



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS**  
*“FRANCISCO GARCÍA SALINAS”*  
**UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR**

**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

**EL CINE DE ARTE COMO UNA POSIBILIDAD  
TRANSGRESORA EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL  
ESPECTADOR DOMINADO POR LA HEGEMONÍA  
AUDIOVISUAL**

**TESIS**

Que para obtener el grado de:  
**Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

Presenta:  
**Adolfo Medina Rodríguez**

Directora:  
**Dra. Rita Vega Baeza**

Codirector:  
**Dr. Juan Horacio Garibay Venegas**

Codirectora:  
**Dra. Maritza Manríquez Buendía**

*Zacatecas, Zac. Febrero 2026.*

# AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, por aceptarme como alumno de la institución y formarme como maestro.

A la Unidad de Docencia Superior por ofrecerme un programa de excelencia académica con la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, orientación Filosofía e Historia de las Ideas.

A la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), por confiar en mi investigación y otorgarme la beca para continuar con mi preparación de estudios de maestría.

A la Dra. Rita Vega Baeza, por aceptar ser mi asesora y acompañarme con sus acertadas observaciones, al contribuir con su dirección intelectual en el desarrollo de la tesis; al mismo tiempo crear un lazo de amistad y contagiarme de su espíritu rebelde, por incitarme a expandir mis horizontes.

A los doctores y doctoras del área de Filosofía e Historia de las Ideas, por regalarme parte de sus conocimientos al asistir en sus seminarios.

A Santiago Torres por aceptar mi estancia nacional en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (UNAM), a Tere Viñas y Mercedes Porter por recibirme y apoyarme con los abrazos abiertos durante la experiencia.

A mis queridos padres, Carmen y Adolfo, por darme la vida e inculcarme los valores esenciales que hoy me forjan como individuo, por confiar en mi proceso de formación académica y personal.

*Para María del Carmen, mi querida madre, gracias por guiarme con tu sabiduría  
y darme protección incondicional, por ti logré abrir los ojos ante lo misterioso.  
Mi espíritu baila al descubrir lo luminoso de tu gran regalo: mi vida.  
Te quiero mamá.*

# ÍNDICE

- 4 **Introducción**
- 15 **Primera parte: La problemática de la hegemonía audiovisual en la era digital de las pantallas**
- 16 **Capítulo 1:** La hegemonía audiovisual de las pantallas y la modificación de la experiencia de la imagen cinematográfica
- 49 **Jean-Luc Godard:** El genio revolucionario antihegemónico
- 54 **Segunda parte: ¿De dónde provienen las imágenes?/Ontología de la Imagen**
- 55 **Capítulo 2:** Proceso de comunicación visual: origen interno de la imagen
- 70 **Ingmar Bergman:** Invocación de imágenes pulsionales y el sentido ontológico del metacine
- 75 **Capítulo 3:** Espacio interior y estado de embriaguez dionisiaca en el proceso creativo
- 101 **Pier Paolo Pasolini:** Teorema, un encuentro con lo sagrado
- 107 **Capítulo 4:** Imagen artística: poéticas de la imaginación y el sentido del arte
- 129 **Chantal Akerman:** El placer ante la belleza de la lentitud temporal
- 133 **Tercera parte: Cine de arte, hacia una imagen sensible**
- 134 **Capítulo 5:** Cine como arte: facultades y variedades expresivas
- 166 **Lucrecia Martel:** La creación de una atmósfera acéfala
- 172 **Capítulo 6:** El espectador emancipado y el estado de transgresión en la experiencia estética-cinematográfica
- 203 **Carlos Reygadas:** Cartografía poética de una mexicanidad atípica
- 208 **Capítulo 7:** Creación fílmica: una defensa por la mirada artística del cineasta
- 235 **Lois Patiño:** Explorador de una naturaleza híbrida cinematográfica

239 **Conclusiones**

247 **Apéndice: Entrevistas a cineastas y especialistas en cine**

248 **Iván Ávila Dueñas:** Anecdotario sobre trayectoria fílmica del cineasta zacatecano

271 **Elena Pardo:** Cine expandido: una ampliación experimental del horizonte creativo de la imagen en movimiento

280 **Juan Manuel Sepúlveda:** La pasión del cineasta en búsqueda del misterio cinematográfico

292 **Carlos Mendoza:** Apostar por una resistencia del cine documental disidente

305 **Dra. Sonia Rangel:** Un debate filosófico sobre el potencial artístico del cine

314 **Dra. Adriana Bellamy:** Replantearse las cualidades expresivas del cine desde una perspectiva experimental

324 **Bibliografía**

## RESUMEN

La tesis explora cómo el cine de arte propicia un estado de transgresión en la experiencia cinematográfica del espectador, llevándolo a un proceso de emancipación de una mirada anestesiada, al permitirle expandir la consciencia, imaginación y sensibilidad. El estudio hace una distinción entre *imagen sensible* e *imagen basura*, dentro de un sistema de consumo capitalista digital que nos bombardea con contenido audiovisual desechable como hegemonía audiovisual a través de las pantallas para el control psíquico y corporal. Se propone la experiencia interior y embriaguez dionisiaca como parte de la invocación del arte fílmico para el éxtasis de lo sagrado. Descubrir el campo de posibilidades expresivas en el espectro cinematográfico fuera de la imposición del lenguaje clásico como un cine-producto, el cine de arte genera libertad creativa con tendencias poéticas y experimentales, un acto de resistencia que permite reimaginar al cine contra el fascismo de una imagen totalizadora.

## ABSTRACT

*The thesis explores how art cinema fosters a state of transgression in the viewer's experience, leaning them a process of emancipation from an anesthetized gaze by allowing them to expand their consciousness, imagination and sensibility. The study draws a distinction between the "sensitive image" and "trash image" within a digital capitalist system of consumption that bombards us with disposable audiovisual content as an audiovisual hegemony operating through screens for psychic and bodily control. It proposes inner experience and Dionysian drunkenness as a part of invocation of filmic art toward ecstasy of the sacred. Discovering the field of expressive possibilities within the cinematic spectrum beyond the imposition of classical language as cinema-as-product, art cinema generates creative freedom with poetic and experimental tendencies, an act of resistance that enables the reimagining of cinema against the fascism of a totalizing image.*

**Palabras clave:** cine, arte, hegemonía, audiovisual, pantalla, transgresión, experiencia, mirada, anestesia, emancipación.

# INTRODUCCIÓN

La presente tesis surge desde un posicionamiento personal en defensa del cine de arte como una imagen sensible que posibilita un encuentro con la experiencia interior a través de una transgresión estética. Este movimiento interno puede crear un impacto en la sensorialidad del cuerpo del espectador para producir una conexión con las imágenes cinematográficas, logrando una apertura psíquica al generar un desajuste en la mirada del espectador, y permita modificar su mentalidad, al expandir la imaginación y sentir desde otras sensibilidades. Se trata de una transgresión psico-corporal proveniente de una embriaguez por la película, una anomalía consumada en un proceso de introspección, no se trata de una fórmula sino de un acontecimiento singular poco común para la percepción que vive anestesiada ante la invasión de las múltiples pantallas y la hegemonía audiovisual. El conflicto aparece cuando la pantalla audiovisual domina el consumo de las audiencias, instaurando un imperio de las imágenes, ya que vivimos en una época postmoderna que atraviesa nuevas complejidades en relación con la hipersaturación de contenido audiovisual, generando una dependencia de sus estímulos que afectan en nuestro desenvolvimiento cognitivo y conductual.

La imagen digital (estática o en movimiento) explota el poder visual como un elemento primordial para conectar con las pantallas, desencadenando un bombardeo de imágenes inmediatas que afectan, congestionan y definen la cosmovisión de los espectadores, volviéndose casi imposible huir de la dictadura de este medio de comunicación. Se desarrolla una nueva hegemonía audiovisual dirigida a las grandes masas, al permanecer anclada en la cultura y la sociedad, promoviendo un sentido común de valores referenciales en imágenes y sonido, con implicaciones estéticas, narrativas y conceptuales, al determinar el modo de ver de los usuarios a través de un condicionamiento desde su estructura narrativa audiovisual. La problemática nace en el control que ejercen las pantallas dentro de la psique, organizando directamente la forma de pensar, sentir e imaginar. En el

panorama actual convivimos e interactuamos constantemente con imágenes, pero no sabemos leerlas, provocando que la población padezca un analfabetismo audiovisual al quedarse en la superficie, por no poseer las herramientas necesarias para decodificar e interpretar el significado de una imagen y tampoco analizar el valor del sonido, debilitando el pensamiento crítico y alejando al espectador de una experiencia cinematográfica como expresión artística sensible.

Las pantallas esparcen las cualidades de una imagen interactiva como dispositivo multifuncional, pero desacralizan los motivos estéticos del arte cinematográfico, al promover un ruido mediático con el contenido audiovisual digital que contamina con su distracción y espectáculo desechable, convirtiendo este modelo en la principal fuente de conocimiento. La hegemonía audiovisual está al servicio del capitalismo salvaje que denigra el potencial de la imagen en movimiento, imperando como producto de consumo, marginando y banalizando toda intención poética, haciendo del cine comercial un instrumento de manipulación propagandística subordinado a la demanda del *streaming*, reconfigurando la experiencia fílmica por la interrupción continua de estímulos procedentes de la pantalla-celular. El poder de persuasión y atracción del contenido audiovisual masivo impregna con sus mensajes un significado evidente o subliminal en aquello que se cuenta y en el cómo se muestra, todo dentro de la composición tiene una postura discursiva. Las pantallas se modificaron como un arma de control y manipulación al construir una percepción de la realidad mediatizada por la imagen, capturando y perpetuando una mirada condicionada anestesiada, acostumbra al usuario a un ritmo inmediato y fugaz en la percepción temporal, domina en la formación del imaginario colectivo, consolidando los valores impuestos por el capital.

Esta tesis es un acto de resistencia contra el adoctrinamiento de las imágenes digitales que vulneran la imaginación y organizan el deseo, siendo esencial distinguir las cualidades entre una imagen sensible (específicamente en el cine de arte) y la luz artificial de las pantallas con su contenido basura, porque ninguna imagen es inocente, ya que la manipulación e ilusión son inherentes a las imágenes. Una imagen dirige la atención hacia determinados discursos, por ende,

la investigación se cuestiona: *¿Cómo la creación del cine de arte puede incitar a una exploración de las capacidades cognitivas y sensoriales en los espectadores?, ¿Cuál es la relevancia de la sensibilidad e imaginación ante el constante bombardeo de la hegemonía audiovisual?, ¿Puede una imagen sensible generar una transgresión estética en la mirada del espectador?* El planteamiento de la hipótesis establece que al transgredir la mirada del espectador a través del cine de arte, se posibilita una emancipación como parte de un desajuste psíquico y corporal, permitiendo expandir la consciencia y la experiencia sensible ante la vorágine de imágenes basura de la hegemonía audiovisual, promoviendo un proceso creativo interiorizado como rechazo a la desimaginación anestésica.

