de los personajes son invisibles, solo los escuchamos, pero una y otra vez son metaforizados en las decenas de rostros anónimos que registra la poética fotográfica de Tatiana Huezo. En el caso de Alex, el más cruento de los personajes que presenta Isordia en *1973*, el protagonista transfigura varias veces su personalidad ya estando en la cárcel, ocupando ante la cámara el lugar de su odiado hermano, para luego revelar y retornar a su desesperada verdad, años después de haber planeado y materializado el asesinato de toda su familia. La magistral puesta en escena de Isordia revisita en una sala oscura del reclusorio la escena del crimen, reconfigurando uno a uno los momentos decisivos en los que Alex revive su macabro despropósito, que solo atina a justificar por haber sentido siempre el rechazo de su madre.

ciudad, un inframundo que refleja los vicios y virtudes de una sociedad que cambia rápidamente, aunque paradójicamente se encuentra detenida en el tiempo cruel del confinamiento.

4 *Crónica de un Fraude*, del videoasta y documentalista Carlos Mendoza Aupetit, relata el periodo convulso de la transición democrática mexicana, mostrando los hechos más relevantes sobre las estrategias del sistema para imponer al candidato del PRI a la Presidencia Carlos Salinas, mediante un relato de la lucha y resistencia de los sectores sociales que defendieron el triunfo de Cuauhtémoc Cárdenas.

5 Recorro al concepto de politicidad a través de algunas claves aportadas en la tesis doctoral propia: *Redes sociales interactivas: tecnología streaming y urbanización virtual*. La politicidad es concebida como una serie de valores y “formas de ejercicio público que trascienden las distancias y las desconfianzas, y se instala en nuevas producciones de lo social y de lo cultural en un recorrido que va de lo individual a lo colectivo y de lo distante a lo cercano en forma novedosa y potencial” (Ortiz Leroux, 2013, p. 277).



Imagen 1: Isordia, A. (Dir.) (2005). 1973 [largometraje]. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Estudios Churubusco. Fotogramas de la película donde aparecen los tres protagonistas de la cinta.

En *Tempestad*, Miriam relata su infortunio en medio del fracaso cómplice del sistema de justicia mexicano, afrontando el infierno de una cárcel controlada por el narco-estado, y llevada ahí “sin deberla ni temerla”, como un chivo expiatorio a disposición del crimen organizado, de funcionarios y jueces que conforman una red insondable. Aquí el documental interpela directamente al espectador y a su politicidad, mediante la conexión y desconexión simultánea, un juego de distancias que potencia la no indiferencia, la empatía y el rechazo entremezclados como mecanismo reflexivo sobre los acontecimientos y el trasfondo de la injusticia condensada en un cuerpo herido.

En 1973 la politicidad contiene un ingrediente narrativo intensivo, mediado por una estrategia de montaje mediante la entrevista cruzada. Isordia revive los momentos cruciales de Mafer cuando se avienta de un puente y luego queda parálitica. Las voces de ella, el novio, su madre y su padrastro se ensamblan como en un crucigrama, que hace el símil de la mente suicida y revolucionada de la protagonista. Dice su padrastro: “Si ella hubiese estudiado teatro, habría sido una gran actriz” (45’ 19”). Mientras en *Tempestad* la politicidad acude como tensión entre el dolor individual y la injusticia social, reconstruida a través de la angustia de la madre circense Adela por la pérdida y secuestro de su hija, en 1973 se manifiesta en el dilema inquietante de los héroes frustrados, pero también en la negación de su destino, habiendo nacido todos bajo el signo suicida del año del búfalo.



Imagen 2: Huezco, T. (Dir.) (2016). *Tempestad* [largometraje]. México: Cactus Film & Video, Pimienta Films, Terminal. Fotogramas de la película.