Para llegar a confirmar esta declaración, la tesis propone comprender la expansión del espectador emancipado, desde esa perspectiva podemos desmontar las cualidades expresivas de cualquier imagen, sumergirnos en las capas de significación de la expresión fílmica para marcar distancias formales entre el contenido audiovisual digital y el arte cinematográfico. Existe una gran distinción dentro del cine de autor, al luchar por su libertad creativa para encontrar una poética visual y experimentación, en comparación con el empobrecimiento intelectual que se fomenta en las redes sociales que reduce todo a un consumo efímero, banal y desechable. Estos ejes conceptuales nos permiten discernir cómo interactuamos con las pantallas y sus imágenes, en busca de resucitar un pensamiento profundo crítico que cuestione el fascismo de la imagen. Gracias a la inventiva del cinematógrafo podemos proyectar imágenes en movimiento, observar una película se convierte en una experiencia inmersiva que afecta directamente a los sentidos y genera una percepción háptica, siendo un juego de ilusión para la percepción, desarrollando un gran potencial masivo de alienación y conmoción al manipular fuerzas sensoriales, llegando a ser un medio contrapuesto entre la evasión y emancipación, ya que puede distraernos con su espectacularidad o afectarnos con una transgresión estética, este última proveniente de un estado de embriaguez por la navegación en las imágenes cinematográficas, una posibilidad extraña y azarosa relacionada con lo desconocido que se presenta en la obra fílmica.

El cine de arte puede originar un choque violento de golpes intelectuales y sensoriales, permitiendo ver otras dimensiones de la existencia, cabe destacar que no todo producto audiovisual cuenta con la intención y/o capacidad de transgredir al espectador, porque existe un control industrial sobre la mirada y libertad creativa del cineasta, una imposición de un único lenguaje fílmico común reduccionista que determina el consumo, la estructura narrativa y el tipo de discursos promovidos, limitando la exploración de las variedades expresivas. Creando una bifurcación entre un cine comercial para una evasión anestésica y un cine de arte para una reflexión profunda. El cine comercial restringe las posibilidades de la imagen fílmica, debilita la consciencia artística sobre su creación y vínculo con las personas, como un efecto en cadena, al pensar diferente sobre la creación fílmica también se influye en la construcción de un imaginario cinematográfico más amplio para el espectador. La visión expandida se presenta en un espectador emancipado, aquel que tiene acceso al cine de arte y puede entenderlo, pero también cualquier persona puede convertirse en uno, al experimentar una revelación cinematográfica, teniendo la disposición para una apertura ante la transformación de su estructura mental, rompiendo sus límites autoimpuestos y preconcebidos.

La saturación de imágenes digitales acostumbra al ojo del espectador a mayores estímulos haciendo que pierda su sensibilidad, debemos juzgar la hegemonía audiovisual y la invasión de las pantallas que atentan contra el proceso creativo, el ejercicio intelectual, y reprimen cualquier indicio de transfiguración sagrada. Vivimos en una gran revolución digital hiperacelerada que afecta nuestro presente y próximo futuro, siendo un punto de inflexión hacia una nueva naturaleza posthumana que ataca la capacidad de atención y formulación de un criterio propio. La propuesta de la tesis recae en fortalecer la sensibilidad estética de los espectadores a través de una consciencia artística mediante el reconocimiento del cine de arte que permite revivir los fulgores internos, promoviendo un pensamiento nómada que transita por una diversidad de películas, al mismo tiempo impulsa la necesidad creativa de los sujetos, aquí encaja el concepto de transgresión estética para describir sus efectos, con la finalidad de desarticular el poder capitalista sobre nuestro cuerpo y psique. La investigación establece un marco teórico que se

construye a través de cuatro conceptos clave: *cine de arte*, *hegemonía audiovisual*, *transgresión estética* y *ontología de la imagen*.

Cuando se refiere al cine de arte se hace desde una perspectiva de exploración, que destaca una búsqueda de identidad al reimaginar las variantes expresivas del espectro cinematográfico, reviviendo la política del cine de autor como una extensión de la imagen sensible, formando parte de una categoría de las bellas artes. Una imagen en movimiento que tiene la necesidad de invocar el deseo extático, lo irracional, lo sublime, onírico y otros ritmos temporales que se manifiesta a través de metáforas visuales. Con una intención poética que se refleja en su valor estético y formal, al proponer un nomadismo entre las disciplinas artísticas, no se ajusta a una definición precisa, sino que ejerce su libertad de experimentación, promoviendo la contemplación y reflexión profunda que exige del espectador. Cuenta con una independencia de las obligaciones del dominio del cine como producto comercial de una imagen espectáculo, al convertirse en una resistencia imaginativa para la exploración de la mirada del autor en su indagación por crear su propio estilo, vuelve a pensar en el potencial expandido del cine. En materia teórica fílmica se toman como referencia los siguientes pensadores: André Bazin (ontología de la imagen), Gilles Deleuze (imagen-movimiento e imagen-tiempo), Sergei Eisenstein (sentimiento vivo), Jean-Luc Godard (política del autor), Pier Paolo Pasolini (cine en prosa y cine de poesía), Laura Mulvey (mirada masculina y femenina), Andréi Tarkovsky (pedazos de tiempo), Laura U. Marks (visualidad háptica), Robert Bresson, Antón Patiño y Jacques Aumont.

La hegemonía impone un consenso totalizador sobre el sentido común ejercido por los grupos de élite dominantes, en aspectos políticos, económicos y culturales, para tener una influencia ideológica sobre los demás estratos sociales con una aceptación coercitiva sobre el significado de las cosas, marginando otras perspectivas alternativas. Actualmente, la hegemonía audiovisual adoctrina por medio del dispositivo de la pantalla, controla el pensamiento y vigila el comportamiento, creando una nueva dimensión digital con imágenes interactivas, desencadenando analfabetismo audiovisual y adicción a los estímulos audiovisuales, reorganizando la experiencia sensible al promover un estilo de

imagen banalizada y contacto permanente con la pantalla. La hegemonía audiovisual de las pantallas se posiciona por encima del cine, aún prevalece una hegemonía cinematográfica que dicta los parámetros dentro de una producción industrializada, un sometimiento a fórmulas narrativas y determina el nivel de exposición de las películas. El denominado “lenguaje cinematográfico” hereda una estructura en las imágenes digitales, con una resemantización más accesible, invasiva y propagandística que absorbe las cualidades de la imagen para denigrarla en una masa superficial de contenido digital efímero que satura la psique y margina el acceso al arte cinematográfico. Para criticar el fenómeno digital, se desglosan puntos de vista desde lo corporal, político y estético, repasando las aportaciones conceptuales de autores como Guy Debord, Jean Baudrillard, Shoshana Zuboff, Jean-Louis Déotte, Rosi Braidotti, Michel Foucault, Georges Didi-Huberman, Gilles Lipovetsky y Josep María Català.

El concepto de experiencia interior nos sirve para navegar por un proceso creativo introspectivo, que puede surgir por diversos motivos, pero en materia de la experiencia estética-cinematográfica se refiere a un estado de embriaguez y éxtasis por medio de la visualización de una película, porque el espectador tiene la posibilidad de entrar en un trance hipnótico y producir un encuentro con lo sagrado a través de una apertura de sus sentidos, al experimentar una transgresión psico-corporal que le permite salirse de la lógica racional, sentir desde otra sensibilidad y expandir su imaginación, generando una ruptura y multiplicidad de miradas dentro de este proceso creativo interior inducido por el filme. Se hace una asociación con el exceso y embriaguez dionisiaca en la experiencia estética como signo de apertura y transgresión, conceptos desarrollados desde una línea filosófica de lo sagrado, con encuentros teóricos propuestos por Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Rudolf Otto, María Zambrano, Jacques Rancière y Umberto Eco.

Estudiar al medio cinematográfico desde una ontología de la imagen permite descubrir cada elemento compositivo dentro de sus capas de significación. El origen de la imagen proviene del interior del ser humano por medio del flujo de imágenes mentales que conforman el pensamiento visual y configuran la mirada, entendiendo el proceso de comunicación visual como parte de una interacción que transita de lo

real a una interpretación vinculada con el sentido visual al crear un espacio interior. Al conocer cómo salen las imágenes de la cabeza, podemos comprender cómo regresan a la psique del espectador, y su forma de influir sobre la cosmovisión; permite separar las intenciones que puede poseer una imagen entre lo representativo y lo creativo, sus fuerzas evocativas e invocativas, entre una imagen basura contra una imagen sensible. Este apartado se plantea a partir de varios enfoques filosóficos que navegan entre lo psíquico y estético, rescatando autores como Rudolf Arnheim, John Berger, Walter Benjamin, Theodor Adorno y Sigmund Freud.

La tesis tiene una segmentación de tres bloques temáticos que constan de siete capítulos repartidos entre sí, se establece una transdisciplina que se entrelaza para describir el poder visual de la imagen fílmica. La primera parte se titula: *La problemática de la hegemonía audiovisual en la era digital de las pantallas*. Se compone de un capítulo exclusivo que versa sobre el contexto contemporáneo de la hegemonía audiovisual, poniendo al ser humano dentro de un momento clave en su evolución, gracias a la incorporación de la pantalla como una prótesis corporal y cognitiva. Esta herramienta tecnológica se transformó en un dispositivo de control del pensamiento a través de la vigilancia de los datos personales obtenidos por el nuevo régimen del algoritmo digital. El acceso a esta dimensión virtual procedente de internet es mediado por una imagen interactiva, provocando una sustitución de la experiencia real y un declive en la inmersión cinematográfica tradicional, con un trasfondo que propaga una anestesia sensorial e intelectual por una saturación de contaminación visual de imágenes basura digitales como método de desensibilización a partir de la adicción de estímulos efímeros provenientes de ese brillo artificial de las pantallas, pulverizando la imaginación y adoctrinando la mirada de los usuarios a un modelo desechable.

En este panorama de sometimiento colectivo mediante una imagen algorítmica, es fundamental volver a la raíz de la imagen dentro del espacio interior, por ende, la segunda parte de la investigación se plantea: *¿De dónde provienen las imágenes?* Desde una ontología de la imagen que transita a la construcción de una imagen sensible. El capítulo dos explora el origen interno de la imagen dentro del

proceso de comunicación visual, una redimensión psíquica del órgano ocular que expone las fases del pensamiento visual que circula entre imágenes mentales y creación de una mirada, tratándose de un movimiento del ojo interior, donde germina la imaginación, la memoria y los sueños, con la finalidad de que exista una imagen visual materializada con dos clasificaciones: Imagen-Representación e Imagen-Creación. El tercer capítulo se centra en el espacio interior como figura retórica del movimiento psíquico que configura la mirada como estructura mental con base en un sistema ideológico de creencias y el nivel de conocimiento interno, estableciendo un constructo identitario del yo con límites preestablecidos que encierran la mentalidad; este episodio propone una expansión que rompe la convención lógica racional y al personaje del yo a través de un estado de embriaguez dionisiaca, como parte de un viaje al interior imaginario, un trance psíquico que experimenta el éxtasis y remite a un encuentro con lo sagrado, al despertar el lado irracional y estimular la creatividad, con un enfoque en la creación artística unida a la experiencia interior.

El cuarto capítulo evoluciona de lo ontológico a preocupaciones estéticas sobre la imagen sensible, tratando de definir cómo se compone una imagen artística desde las fuerzas poéticas de la imaginación, se profundiza a detalle en la Imagen-Representación (reproducción mimética) y la Imagen-Creación (obra artística), instaurando que la pieza de arte proviene de una mezcla entre lo real e imaginario, expresándose en un juego ilusorio dentro de capas de significación, teniendo dos fases: orden evocativo (identificación con lo representativo) e invocativo (fuerzas emocionales y energías sensoriales). Se introduce al fenómeno de la invocación como principal fuente del sentido poético, como un efecto mágico para la percepción que permite sentir el campo magnético del aura, haciendo visible una revelación al conectar con la imagen sensible.

La tercera parte de la tesis se concentra en una defensa discursiva del *cine de arte como imagen sensible*, para entender el cambio que produce en nosotros desde tres perspectivas que planean la transversalidad de posibilidades expresivas del espectro cinematográfico, la emancipación transgresora del espectador y la disidencia de miradas alternativas de cineastas con aspiraciones artísticas. El quinto capítulo intenta descifrar el misterio sobre *¿Qué es el cine?*, al exponer sus

cualidades expresivas, elementos constituyentes, sus capas de significación y variedades dentro del espectro cinematográfico, siendo este último punto predominante para entender los ejes por donde se mueve una película. El rol narrativo es definitorio, ya que establece una división entre un cine comercial y su contraparte el cine de arte, expone a la industria fílmica hollywoodense como un imperio hegemónico que propaga un fascismo del entendimiento fílmico, con la imposición de un lenguaje cinematográfico totalizador que acota la expresividad. La tesis tiene como objetivo descomponer este condicionamiento con un cine poético y experimental que intenta aniquilar toda supremacía hegemónica, al invocar a una imagen-anómala que perfora en la psique del espectador, desde la contemplación y apertura de la sensibilidad.

El sexto capítulo afirma al espectador emancipado, al atravesar una experiencia interior acompañada por la película, para llegar a ese estado de inmersión total durante el trance hipnótico por la embriaguez de las imágenes y el sonido. La percepción háptica es una fusión psico-corporal con el filme, al experimentar una suspensión del tiempo cronológico por la temporalidad cinematográfica y una suspensión del mundo al observar desde una consciencia arriba del Yo. El cine posibilita un encuentro de miradas entre película y espectador, permite pasar de una mirada anestesiada a una ruptura que desajusta la mentalidad a través de la transgresión estética, esta anomalía trae consigo un éxtasis emancipador como gran movimiento interior, llevando a un retorno del mundo sagrado que expande la sensibilidad e imaginación.

En el séptimo y último capítulo es una declaración como postura política del cine de autor e instinto experimental como potencia de la mirada artística del cineasta ante la imposición de un sistema industrial que promueve una estructura de pensamiento cinematográfico. Se comparte una misma metodología de creación (preproducción, producción y postproducción), pero la condicionante del dinero define las posibilidades al adoctrinar la mirada del director a una calidad profesional estándar, como resultado hay una división de métodos de realización: forma pasiva tradicional y forma activa independiente. La producción independiente brinda mayor autonomía creativa para desarrollar una mirada autoral alternativa que reimagine

las posibilidades expresivas del cine, trayendo una propuesta arriesgada y rebelde, al no obedecer completamente los compromisos ideológicos relacionados con el presupuesto económico.

No se puede hablar de teoría cinematográfica sin recurrir a ejemplos específicos que ilustren cómo cada artista se apropia de la imagen en movimiento, ya que el cine de arte no se refiere específicamente a un género dramático o estética formal, son revoluciones creativas procedentes de la mirada de los cineastas, por ende, al finalizar cada capítulo se incluye un breve repaso por la filmografía de directores y directoras, marcando una referencia desde su estilo y aportaciones, con la finalidad de dilucidar sobre la presencia del cine de arte bajo la mirada de: Jean-Luc Godard y su propuesta antihegemónica a través de una trayectoria como manifiesto político rebelde; Ingmar Bergman con sus imágenes pulsionales que exploran los deseos profundos, y a la vez se cuestiona desde la experimentación el sentido metacinematográfico; Pier Paolo Pasolini nos remite al cine de poesía, su película *Teorema* (1968) representa la irrupción de lo sagrado; Chantal Akerman con su exploración sobre la percepción de la imagen-tiempo; Lucrecia Martel remite a la creación una atmósfera como sello distintivo de una identidad autoral; Carlos Reygadas nos lleva al exceso de la poesía fílmica al navegar entre lo espiritual y lo visceral; Lois Patiño se establece como un explorador vanguardista de las posibilidades expresivas del movimiento visual en una imagen estallada. Dichas películas son analizadas desde un criterio hermenéutico y polivalente, al resaltar sus aportaciones como eje de pensamiento artístico.

Al final de la tesis, se encuentra una sección apéndice con seis entrevistas a cineastas y especialistas en cine, con una aportación complementaria a la investigación desde una perspectiva empírica, que contribuyó conceptualmente al desarrollo de la investigación. Se entrevistó al cineasta zacatecano Iván Ávila Dueñas, haciendo un recorrido por su trayectoria fílmica y su posicionamiento como director independiente; desde una arista experimental, Elena Pardo compartió su exploración de un cine más vanguardista, al mezclar documental y experimental, manifestándose a través del cine expandido como un nuevo horizonte para la imagen fílmica; Juan Manuel Sépulveda expresó su interés por descifrar el misterio

ontológico del cine, al ser un realizador multidisciplinario, enfocado en el cine documental independiente; Carlos Mendoza nos brinda su conocimiento acerca del cine documental contestatario, con un comentario crítico a la industria fílmica nacional; con un punto de vista más teórico y conceptual, la Dra. Sonia Rangel transmite un pensamiento más filosófico y estético sobre el sentido de arte cinematográfico; concluyendo con la Dra. Adriana Bellamy, al replantearse las cualidades expresivas desde una óptica exploratoria experimental.

## **PRIMERA PARTE**

---

***La problemática de la hegemonía audiovisual  
en la era digital de las pantallas***

## CAPÍTULO 1

### La hegemonía audiovisual de las pantallas y la modificación de la experiencia de la imagen cinematográfica



Fotogramas de *Vivre sa vie* (1962), Jean-Luc Godard.

*Nosotros no percibimos ya la realidad, en su lugar, la representación televisiva de la realidad. Nuestro horizonte de experiencias es muy limitado. Lo que sabemos del mundo es poco más que el mundo mediático, la imagen. No tenemos realidad, sino un derivado de la realidad.*

- **Michael Haneke**

Esta tesis nace dentro de un periodo clave en la historia reciente de la humanidad, nos encontramos en un momento de transición a una nueva era digital dominada por la innovación tecnológica acelerada, influyendo sobre todos los aspectos de la vida cotidiana. Todo cambió drásticamente desde la incorporación y domesticación de la pantalla, un dispositivo necesario para condensar los tiempos que nos toca vivir. La sofisticación del aparato de la pantalla desde su aparición en el cine hasta la conversión a la pantalla-celular ha modificado completamente nuestra experiencia y percepción de la realidad, la forma de comunicarnos y la relación establecida con el referente visual: las imágenes. Siendo la normalidad contemporánea y el próximo futuro estar completamente rodeados por las pantallas, sin cuestionar en el presente cuánto consume de nuestra vida. El régimen de las pantallas es considerado como un bien absoluto por las herramientas y servicios que nos ofrece su uso, pero existe una invasión a nuestro espacio vital, convirtiéndose en una extensión de nuestro cuerpo y mente. La visualidad constante a estos objetos ha generado un control sobre la atención de la mirada, las imágenes virtuales sustituyen la noción de lo real, vivimos perpetuamente con ruido visual con la hipersaturación de contenido, ya no existen los espacios de silencio y vacío porque estamos sumergidos desde la interactividad, compenetración y pasividad que implica ver-consumir un mundo digital que toma forma en la pantalla a través de las imágenes.

El surgimiento de una nueva hegemonía audiovisual ya no se limita al espectro cinematográfico como pasaba en el siglo XX con el imperialismo de Hollywood, los múltiples usos y adaptaciones de la pantalla instauró una relación con la imagen en movimiento que han superado al cine por el video digital. La idea de hegemonía en el cine busca legitimar un nivel de pensamiento cinematográfico, establece un solo tipo de discurso totalizador como lenguaje cinematográfico institucionalizado, al sistematizar y estabilizar el conocimiento fílmico técnico sobre cómo se hace el cine, que es y no es cine, en una industria que repite en serie las fórmulas prescritas de un catálogo de películas como arma de propaganda cultural de un sentido común dominante. En consecuencia a la transición de una sociedad hipermoderna, la hegemonía audiovisual se convirtió en el video digital, superando

al cine con una sobreproducción mediática de contenido audiovisual, que se tratará de definir a lo largo de este capítulo, bajo tres componentes principales: el condicionamiento a la pantalla diminuta, la interacción con las imágenes digitales y el mundo audiovisual planteado por internet. Estamos perdiendo todo tipo de referencia, el impacto masivo de la imagen audiovisual se transformó en el máximo medio de comunicación, esta investigación busca realizar una crítica al capitalismo salvaje que crea una hegemonía en función a sus intereses voraces de consumo en la imagen como vehículo de control para acaparar la atención del ser humano convertido en un usuario prisionero al dogma del capital digital, despojándolo de cualidades, alterando su configuración psíquica y corporalidad, debido a que no existe inocencia en ninguna de las imágenes que observamos en la pantalla del celular.

La imagen digital revolucionó el sentido y significado ontológico de la imagen, los factores predominantes como lo simultáneo, velocidad, instantáneo y desmaterialización forjaron el acceso directo a una cosmovisión desarrollada a partir de la proyección de imágenes como parte esencial de nuestra vida. Existe una supremacía de la cultura audiovisual que no nos sitúa a la par de su impacto, toda la información se encuentra en las imágenes en la gran enciclopedia digital llamada internet donde las fronteras se disuelven. El consumo no disecciona entre cada imagen, publicidad, películas trituradas, fotografías personales, videoclips, obras artísticas, pornografía, contenido basura, etc. Una masa de imágenes para una sociedad de analfabetas visuales, no hacemos el ejercicio de desmontar sus elementos porque les creemos de inmediato y pasamos al siguiente contenido, conviviendo en un exceso de imágenes digitales. No nos hacemos responsables de nuestra sensibilidad ante su influencia, quedándonos bajo una mirada superficial alimentada por la degradación y banalización de las imágenes. No sabemos distinguir entre los valores que componen específicamente a cada una de las imágenes que permiten expandirnos o encerrarnos, por ende, es fundamental identificar cómo interactuamos con ellas y cuáles son sus funciones.