Las estrategias de dislocación del documental, mediante sus alejamientos y acercamientos, aceleraciones y desaceleraciones, enfoques micros y macros en los espacios y tiempos de lo singular y lo general, reubican también el orden estético, colocando al proceso reflexivo suspendido entre forma y contenido. La obra de arte actualiza esta relación compleja. ¿Cómo una obra de arte es documental y viceversa?

¿Cómo el cine es experiencia ética y estética? ¿Cómo la vivencia cinematográfica se convierte en interpretación de un mundo por cambiar? ¿En qué medida la politicidad de la experiencia nos lleva de lo más lejano de la imagen a lo más cercano de cada uno?

Aquí es donde Rancière (2014) propone conceptos como la *aisthesis* o *sensorium*, concibiendo al arte no solo como producción acabada de un objeto apreciable, sino como un “tejido de experiencias sensibles en el seno del cual se producen las obras” (p. 9), cuya mirada se dirige a las relaciones que produce el arte entre el mundo imaginado y el mundo real. El acto estético se convierte en un acto reflexivo.

Walter Benjamin (2006) había planteado que el rasgo estético de la modernidad forjada en las corrientes del romanticismo alemán había orquestado una avanzada reflexiva desde el arte, mediante un proceso autoconsciente que ve las formas como actos del pensamiento, más allá del “yo” y dirigidas hacia el “sí mismo”. La conquista y cultivo de las formas reconoce el poetizar como “arte absoluto de la invención sin datos”, como un hacer autorreferencial e infinito. La fuerza multiplicadora de la crítica romántica es radical porque ve la obra como un acto contingente, un centro vivo de reflexión, siempre expuesto a la modificación inmanente. He aquí un índice de politicidad en el acto reflexivo de la experiencia estética frente a la obra.

Habría que preguntarse si las críticas a la modernidad desde los paradigmas posmodernos abundan en torno a este acto autoreflexivo, y cómo a la distancia la “libertad absoluta” propugnada por el movimiento romántico, insiste en el acto creativo, en particular en el medio audiovisual. Una retrospectiva de esa clave romántica tiene mucho que aportar para la comprensión de un presente en constante mutación y fuga. La ruptura formal como motor político y transformativo del cine nos devuelve al lenguaje y la tecnología, que así recapitula Lizarazo enfocándose en el dilema benjaminiano:

Jean-François Lyotard llamó “superficie de inscripción” al espacio necesario para que una simbólica pudiese realizarse. No hay simbólica sin dicho espacio. Todo símbolo requiere una “superficie de inscripción simbólica” sobre la cual trazarse y hacerse tangible. En ese sentido es que Jean-Louis Déotte ha insistido en que la sensibilidad requiere un aparato en el cual establecerse, o incluso, que es un aparato el que posibilita la emergencia de una sensibilidad, imposible previamente. Déotte lee de esa manera el análisis de Benjamin sobre el cine en la sociedad moderna. Solo asistimos a un nuevo *sensorium* porque hay un aparato que al dar el marco hace la disposición para la emergencia y despliegue de dicha sensibilidad (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Entendemos esos dispositivos o aparatos como “artefactos culturales” (Hine, 2004) —el cinematográfico (que integra en el mismo concepto lenguaje y tecnología) ha transgredido ya todas las “superficies de inscripción”— que en buena medida pueden ser reconocidos como sistemas discursivos, y que por tanto producen separaciones, distribuciones y préstamos, como el que ocurre actualmente entre película fílmica y video digital. El artefacto aquí es una operación formal que tiene un elemento clave: su técnica no es solo ingeniería o instrumentalidad, sino