La pantalla-celular es una herramienta que formuló su propia estructura en la manera de relacionarnos con ella, la problemática surge en convertirse en el primer

referente sobre el mundo, su diseño está hecho para atraparnos y distraernos, el *modelo zapping* heredado del consumo de la televisión se integró a dicha estructura entre pantalla e imágenes, beneficiado por la fuente infinita de internet (lo que se conoce actualmente como *scroll*, anglicismo que se refiere al desplazamiento infinito de arriba hacia abajo del contenido en la plataforma o red social), en apariencia el usuario tiene el control de cambiar lo que ve entre la ráfaga de imágenes que acontecen al mismo tiempo, la experiencia es fragmentaria y no-lineal creando una *pantalla-laberinto* que filtra la información bajo un algoritmo para capturar nuestra atención y mantenernos pegados a la pantalla, Patiño señala la siguiente crítica:

Mundo-zapping como vértigo de aceleración histórica en la disolución de las coordenadas espacio- temporales. [...] Enfermos de imágenes en una percepción saturada, embotados por la opulencia de datos y por el torbellino de mensajes. Caducidad y obsolescencia configuran el reinado de lo efímero [...] La «mirada distraída» en la era del zapping. [...] Imagen-narcosis en la era de la pantalla y la reproducción total. Un laberinto que nos lleva a otro laberinto [...] un nirvana tecnológico anestésico. El cerebro es la pantalla [...] Hiperconsumo de imágenes volatilizadas, desintegradas en la fragmentación y continua superposición, en una búsqueda incesante y desesperada de estímulos renovados. La ansiedad actual, la inestabilidad emocional, generan esa percepción descentrada. En el zapping la imagen actúa como una droga. [...] El confort doméstico audiovisual se consolida ya como anestesia de los sentidos.<sup>1</sup>

Antes de adentrarnos al estudio de los efectos producidos por los mecanismos de control de la pantalla y hegemonía audiovisual, es necesario describir el contexto de la materia prima: el aparato cinematográfico. Como ya se mencionó, cualquier aparato tecnológico redefine el significado, percepción e interacción con la realidad para generar una aportación a la naturaleza humana, según la época en que se desenvuelve; podemos definir como aparato cinematográfico a la fusión entre la cámara como creadora de imágenes en movimiento y su subsecuente reproducción sobre una pantalla, desde el invento de la máquina del cinematógrafo patentada por los hermanos Lumière hasta su

---

<sup>1</sup> Patiño, A. (2017) *Todas las pantallas encendidas: Hacia una resistencia creativa de la mirada*. Madrid: Fórcola. [Págs. 12-34]

eventual evolución. Déotte<sup>2</sup> establece la distinción entre un aparato estético como medio para generar poética con obras artísticas emancipadoras de una visión utilitaria de la técnica que modifican el modo de ver y la experiencia sensible, por ejemplo la influencia del aparato cinematográfico sobre la percepción de nuevas temporalidades provenientes de la manipulación de la imagen en movimiento. Teniendo como resultado una adaptación de sus elementos en un devenir programático y sistemático de un dispositivo fílmico con poder político que se encarga de concentrar y organizar la experiencia al utilizar la pantalla y proyectar una imposición de un código de entendimiento sobre la imagen en movimiento como un lenguaje cinematográfico único y universal.

La diferencia entre aparato y dispositivo radica en cómo son utilizados desde los principios establecidos por el mismo aparato cinematográfico, con una finalidad de expresión artística o como un dispositivo que impone una forma clásica de estructuración de la experiencia en relación a la reproducción de un sentido común sobre la estética y percepción de la imagen en movimiento en un esquema de causalidad y efecto, temporalidad, linealidad en ciertas narrativas que determinan una afectividad e influyen en la corporeidad desde el cine hasta las redes sociales, volviéndose hegemónico al repetirse constantemente en la visualidad del consumo de todos los dispositivos que reproducen imágenes. El dispositivo cinematográfico se convierte en un medio doblemente falso, por un lado consolida una visión única correspondiente al modo de vida capitalista promoviendo el engaño del sistema, dictando la forma de organizar la experiencia sensible a un tipo de pensamiento y manera de sentir afectivamente, acotando la relación entre espectador e imágenes fuera de una posible apertura interior; la otra parte tiene que ver con la ideología promovida por un modelo insostenible en busca de la evasión, manteniendo al espectador adormecido y sometido a la aspiración hegemónica, sin la disponibilidad de poder salir de la trampa capitalista.

La concepción del “lenguaje cinematográfico” o diseño clásico logró estructurar una técnica precisa con definiciones y aproximaciones al empleo de la imagen en movimiento, derivando en un código fílmico institucional adaptable a

---

<sup>2</sup> Déotte, J. (2013) *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

todas las redimensiones de la pantalla. La imagen dirigida para la pantalla diminuta del celular es empobrecida, copia aspectos fílmicos, pero los reduce a una precariedad expresiva de contenido e información audiovisual sin una calidad artística, hasta el grado de invertir la posición del cine al doblarse a la cultura digital del *streaming*. El código fílmico dejó de estar exclusivamente en las películas y ser una experiencia esporádica en la gran pantalla para degradarse en el consumo de contenido audiovisual en múltiples pantallas pequeñas, la imagen en movimiento se transformó en la hegemonía cuando se digitalizó para perderse en la vorágine del internet. Autores como Manovich proponen tres etapas importantes para la evolución de la pantalla: una *pantalla clásica* como el primer lienzo para una imagen estática en el formato de una pintura dentro de su propio marco con límites establecidos por su superficie y espacio material; una segunda edad deviene con la *pantalla dinámica* inventada por el cine, conservando las cualidades de su antecesora y redefiniendo a la imagen a través del movimiento y su manipulación temporal, la pantalla del cine, el video y la televisión; una tercera innovación asociada a nuestros tiempos postmodernos es la *pantalla interactiva* del celular y computadoras, incorporando el tacto al relacionarse con una imagen interfaz. Manovich hace referencia a lo siguiente:

La interfaz del ordenador se beneficia de una nueva invención introducida por el cine: la movilidad del encuadre; Igual que el cine ojo puede moverse por un espacio revelando sus distintas zonas, el usuario de ordenador puede desplazarse por el contenido de una ventana [...] Mirando una pantalla, una superficie plana y rectangular situada a cierta distancia de los ojos- es como el usuario experimenta la ilusión de navegar por espacios virtuales, de estar físicamente presente en otro lugar o que el propio ordenador le salude [...] los nuevos medios convierten la mayoría de las imágenes en imágenes interfaz e imágenes instrumento. La imagen se vuelve interactiva; [...] El usuario emplea una imagen interfaz para controlar un ordenador, pidiéndole que haga un zoom de aproximación sobre la imagen o que muestre otra, pone en marcha una aplicación, se conecta a Internet.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Manovich, L. (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en al era digital*. Barcelona: Paidós. [Págs. 132-245]

La gran pantalla de las salas de cine y la imagen en movimiento de las películas ya fueron superadas por la *imagen interfaz*, Català complementa diciendo en “la interfaz entramos en la era de la representación extendida. Deja de existir un único espacio de representación [...] para abrir la posibilidad de infinidad de espacios potenciales. [...] el espacio virtual que disuelve los límites de la pantalla al emplear indefinidamente los parámetros de su contenido”<sup>4</sup>. Se genera una relación en cadena dentro del *software* con la imagen interactiva, donde las palabras se convierten en un instrumento secundario adherible a la iconografía, predominado el referente visual. Adentro de la pantalla interactiva no hay ninguna imagen que permanezca quieta, el portal del espacio digital se encuentra en constante movimiento en el sistema de la gran imagen interfaz que engloba todo lo que aparece en la pantalla, una imagen sobre otra al mismo tiempo, sucesión entre imágenes sin contar con una retención consecutiva (opuesto a una secuencia narrativa cinematográfica), inconexas, fragmentarias, flotantes y transitorias, se esfuman al ser inmateriales en una proyección electrónica-digital similar a un laberinto programado con imágenes digitales infinitas sin principio ni final que no lleva a ningún sitio real, pero genera la ilusión de navegación en un espacio virtual a través de la psique que se traslada con el estímulo de la imagen interfaz.

Todos los usuarios aprendimos fácilmente a utilizar la imagen interfaz, hubo un adoctrinamiento que permitió entender la convencionalidad de un espacio virtual construido a partir de las imágenes, ya que la pantalla-celular se masificó, integrándose como un objeto potencializador de nuestra inteligencia. Por primera vez, se borraron las barreras que dividían a las pantallas del cuerpo humano, antes solo era asociadas exclusivamente a una experiencia visual pasiva, ahora al ser un dispositivo portátil y diminuto que requiere de una participación más cercana y activa del usuario, por la acción de deslizar con los dedos la pantalla y la retención de los ojos por la atención, se condensa un poder corporal en su interacción, otorgándole movimiento a la imagen interfaz; desde la revolución del *smartphone* (teléfono inteligente) que combina la telefonía y las funciones de una computadora, se

---

<sup>4</sup> Català, J.M. (2010) *La Imagen Interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. [Págs. 240-241]

incorporó a la vida de los usuarios como una piraña inteligente que se come las mentes, la conducta humana y la experiencia singular.

Es importante hacer hincapié sobre la distancia entre una imagen cinematográfica y el contenido audiovisual digital, ambas parten del mismo origen al reproducir imágenes en movimiento, donde la imagen digital adaptó todo el conocimiento fílmico a su contexto dentro de las pantallas diminutas, es una consecuencia postcinematográfica, pero que no comparten las mismas cualidades expresivas, debido a que sus objetivos perceptivos son radicalmente opuestos. Por un lado el cine está construido a partir de películas, obras que mezclan lo visual y sonoro con una finalidad narrativa, conceptual y/o artística que se enmarcan dentro de una experiencia temporal continua, regularmente se expone un relato con principio, desarrollo y fin, pero también puede experimentarse a través de las posibilidades abstractas, estéticas y sensoriales, al reconocerse como un arte con alternancias expansivas, convirtiéndose en una extensión del pensamiento del cineasta debido a su potencia invocativa. El cine ha propagado un código fílmico, al proponer un estándar de calidad en la imagen, que tiene que ver con la captura fotosensible que permite sustraer mayores propiedades de la imagen en una amplia gama de tonos, colores, iluminación, etc., permitiendo crear un aspecto cinematográfico, al mismo tiempo se juega con el sonido como recurso que dimensiona el espacio e influye sobre la percepción, ya que todos estos factores se estructuran a través del montaje que comienza a moverse entre sus capas de significación<sup>5</sup>.

El contenido audiovisual digital es una degradación de la riqueza expresiva de las películas, siendo una avalancha de imágenes fotográficas y videos de corta duración, centralizados en el consumo inmediato, creando una experiencia desechable y efímera, promoviendo el entretenimiento de una imagen-producto, donde la estética es secundaria debido a su fácil producción, perdiendo la capacidad de retención temporal en un mismo video, ya que genera un sistema fragmentario que brinca entre todo el contenido audiovisual disponible en internet. A lo largo del

---

<sup>5</sup> En la tercera parte de la tesis: *Cine de arte, hacia una imagen sensible*; consiste en tres capítulos centrados en describir las facultades y variedades expresivas, la experiencia fílmica y la creación, nos permitirá realizar una exploración más profunda sobre el fenómeno cinematográfico.

capítulo se describen sus propiedades como resultado de un empobrecimiento de la imagen en movimiento transformada en contenido audiovisual digital. Retomando la materia fílmica, es importante cuestionarnos cuál es la posición actual que ocupa el cine dentro de esta innovación de la imagen interfaz y la pantalla-celular, desde hace algunas décadas con la llegada de los medios digitales la identidad del cine fue superada y redefinida, todo el espectro cinematográfico entro en un declive de su tradición, aunque el cine como expresión artística es un ámbito poco explorado, ahora vivimos en una revolución digital, denominando este periodo como *post-cinema*. Denson, Leyda, Sobchack y Shaviro en una serie de ensayos recopilados en el libro *Post-cinema: theorizing 21st-century film*, lo definen de la siguiente manera:

El post-cinema es una noción sumativa o sinóptica de un tipo especial, una que permite la variedad interna al tiempo que centra la atención en el impacto acumulativo de los medios más recientes. [...] “siguen” al régimen ampliamente cinematográfico del siglo XX [...] el postcine nos invita a pensar en los nuevos medios no solo en términos de novedad, sino en términos de una transición histórica en curso, desigual e indeterminada [...] todos formamos parte de una cultura de la imagen en movimiento, y vivimos vidas cinematográficas y electrónicas.. [...] El cine no ha desaparecido, por supuesto; pero la realización fílmica se ha transformado, en las últimas dos décadas, de un proceso analógico a uno fuertemente digitalizado.<sup>6</sup>

La imagen interfaz es la consecuencia de un efecto post-cinematográfico, la imagen en movimiento se trasladó a los nuevos medios multimedia con sus propios

---

<sup>6</sup> Denson, S. Leyda, L. (Eds.) (2016) *Post-cinema: theorizing 21st-century film*. Reino Unido: Reframe. [Págs. 2-130]

\*Los fragmentos citados del texto *Post-cinema: theorizing 21st-century film* no cuenta con una traducción directa al idioma español, para incluir la cita fue necesario recurrir a una traducción realizada con Inteligencia Artificial, a continuación se anexa la misma cita en su idioma original: “*post-cinema is a summative or synoptic notion of a special sort, one that allows for internal variety while focusing attention on the cumulative impact of the newer media. [...] the term post-cinema asks us more forcefully than the notion of “new media,” [...] “follows” the broadly cinematic regime of the twentieth century [...] post-cinema asks us to think about new media not only in terms of novelty but in terms of an ongoing, uneven, and indeterminate historical transition. [...] we are all part of a moving-image culture, and we live cinematic and electronic lives. [...] Film itself has not disappeared, of course; but filmmaking has been transformed, over the past two decades, from an analog process to a heavily digitized one.*”

sistemas interactivos que expandieron sus usos y prácticas más allá de la expresión fílmica, rompiendo las barreras de la pantalla clásica y dinámica, el soporte tradicional quedó obsoleto tras la multiplicidad de las pantallas que juegan con imágenes digitales, pasando a la televisión, redes sociales, videojuegos, realidad virtual, videoinstalación y más recientemente imágenes generadas por Inteligencia Artificial<sup>7</sup>, confirmándonos que aún no hemos desarrollado la cúspide de la imagen en movimiento que se encuentra en continua evolución; se trata de una imagen que ya no depende del celuloide, con el avance del video, la digitalización y la artificialidad. Esa visión de *acontecimiento sagrado* del cine quedó desfasada, la creación de imágenes es accesible sin limitarse a una calidad técnica cinematográfica, todo apunta a una próxima crisis donde el cine se tiene que adaptar a los dispositivos post-cinematográficos, persistiendo en una degradación basada en la predicción algorítmica que explota las capacidades manipuladoras del código fílmico para continuar moldeando la sensibilidad y representación de acuerdo a los mandamientos del nuevo régimen hegemónico audiovisual.

Lo post-cinematográfico ha masacrado la experiencia estética relacionada con las películas, sea cine de arte o cine industrial, la imagen fílmica ya no cuenta con la misma capacidad de retención por parte del espectador, se requiere mayor esfuerzo para involucrarse dentro de la continuidad narrativa y universo planteado por un filme, a pesar de ser una experiencia con una duración delimitada, existe un desapego a sumergirse en una experiencia fílmica profunda, condicionado por la saturación de imágenes que se transmiten por la pantalla-celular en un bucle sin

---

<sup>7</sup> La Inteligencia Artificial tuvo un reciente auge durante el tiempo que se comenzó a escribir la tesis, ya llevaba años incorporándose a las máquinas, servicios de *streaming* y páginas de chatbots. Su función es cumplir actividades manuales o responder preguntas del usuario, siendo un asistente tecnológico-digital, eventualmente su desarrollo comenzará a reemplazar a los humanos en algunos trabajos, siendo un fenómeno sin precedentes donde aún no existen estudios y leyes que puedan visualizar y regular su verdadero alcance. La más reciente actualización radica en generar imágenes a partir de descripciones textuales, un hecho pionero en la creación automática de imágenes, sofisticando sus resultados hasta el punto de no distinguir entre imágenes creadas con Inteligencia Artificial o por humanos, convirtiéndose en un ataque para la creación cinematográfica y creatividad humana, donde la industria comercial se encuentra en un dilema artístico e intelectual sobre los usos de esta herramienta. Este aspecto no es tomado como eje central dentro del desarrollo del capítulo porque requiere una investigación y reflexión filosófica más profunda sobre el tema, pero podemos intuir su relevancia dentro de la simulación del ciberespacio y el *postcinema*, haciendo de la Inteligencia Artificial la copia perfecta deshumanizada realizada por la máquina.

límites, por ende, las nuevas películas buscan ser más ligeras, superficiales, acríticas, sin una propuesta autoral arriesgada y comprometida, con la finalidad de competir con los videos cortos de TikTok y convertirse en tendencia. Plataformas de *streaming* como Netflix, ven al cine como contenido de entretenimiento para el consumo inmediato y desechable, sabiendo que la lucha por la atención ya la perdieron al no poder competir con las múltiples pantallas (medios post-cinematográficos), volviéndose un negocio de distribución que se resume en métricas de visualización y retribución económica por cada suscripción, siendo ese el camino que está devorando a la gran industria cinematográfica.

Si bien la experiencia estética relacionada al cine se distorsionó por el impacto y democratización de las múltiples pantallas, se continúa la herencia del diseño clásico de una lógica visual consolidada por D. W. Griffith desde los inicios de la industria hollywoodense<sup>8</sup>, dicho código clásico estableció una forma de reproducir y editar los videos para redes sociales en un contexto más accesible para la formulación de contenido digital, pero nunca equiparable a la creación cinematográfica. Existe una *cinematización* dentro de las pantallas que afecta la percepción de la vida y lo real, el uso de cámaras dentro del celular, el montaje sobre las mismas imágenes, hay una interacción con los elementos primordiales del cine, pero no son utilizados bajo ninguna intención estética o comprensión técnica, todos filman con su celular, pero pocos entienden las posibilidades expresivas. La espectacularización de la imagen en movimiento conserva su efecto hipnótico en este nuevo régimen del empobrecimiento consolidado por la saturación del contenido audiovisual digital, Lipovetsky y Serroy hablan de una era dominada por una pantalla global que se encuentra en todos los espacios y perfecciona su estado operacional con cada actualización:

Nuevo dominio planetario de la *pantallasfera* [...] nada escapa ya a las mallas digitalizadas de esta pantallocracia [...] todas nuestras relaciones con el mundo y con los demás pasan de manera creciente por multitud de interfaces por las que las pantallas convergen, se comunican y se conectan entre sí. [...] un mundo pantalla en el que el

---

<sup>8</sup> En el *Capítulo 5: Cine como arte: facultades y variedades*; se vuelve a describir a detalle la repetición de los modelos establecidos por el diseño clásico/lenguaje cinematográfico industrializado.

cine no es más que una entre otras. [...] el cine aumenta su influencia global, imponiéndose como cinematografización del mundo, *concepción pantalla del mundo* resultado de combinar el gran espectáculo, los famosos y el entretenimiento. [...] La época hipermoderna es contemporánea de una auténtica inflación de pantallas. Nunca hemos tenido tantas, no sólo para ver el mundo, sino para vivir nuestra vida [...] interconectándose a ese pulpo enorme y todo tentáculos que es, pantalla del ordenador mediante, la red infinita de Internet [...] El mundo se miniaturiza de manera creciente, ya tiene el tamaño del teléfono móvil.<sup>9</sup>

Actualmente, nuestra realidad es mediada por el desarrollo *hipertecnológico*, donde se vuelve imposible concebir un mundo sin pantallas y libre de internet, vivir desconectados a los márgenes del sistema de la pantalla global, fuera de la esclavitud por las pantallas. Las utilidades y beneficios de estos nuevos servicios brindaron un mayor desenvolvimiento a nuestras capacidades, permitiendo engañarnos en favor del progreso, incorporándose como parte de la naturaleza humana a partir de generar una necesidad de consumir e interactuar con imágenes, provocando un enganche a la droga del entretenimiento: la *imagen-narcosis*<sup>10</sup>. La invasión de las pantallas esconde un efecto adictivo a las imágenes mostradas por el algoritmo<sup>11</sup> en busca de una imagen perfecta personalizada, existe una dependencia con el dispositivo-pantalla como un intermediario que nos conecta con un espacio virtual, llevándonos a un mundo digital paralelo a la realidad, ofreciendo esencialmente estímulos visuales como principal fuente de descarga de placer con su poder de retención hipnótico, se atrapa la mirada de los usuarios a través de una dosis de dopamina inmediata.

Las imágenes en movimiento producen estímulos visuales y sensoriales desde su invención con el cine, se logró crear una convención ilusoria que nos permite creer en ellas como si fuera verosímil, una realidad expuesta en la gran pantalla, ahora con la constante interacción de la pantalla-celular se ha

---

<sup>9</sup> Lipovetsky, G. Serroy, J. (2009) *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama. [Págs. 22-269]

<sup>10</sup> El concepto de Imagen-narcosis se toma de Antón Patiño (citado anteriormente) en el libro *Todas las pantallas encendidas: Hacia una resistencia creativa de la mirada*.