un proceso dispositivo y autorreflexivo que se vuelve político en la medida que reordena y redirige el tiempo de las micro historias, las series, las sagas. El *sensorium* del que habla Rancière se ve dislocado por la persistente innovación lingüística y genérica, incluso al ser mediada por la portabilidad videográfica. Los dispositivos y disposiciones recargan el lenguaje del cine no solo desde el aparato, sino que son a la vez estéticas, narrativas y tecnológicas. En *Tempestad* el artilugio simbólico se manifiesta claramente en el acto poetizante de la imagen realista, del largo plano cinematográfico, del montaje sonoro y de la transferencia de valores entre personajes anónimos y víctimas, mientras en 1973 ocurre mediante una reinterpretación de la teoría del montaje que resitúa la imagen-tiempo como signo múltiple de realidades no indiferentes. El descubrimiento de la verdad a través del juicio ensamblado de múltiples voces en torno a un acontecimiento puntual, estrategia narrativa de Isordia, hace posible el surgimiento de la politicidad mediante el llamado al público para clausurar el visionado de la cinta con su propio juicio.

Por ello, si hablamos de nuevas sensibilidades no podemos solo referirnos a los actuales dispositivos en donde se han desatado y desencadenado, sino también a sus orígenes y vertientes, pues solo así podríamos hablar de una línea de fuga del cine al post-cine. El escenario de transición es complejo en esta medida, de modo que hablar de politicidad implica reconocer también que “todo se haya corporativamente desplegado, renovando las formas de usufructo capitalista: el capitalismo cibernético inventó las máquinas que no producen nada y se enriquecen con nuestra producción de sensibilidades: todo el contenido de YouTube o Instagram, somos nosotros” (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021). La politicidad del medio estaría situada desde el acto estético configurativo hasta el escenario mercantil que lo define y proyecta.

El escenario complejo se replica en Lizarazo: “aparatos que hacen posible nuevas sensibilidades pero que la capturan; y a la vez, aparatos de captura, que pueden, a veces, en los entresijos, en las parasitaciones, en las recargas, constituirse en su contraparte (¿contra-aparatos?)” (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021). Aquí nuestro entrevistado nos lleva a un ejemplo de producción documental que ha transgredido las formas habituales, reorganizando la visualidad en las redes sociales antes que en los noticieros televisivos. Se refiere Lizarazo a la “imagen pobre” (Steyerl, 2014), de baja resolución, copiada burdamente y que circula con rapidez:

Una sensibilidad estética producida en la calle por quien no es artista plástico o documentalista o fotógrafo. Un documental⁶ (¿fílmico?, ¿postfílmico?) nacido en *Puerto Resistencia* en la Ciudad de Cali, producido *in situ* por un manifestante cualquiera. Ese parista que protesta por las pretensiones de una nueva reforma tributaria del gobierno paramilitar del presidente Duque y que termina en pocas horas envuelto en una refriega con policías del ESMAD (Escuadrón Móvil Antidisturbios), siendo imprecado con bombas lacrimógenas y quien ve, de repente, que sus colegas son balaceados, y en ese fragor conecta su celular a FaceBook Live y produce una imagen, un documental, que

6 Sammy Barbosa, DJ. (2021, 30 de abril). Paro nacional en Cali-Puerto Resistencia. Recuperado el 2021, 24 de septiembre de Facebook Live: <https://www.facebook.com/djsammybarbosa/videos/482434929470547>. Paro nacional en Cali-Puerto Resistencia.

instantáneamente se transmite casi globalmente por réplicas y reenvíos múltiples (más de un millón de visionados), con la fragilidad y la contingencia del momento (D. Lizarazo Arias, comunicación personal, 20 de mayo 2021).

Conclusiones

Las transformaciones y mutaciones del cine dejan más preguntas que respuestas. En el advenimiento de nuevas sensibilidades en el hacer y el ver cine, las fronteras se disuelven e intersectan. Entre el cine y el post-cine, acudimos aquí a revisar algunas claves que se proyectan hipotéticamente en nuevas figuraciones y prácticas creativas y receptoras. En medio de ello, la política se nos muestra en forma más extensiva y relevante, como una politicidad que rompe la frontera que divide el espacio de representaciones mediatizadas de la política real, en donde el cine y el medio audiovisual juegan un papel fundamental. La politicidad se manifiesta en las imágenes móviles como un hacer y un valorar distribuido y expandido en el sujeto contemporáneo, vivido sensible y corporalmente pero también reflexivamente, más allá de clases, instrumentos y burocracias, e instalándose en el ámbito individual y colectivo, intersubjetivo, que vincula al sujeto concreto con el mundo convulso.