<sup>11</sup> La imagen algorítmica se describe a profundidad en los siguientes párrafos.

reprogramado al cerebro introduciendo dopamina artificial proveniente de una conexión más cercana con una imagen interfaz, una manipulación del movimiento por medio del tacto y observación, estímulos que abarcan una captura y participación de los sentidos, atrapando nuestro tiempo a través del enganche al consumo visual. La saturación de imágenes nos acostumbró a una sobreestimulación, donde la química orgánica del cerebro se desvanece como cualquier otro tipo de adicción que nos dan repuntes de falsa dopamina instantánea, erosionando el umbral de la sensibilidad sin poder distinguir entre los placeres fugaces y una recompensa verdadera producida por dopamina natural, dejándonos hambrientos por más estímulos audiovisuales para permanecer con el efecto dopaminérgico.

Dicha adicción inconsciente a las pantallas interrumpe en cualquier actividad, con la sensibilidad vulnerabilizada se ha permitido una penetración del dispositivo-pantalla dentro de la estructura mental, las imágenes digitales rellenan los momentos vacíos, ociosos y de productividad, no experimentamos la vida real sin dejar una huella de registro digital. Nuestro cerebro es la víctima de pasar horas pegados a la pantalla-celular, al recibir siempre dopamina artificial, deriva en consecuencias que atrofian la atención y percepción al provocar un efecto de placer anestésico que adormece muchas capacidades como la sensibilidad, creatividad, concentración o pensamiento crítico, anclando a una pasividad que desencadena una *desimaginación* por el flujo de imágenes tan rápido, sin permitir desarrollar una reflexión o conexión profunda en la experiencia visual, elimina todo pensamiento propio en un genocidio de las ideas, ese es el verdadero ataque del permanente bombardeo de las imágenes-estímulo.

La tecnología, el internet y las imágenes nos dan acceso a todo el conocimiento, pero a pesar de este fenómeno digital revolucionario no nos hacemos responsables de nuestra sensibilidad, la adicción ha producido una abulia por la exploración, ya no nos sorprende lo misterioso y singular, parece que todo lo oculto se ha develado, pero somos ciegos ante lo que no se revela en lo cotidiano; ahora podemos verlo todo a nuestro alcance, provocando una automatización en la relación con las imágenes algorítmicas, esa falta de deseo nos encierra en un

pequeño parámetro teniendo todo a la disposición de un *click*. Caemos en un nuevo régimen de la organización del deseo, una anestesia que crea un objeto de deseo consumible de imágenes, pero carente de las pasiones transmitidas por el cine o el arte, un objeto de deseo que reprime con enajenación que solo se limita a posibilitar una dosis de falso placer, mientras adormece a los sentidos, somos adictos a imágenes transparentes, superficiales y sin metáforas, el pensador coreano Byung-Chul Han establece la siguiente reflexión sobre la *hipervisibilidad*:

Las imágenes se hacen transparentes cuando, liberadas de toda dramaturgia, coreografía y escenografía, de toda profundidad hermenéutica, de todo sentido, se vuelven pornográficas. Pornografía es el contacto inmediato entre la imagen y el ojo. Las cosas se tornan transparentes cuando se despojan de su singularidad y se expresan completamente en la dimensión del precio. [...] Les falta toda ruptura, que desataría una reflexión, una revisión, una meditación. La complejidad hace más lenta la comunicación. La hipercomunicación anestésica reduce la complejidad para acelerarse. Es esencialmente más rápida que la comunicación del sentido.<sup>12</sup>

La banalización de las imágenes genera mayor empatía traducida en adicción, se gobierna a los individuos a través de la captura de la atención. El ser humano convertido en usuario, ha dejado de considerarse un simple espectador de películas para tocar a las imágenes con sus propios dedos y comenzar a fusionarse con la pantalla. La adicción perforó hasta lo más recóndito de la estructura mental, para introducir en ese hueco un condicionamiento corporal y psíquico, predominando la conexión a internet como antena que magnifica el alcance de nuestras posibilidades materiales y la reformulación de un espacio virtual descorporizado. El tiempo es uno de nuestros bienes más preciados, y es designado a estar frente a la pantalla, a consumir esas imágenes con brillo artificial, por voluntad propia convertimos a ese dispositivo como un medio casi omnipresente que nos acompaña a todos lados, con el fin de abducirnos con la luz proveniente de la pantalla para regular, controlar y vender nuestra experiencia humana en el momento que se antepone al rostro, pegado a nuestro cuerpo.

---

<sup>12</sup> Han, B. (2012) *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder. [Págs. 12-32]

Hablamos de una colonización corporal como mecanismo de poder que nos ha reconstruido en un cuerpo dócil al dominio del dispositivo-pantalla, desde la desarticulación introducida por la adicción a estímulos visuales para después recomponernos en una unión cuerpo-pantalla, tal como explica Foucault<sup>13</sup> en su teoría de la microfísica del poder, los aparatos e instituciones, en este caso el aparato tecnológico, ejerce estrategias y manipulaciones para domar a sus presas, someterlas a un orden y sentido común, haciendo del cuerpo una marioneta susceptible al poder político hegemónico que domina la anatomía de la población, y por ende, su comportamiento, pensamientos y deseos. La pantalla-celular se convirtió en un dispositivo de vigilancia y control que monitorea toda acción realizada, con la intención de mejorar y adherirse fácilmente en las siguientes actualizaciones para perfeccionar su manera de entrar al cuerpo, rediseñando las capacidades cognitivas y procesamiento de la información; por eso mismo las aplicaciones, redes sociales y sistemas operativos se reducen al componente visual, por su potencia penetrativa ante todos los sentidos.

El consumo de contenido audiovisual nos moldea al integrarse desde el interior de la psique, una réplica a los patrones consumidos por la imagen interfaz dentro del procesamiento cognitivo, para después anestesiarnos y fomentar la pasividad sobre el cuerpo, al introducir un modelo *zapping* de mirada dispersa que no focaliza, solo se desliza entre imágenes con una atención pasajera y superficial, acostumbrándonos a una percepción de una realidad acelerada completamente acorde con la liquidez de estos tiempos post-modernos. Este nuevo paradigma de consumo audiovisual nos entrena para estar al servicio del consumo del sistema hegemónico capitalista. Con el cine, el cuerpo quedaba en un tiempo suspendido ante las imágenes en movimiento que podían activar su imaginación, con el celular y computadora el tacto activa una acción diminuta de movimiento con las dedos para interactuar con la imagen, donde realmente se esconde una potencia mayúscula al tocar la pantalla, condensando toda la fuerza motora encontrada en todo el cuerpo para sumergirnos en ese espacio virtual que se alimenta de nuestra vida.

---

<sup>13</sup> Foucault, M. (2009) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

Desde tiempos inmemorables el ser humano ha evolucionado, integrando a la técnica como parte fundamental para construir su espacio y dominar la naturaleza dentro de este mundo, y al mismo tiempo influir sobre su propio desarrollo humano, pero nunca habiendo afectado su estado orgánico hasta el grado de superarse a sí mismo con los aparatos tecnológicos como en el presente, Braidotti nos habla de una metamorfosis a una condición posthumana:

Los sujetos posthumanos son tecnológicamente modificados a un nivel sin precedentes. [...] El eje del devenir máquina resquebraja la distinción entre humanos y circuitos tecnológicos, introduciendo relaciones mediadas tecnológicamente y entendiéndolas como fundamentales para la constitución del sujeto. [...] Las actuales tecnologías de la información y la comunicación exteriorizan y duplican electrónicamente el sistema nervioso humano. Esto ha provocado un cambio en el campo de las percepciones: los modelos visuales de representación han sido sustituidos por modelos sensoriales-neuronales de simulación.<sup>14</sup>

El posthumano atravesado por las pantallas como parte de una extensión corporal, con pantallas como prótesis cognitivas y corporales. No se trata de un futurismo de ciencia ficción, sino de una realidad que estamos viviendo con los primeros indicios del desarrollo de un humano-máquina (ciborg), siendo poco perceptible sus efectos porque ya nos hemos adaptado a la dependencia a las pantallas. El instrumento de control tecnológico ha cumplido con su objetivo, un cuerpo dócil con los sentidos sometidos en una cárcel virtual, que nos mantiene en un estado habitual de sobreestimulación, al capturar la atención para instrumentalizar el deseo a través de un placer desechable dentro de las imágenes digitales, con el objetivo de anestesiar nuestras virtudes sensoriales y psíquicas a ninguna conexión profunda posible, al grado de organizar los afectos para sentir y pensar menos, blindando a las puertas de la percepción para no dejarse transgredir por una *apertura sagrada*<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Braidotti, R. (2015) *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa. [Págs. 77-108]

<sup>15</sup> Este término de apertura sagrada se desarrolla a profundidad en en *Capítulo 3: Espacio interior y estado de embriaguez dionisiaca en el proceso creativo* y *Capítulo 6: El espectador emancipado y el estado de transgresión en la experiencia estética-cinematográfica*; bajo los conceptos de experiencia interior, lo sagrado, transgresión psico-corporal, éxtasis y embriaguez dionisiaca.

El daño psíquico y corporal en el usuario ya está hecho por la pantalla-celular, la balanza aún no se inclina por un desarrollo acelerado del cibernauta con tecnología todopoderosa como advierte Braidotti, al contrario la mayoría de la sociedad se encuentra estancada en un estado de fusión mal engendrada entre cuerpo-pantalla, cayendo en una *zombificación*. La educación multimedia y la comprensión de imágenes no tienen un gran peso cultural a nivel masivo, para poder aprovechar sus herramientas más allá del entretenimiento; generando un desfase ante la innovación tecnológica, el resultado es una sociedad de analfabetos visuales funcionales que tienden a ser manipulados, donde la percepción del mundo personal se basa en cuántas imágenes consumimos diariamente, sin que ninguna se quede realmente retenida, se cree automáticamente en la validez de su contenido porque no se sabe interpretarlas. La imagen digital es el nuevo virus que se apodera de las mentes, nos convierte en *zombies* porque ya se comió nuestro cerebro y arrastra al cuerpo a cadenas invisibles de idiotez, estamos hambrientos de consumir estímulos efímeros que deterioran nuestras capacidades cognitivas y sensibles, adictos a la droga silenciosa de las pantallas que enajena los sentidos y engaña a la mente, un *zombie posthumano* enganchado a devorar imágenes con la necesidad de saciar la intensidad de dopamina dentro de este nuevo trastorno de dependencia.

Los dueños de las grandes empresas tecnológicas saben de los efectos nocivos de la pantalla, pero están al servicio del capitalismo salvaje. El ser humano transformado en una masa amorfa de *zombies*, reducido a estadísticas, adiestrado y automatizado en función del pensamiento hegemónico, que utiliza el dispositivo de las pantallas como instrumento de control para propagar un fascismo digital donde se consumen imágenes basura sin ningún propósito trascendental. Aunque todo dependa de nuestra propia elección, no cuestionamos nada, la imagen se instala como una verdad absoluta, enraizando la problemática en un letargo voluntario por la desimaginación y la atrofia de la sensibilidad al no querer romper las barreras establecidas por los algoritmos. Estamos adoctrinados a repetir los patrones de consumo de imágenes superficiales que produce un pensamiento limitante, emulando a un estilo de vida observado constantemente por el contenido

audiovisual, ya no importa lo real, sino homogeneizarnos en las apariencias, con la manipulación voraz en todas las dimensiones de la vida (psíquico, emocional, social y corporal), nos debemos preguntar: *¿Qué clase de imágenes entran en nuestra cabeza?*.

El trinomio entre pantalla, imágenes e internet dieron como resultado el surgimiento de las redes sociales, por ejemplo Google, TikTok, Facebook, Instagram, Twitter/X, WhatsApp son algunas aplicaciones que condensan los mecanismos de la imagen algorítmica, convirtiéndose en la principal fuente de consulta cuando interactuamos con la pantalla-celular. Existen muchas aplicaciones adentro del sistema interfaz para realizar múltiples funciones y actividades, pero las redes sociales acapararon la atención del usuario porque fueron creadas para causar adicción y pasar más tiempo en ellas, dentro de su laberinto, por su capacidad de conectarnos con avatares del extenso ciberespacio del internet y mostrarnos una ráfaga de imágenes infinitas, este fenómeno transformó la forma de comunicarnos y consolidó la digitalización de una hegemonía audiovisual. En lo siguiente del texto, analizaremos en qué consiste el cambio ontológico de la imagen con el nacimiento de la imagen digital centralizada en la estructura de las redes sociales y el tipo de contenido audiovisual que predomina en estos espacios virtuales, para responder qué tipo de imágenes consumimos y le dan sentido al nuevo orden de una cosmovisión híbrida entre lo digital y lo real. Fontcuberta<sup>16</sup> resume este acontecimiento de la siguiente manera:

La postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual. [...] la *iconosfera*, que ya no es una mera abstracción alegórica: habitamos la imagen y la imagen nos habita. [...] Estamos instalados en el capitalismo de las imágenes. [...] el mundo se ha convertido en un espacio regido por la instantaneidad, la globalización y la desmaterialización. [...] La masificación de las imágenes ha trastocado las reglas de

---

<sup>16</sup> Podemos realizar una similitud entre los términos *postfotografía* de Joan Fontcuberta y *postcinema* (descrito en las primeras páginas del capítulo). La fotografía es una imagen estática y el cine es una sucesión de imágenes en movimiento, dos expresiones de la imagen que han sido superadas en sus soportes originales desde el invento de la pantalla interactiva, que redefinió el uso de la imagen tradicional en una digitalización de contenido visual.

nuestra relación con ellas. [...] la imagen constituye el espacio social de lo humano, no podemos permitirnos su descontrol, no podemos permitir que las imágenes se pongan furiosas y arremetan contra nosotros. [...] la imagen es hoy ante todo un proyectil.<sup>17</sup>

Las redes sociales nos ofrecen un sistema interactivo basado en la programación de patrones algorítmicos artificiales que no tiene consciencia, simplemente perfila contenido entregándonos imágenes que responden al entrenamiento personal de un intercambio y recopilación de datos del usuario, que producen predicciones derivado de ese registro de información para filtrar una imagen ideal que nos aparece en pantalla, dicha estructura la podemos titular como *el régimen de la imagen algorítmica*. El algoritmo redefine el imaginario al regular la percepción, nada es casualidad dentro de este sistema, porque determina lo que vemos y desde que perspectiva lo vemos, manipulando a través del control del contenido desde los datos recolectados de cada persona para reforzar y validar el mismo pensamiento ideológico o introducir contenido audiovisual para alinearnos a otro modo de ver; regularmente no tiene la función de expandir la mirada, donde la viralidad y tendencias legitiman el discurso hegemónico vinculado al capital, permitiéndole existir visualmente dentro de la experiencia del consumo audiovisual, desapareciendo las miradas alternativas en el ruido de vorágine de imágenes digitales pertenecientes al pensamiento dominante.

El dispositivo de la pantalla con su sistema algorítmico en redes sociales tiene como principal función reproducir un mecanismo de control y vigilancia, bajo tres fundamentos: monitorear, diseccionar y monetizar todos los datos recopilados de los usuarios. Los algoritmos penetran en la privacidad de los individuos, nos estudian a partir de una investigación realizada con cada interacción que tenemos con el teléfono inteligente conectado a la amplia red de internet, cada *click*, reacción en un “me gusta”, tiempo de observación de una imagen, mensajes personales, acceso a la galería fotográfica personal, toda la huella digital de movimiento en el ciberespacio queda escaneada. Con el objetivo de clasificar qué tipo de

---

<sup>17</sup> Fontcuberta, J. (2016) *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. [Págs. 7-294]

personalidad tenemos a través de descifrar nuestros gustos, preferencias ideológicas, nivel de conocimiento, para presentarnos contenido visual preciso procedente del espionaje algorítmico que construye una inmensa base de datos digitales. El factor clave es hacia dónde es dirigida esa información, quiénes son los dueños de las plataformas virtuales que controlan todo el flujo de archivos digitales agrupados; Shoshana Zuboff realiza una crítica al monopolio de las grandes corporaciones tecnológicas transnacionales, que acumulan gran parte de la riqueza mundial por medio de la explotación de la minería de datos digitales en esta era del capitalismo de la vigilancia:

Gracias al singular acceso de Google a todos esos datos conductuales, sería posible por fin saber lo que un individuo *concreto* está pensando, sintiendo y haciendo en un momento y un lugar concretos. [...] prueba del profundo entumecimiento psíquico al que nos ha habituado tan audaz e inaudito cambio en los métodos capitalistas. [...] *los usuarios dejaron de ser fines en sí mismos para convertirse, más bien, en medios para los fines de otros* [...] La inteligencia de máquinas procesa el excedente conductual y lo convierte en *productos predictivos* diseñados para pronosticar lo que sentiremos, pensaremos y haremos, tanto ahora como en breve y, también, más adelante. [...] ese aparato *Gran Otro*: este es el títere sensitivo, computacional y conectado que transfiere, convierte, monitoriza, computa y modifica la conducta humana.<sup>18</sup>

El dispositivo de la pantalla-celular se convirtió en el método de vigilancia más rentable de este siglo al capturar y retener todas las miradas posibles, para convertir y reducir la experiencia humana en datos conductuales que se convierte en mercancía, como medio de transacción económica al pagar inconscientemente con nuestra información, en beneficio de obtener el servicio de una imagen algorítmica en las redes sociales, donde toda esta concentración de registro digital es vendida a las grandes empresas y gobiernos, el capitalismo salvaje nos ha atrapado con su dominio digital. El componente principal radica en la estructura algorítmica, hacia donde nos dirige su programación de imágenes, cuando cada usuario entrena sus patrones de manipulación con sus propios datos, se hace un

---

<sup>18</sup> Zuboff, S.(2020) *La era del capitalismo de la vigilancia*. Barcelona: Planeta. [Págs. 104-475]

análisis psicométrico para definir la personalidad, nivel de conocimiento y modo de ver de los perfiles para generar una filtración personalizada de imágenes, prediciendo el contenido con mayor probabilidad de encajar con el sistema de creencias personales, ya que se busca una persuasión ideológica para predecir el comportamiento y moldear la conducta, el algoritmo afecta directamente en nuestro presente y redirecciona la proyección del futuro porque nos dice que podemos pensar, sentir e imaginar, condiciona nuestras ideas al colonizar la psique.

Se trata de un totalitarismo de la vigilancia digital que controla lo que vemos, por cuánto tiempo lo hacemos, el tipo de información que aparece y su punto de vista, con la imagen algorítmica la realidad es editable a una regulación narrativa y nosotros creemos en esa verdad, otorgándole visibilidad a una pequeña parte del gran espectro de lo real, una *postverdad/postrealidad* que acota nuestro rango de lo visible, influyendo sobre una reducción de las posibilidades de la imaginación y exploración de los sentires, al convertirse en el principal referente de conocimiento que nos permitimos observar a través de una ventana diminuta (la pantalla-celular). El algoritmo nos encierra en una versión del mundo hecha a la perfección de nuestro sistema de creencias, *un mundo cerrado es un mundo perfecto*, enajenado en su propia ficción personalizada sin contradicciones, nos estamos estrechando psíquicamente ante las imágenes que nos presentan las redes sociales. El régimen algorítmico crea una burbuja personalizada que nos encierra en una cosmovisión que no busca réplica, solo la autovalidación de los mismos saberes, no hay un factor de cambio que produzca un desajuste que permita evolucionar y transmutar a un pensamiento nómada y crítico.

En el fondo buscamos una imagen perfecta que pueda superar la dosis de dopamina, contenido visual seleccionado a nuestra medida. En consecuencia caemos en un proceso pasivo de destrucción de las pasiones, una sociedad automatizada que rechaza la búsqueda del saber fuera de los horizontes planteados por la burbuja individualizada contenida en el celular, porque toda imagen algorítmica tiende a encajar en el patrón estudiado sobre nuestra percepción de lo real, este es el resultado de la recopilación de datos personales, del monitoreo de datos conductuales. Los dueños de las redes sociales no solo nos venden

publicidad a través del consumo digital, también hacen propaganda de determinados estilos de vida, por eso existe mucha desinformación que distorsiona la realidad, porque algunos sectores de poder les conviene esparcir un relato engañoso para manipular a las masas y obtener beneficios políticos, sociales, culturales, económicos, etc. La imagen algorítmica fue diseñada para colonizar consciencias, no importa el eje ideológico, la vigilancia digital permanente tiene la función de encerrarnos en una jaula de estímulos con imágenes filtradas en respuesta a nuestro gusto, a cambio tenemos que cumplir con el pacto de entregarle nuestros datos personales con cada interacción, otra prueba sobre cómo la pantalla ha devorado el espacio vital al borrar las barreras de la privacidad.