Diego Lizarazo nos ha llevado de la mano en este recorrido, permitiéndonos replantear los órdenes fundantes del cine como potencia, que hemos contrapunteado con el registro de distancias de Rancière, que provoca críticamente los eslabones indisolubles entre estética y política. En esta reflexión quedan abiertos los trazos que reconocen la idea de que el uso hace el medio, que el cine es de quien lo trabaja y de quien lo interpreta o reinterpreta, haciendo de la imagen un mundo, y de este una imagen infinita.

Bibliografía

- Badiou, A. (2014). *El cine como acontecimiento*. México: Paradiso Ediciones.
- Benjamin, W. (2006). El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán (pp. 13-122). En *Obras, Libro I, Vol. 1*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica (pp. 49-85). *Obras, Libro I, Vol. 2*. Madrid: Abada.

- De Kerckhove, D. (1999). *La piel de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Heidegger, M. (1995). *Caminos de bosque. La época de la imagen del mundo*. Madrid: Alianza.
- Hine, C. (2004). *Etnografía Virtual*. Barcelona: Ed. UOC.
- Lizarazo Arias, D. (2004). *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: UAM Xochimilco.
- Machado, A. (2015). *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Ortiz Leroux, J. G. (2013). *Las redes sociales interactivas: tecnologías streaming y urbanización virtual* [tesis de grado doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco]. Recuperado el 2021, 24 de septiembre de <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2363>.
- Ranciere, J. (2014). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Steyerl, H. (2014). En defensa de la imagen pobre. En H. Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (pp. 33-48). Buenos Aires: Caja Negra.

Fuentes

- Molina Ramírez, T. (2006, 10 de marzo). Se estrena hoy el documental 1973. *La Jornada*. Recuperado el 2021, 24 de septiembre de <https://www.jornada.com.mx/2006/03/10/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp>.

Filmografía

- Huezo, T. (Dir.) (2016). *Tempestad* [largometraje documental]. México: Cactus Film & Video, Pimienta Films, Terminal.

Isordia, A. (Dir.) (2005). 1973 [largometraje documental]. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Estudios Churubusco. Recuperado el 2021, 24 de septiembre de <https://www.youtube.com/watch?v=6FqKvo8tZ8A>.

López Aretche, Leobardo (Dir.) (1968). *El Grito, México 1968* [largometraje documental]. México: Centro Universitario de Cinematografía.

Lumière, A. y L. (Dirs.) (1895). *L'arrivée d'un train à La Ciotat* [cortometraje]. Francia: Hermanos Lumière.

Mendoza, Carlos (Dir.) (1988). *Crónica de un fraude* [largometraje documental]. México: Canal 6 de Julio.

Ripstein, Arturo (Dir.) (1970) *Lecumberri, el palacio negro*. [largometraje]. México: Centro de Producción de Cortometraje. Estudios Churubusco S.A.

Jorge Gabriel Ortiz Leroux

Profesor investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Miembro del Área de Semiótica del Diseño, de la División de Ciencias y Artes para el Diseño. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, 2016-2022, SNI Nivel 1. Doctor en Diseño y Estudios Urbanos, UAM Azcapotzalco. Maestro en Artes Visuales, UNAM. Miembro del colectivo independiente La Guillotina. Realizador de videos documentales y cortometrajes, gráfica digital y fotografía.

Sitio web: <https://azc-uam.academia.edu/JorgeOrtizLeroux>

Contacto: cosog66@yahoo.com.mx

Cómo citar este artículo:

Ortiz Leroux, J. G. (2021). El cine como estética y politicidad. Aproximaciones hermenéuticas al cine documental mexicano. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35782>.