El consumo de imágenes no solo informa y entretiene, ha comenzado a sustituir las experiencias reales, con la implantación del modelo algorítmico dentro de la concepción de la naturaleza humana demostrando su eficacia en mantener la atención de los usuarios, cuerpos dóciles y consciencias anestesiadas, la masa amorfa convertida en zombies adictos a la imagen algorítmica, especialista en crear escenarios ficticios de simulación al amurallar la perspectiva de la realidad. No tenemos ninguna duda de que la pantalla-celular junto con sus redes sociales, son un dispositivo de control y manipulación en esta era de renovación digital del capitalismo salvaje, la evolución tecnológica devino en una intervención de vigilancia más sofisticada, en una rentabilidad de recolección de datos para una mejor colonización psico-corporal que beneficie al relato hegemónico; como efecto tenemos una cultura audiovisual, la supremacía de la imagen-movimiento (video), construye una sociedad contemporánea inmersa en una simulación en el espacio virtual creado por imágenes. El filósofo francés Jean Baudrillard realiza la siguiente teoría sobre cómo la existencia humana se encuentra atrapada en una simulación:

La simulación ya no se refiere a un territorio, a un ser referencial o a una sustancia. Es la generación, mediante modelos, de un real sin origen ni realidad: un hiperreal. [...] El imperialismo que los simuladores contemporáneos intentan imponer consiste en hacer que lo real, todo lo real, coincida con sus modelos de simulación. [...] se inaugura la era de la simulación mediante una liquidación de todos los referenciales —peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, un material más

maleable que el significado [...] Simular es fingir tener lo que no se tiene. [...] Mientras que la simulación amenaza la diferencia entre lo “verdadero” y lo “falso”, entre lo “real” y lo “imaginario”. [...] Se decía así para salvaguardar el principio de una verdad a toda costa y escapar a la interrogación planteada por la simulación: el conocimiento de que la verdad, la referencia y la causa objetiva han dejado de existir.<sup>19</sup>

El consumo de las imágenes confirma la hipótesis de Baudrillard, vivimos encapsulados en una simulación exponencial mediante un espacio virtual proyectado por la pantalla interactiva. La imagen digital superó todas las funciones tradicionales de la expresión visual misma, como la representación de lo real y manifestación artística. La *imagen-simulación* no es una copia, sino el sustituto directo de lo real, aquello hiperreal que pierde todo referente original y descontextualiza el significado, se confunde el valor entre la realidad y lo imaginario porque se entrelazan, dejando de ser el reflejo de una realidad profunda para enmascarar y desnaturalizar la ausencia de la misma para empoderar el simulacro. Estamos viviendo a través de la imagen digital que sustituye la experiencia de lo real, reemplaza el deseo por la contemplación de observar la pantalla, algo que no existe físicamente, que solo es una proyección electrónica inmaterial sobre el soporte de la pantalla, donde todo lo visible se está condensando en imágenes; nuestra identidad se convirtió en un avatar (perfil social), los territorios son cartografiados en mapas digitales, cámaras de vigilancia que traducen cada movimiento en video, todo está siendo registrado en su doble digital: la imagen.

---

<sup>19</sup> Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*. Estados Unidos: The University of Michigan. [Págs. 1-3]

\*La cita fue traducida al español con ayuda de la Inteligencia Artificial, el material consultado en inglés, y al mismo, este texto fue traducido de su idioma original, el francés, a continuación se adjunta el texto consultado en la edición estadounidense:

*“Simulation is no longer that of a territory, a referential being, or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. [...] this same imperialism that present-day simulators attempt to make the real, all of the real, coincide with their models of simulation. [...] the era of simulation is inaugurated by a liquidation of all referentials -worse: with their artificial resurrection in the systems of signs, a material more malleable than meaning [...] To simulate is to feign to have what one doesn't have. [...] whereas simulation threatens the difference between the "true" and the "false," the "real" and the "imaginary." [...] to safeguard the principle of a truth at all costs and to escape the interrogation posed by simulation- the knowledge that truth, reference, objective cause have ceased to exist.”*

El orden de la pantalla y su bombardeo de imágenes están redefiniendo nuestra percepción de la realidad, estamos ausentes proyectándonos en las pantallas dentro de una nueva dimensión creada por las imágenes, una simulación que nos mantiene alineados y vulnera nuestra atención formando parte de una realidad digital paralela del ciberespacio, donde visualizamos el gran imperio de las apariencias; vivimos entre lo real y lo digital donde no existe un equilibrio, ya que el espacio virtual absorbe la mayor parte de nuestro limitado tiempo de vida, estamos en un periodo de crisis de lo real. La imagen se transformó en un escape a otra dimensión digital, el escenario principal donde depositamos nuestras vivencias y creamos una simulación visual ficticia, incorporándose como un filtro que altera la percepción en un modo de ver excluyente, distorsionado por el algoritmo que nos engaña con imágenes personalizadas.

Estamos hiperconectados, tenemos acceso a todos los conocimientos, pero aún así tenemos un sesgo cognitivo, nada es real cuando nos vinculamos con la imagen interfaz. Solo nos producen estímulos que distorsionan la percepción de la realidad, ahora todo es manipulable mientras la verdad se disuelve, entre más creemos y vivimos a través de la simulación digital, menos sabemos del deseo real, nuestra propia existencia es sustituida por la interacción con las imágenes. La dependencia a estar conectados con internet es la fuente del espacio virtual, la adaptación a sus códigos visuales ha reconfigurado la estructura psíquica, degradando la potencia de la sensibilidad y la imaginación, por medio de la simulación del ciberespacio nos organiza nuestro rango de lo visible, haciendo prioridad para la vida pertenecer a esa ficción digital, subir *imágenes-performance* de nuestros mismos donde actuamos en una representación, todo funciona bajo una lógica del espectáculo de consumo, donde la misma experiencia se convierte en objeto de consumo para los demás ojos que nos observan.

Las imágenes consumidas diariamente son producto de una industria cultural digitalizada, pertenecen a una estandarización del gusto popular, junto con una reproducción masiva de contenido segmentado para llegar a cada usuario y alinearlo a la ideología dominante, Adorno y Horkheimer ya advertían de este

fenómeno en su *Dialéctica de la Ilustración*<sup>20</sup>. Ahora lo podemos replantear en el contexto contemporáneo con los algoritmos que filtran y validan determinados discursos, para controlar el relato del sentido común por medio del consumo propagandístico de la gran industria cultural, donde predomina el espectáculo y la diversión superficial para generar una actitud dispersa y distraída que nos reprime de algún encuentro con lo sublime y profundo. La *imagen-espectáculo* es el eje central de la hegemonía audiovisual en cualquier tipo de pantalla, desde los inicios del cine en Hollywood<sup>21</sup> se implantó un modelo narrativo de espectacularización, logrando organizar la experiencia cinematográfica bajo esos parámetros, la expresión fílmica siempre se ha visto envuelta entre dos posturas, por un lado ser una manifestación artística y por el otro un parque de atracciones; haciendo de la industria cinematográfica comercial una magnificación enajenante de distracciones visuales.

El éxito de la imagen-espectáculo trajo consigo una estandarización en la producción y consumo del contenido audiovisual, nos tiene que ofrecer algo atractivo para retener la atención, una exotización con nula complejidad de cualquier temática para hacerla digerible como una representación extremadamente estilizada para generar un impacto visual, debilitando el desarrollo de un ejercicio intelectual y priorizando una navegación por explosiones y sensacionalismo, ya que se tiende a exagerar su mensaje para introducir una lógica de la distracción que beneficia la parafernalia y caos mediático; con el objetivo de establecer una agenda ideológica y ocultar la información menos beneficiosa para el *show*. Donde cualquier acontecimiento puede presentarse en una versión visual con una narrativa que resalte su espectacularidad, que nos divierta con su juego de evasión al aturdir los sentidos y penetrar en el pensamiento un adormecimiento ante una realidad compleja que se compone de diferentes perspectivas, pero el espectáculo impone una ceguera que no permite ver las profundidades.

Las tácticas de la imagen-espectáculo son la banalización, entretenimiento acrítico y la publicidad, para gustarle a las grandes masas no debe cuestionar o

---

<sup>20</sup> Adorno, T.W., Horkheimer, M. (1994) *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Trotta.

<sup>21</sup> En el *Capítulo 5: Cine como arte: facultades y variedades expresivas*; se describe a profundidad las diferencias entre el cine comercial y el cine de arte.

incomodar, su objetivo es producir mayor rentabilidad de consumo, hacerse una imagen-mercancía porque siempre nos quiere vender algo, un producto, servicio o estilo de vida, en su persuasión óptica subliminal. El espectáculo siempre está frente al escaparate digital de las pantallas en busca de atención, con reflectores apuntando cualquier movimiento extravagante, exacerbándose para medir los límites de lo aceptable por las masas, un circo cibernético que nos alimenta con recursos publicitarios que permitan incrementar los ingresos económicos de las grandes corporaciones. Se trata de una retórica publicitaria con el fin de explotar toda imagen que se pueda convertir en una marca visual, por ende, el sistema capitalista comercializa con imágenes digitales, construyendo una sociedad del espectáculo, tal como lo expresa Debord:

El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente. [...] el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia [...] este sector es el lugar de la mirada abusada y de la falsa conciencia [...] El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes [...] La forma y el contenido del espectáculo son idénticamente la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente. [...] El mundo, a la vez presente y ausente, que el espectáculo hace ver, es el mundo de la mercancía dominando todo lo vivido. [...] La conciencia espectadora, prisionera de un universo aplanado limitado por la pantalla del espectáculo, detrás de la cual su propia vida ha sido deportada.<sup>22</sup>

La circulación de imágenes digitales por medio de las redes sociales corresponde a un valor exclusivamente mercantil, su flujo responde a un modelo de venta ideológica donde cada interacción con un tema se convierte en una demanda por más imágenes similares. Lo relevante se encuentra en cómo el sentido de la imagen se radicalizó tras su digitalización, marcando una diferencia con el tipo de las imágenes que se comercializan, enfrentando dos posturas opuestas, estamos frente *imágenes basura* contra *imágenes fértiles*; las primeras predominan en el consumo diario en la pantalla, mientras que las segundas son más difíciles de

---

<sup>22</sup> Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Quattrocento. [Págs. 8-130]

encontrar. Podemos inspirarnos con cualquier referente visual, pero el contenido hecho para consumo inmediato y posteriormente desechado, está planeado desde una degradación intelectual, la imagen basura suprime consigo la conexión profunda con la imagen, ya que en sí misma no habitan potencialidades de revivir un sentimiento vivo, son menos complejas en sus elementos compositivos, carecen de una ruptura trascendental, de ese factor de quiere el arte, por ende, a pesar de vivir invadidos de imágenes ninguna se retiene, porque todas terminan siendo desechadas.

Una imagen fértil se queda clavada en nuestra memoria, produce un cambio en la perspectiva, son aquellas que engendran ideas más allá de la línea común de pensamiento, Mitchell<sup>23</sup> propone una fecundidad en una imagen que pueda mover los signos vitales del espectador como un efecto mágico que le da una percepción de vivacidad, siendo el poder que tiene la expresión visual de provocar y crear experiencias sensibles, explotando en la imaginación para dialogar y completar el significado de la imagen. Para posibilitar la apertura dentro de una imagen sensible es necesario de un espacio ceremonioso (museo, sala de cine), un lugar exclusivo para poder apreciar su singularidad estética, ya que con la digitalización todas las imágenes se homogeneizan, no expanden la textura visual, los detalles de los relieves, una disección por cada elemento compositivo para descifrar su sentido simbólico, porque la presencia física de una imagen ya desapareció, nuestra relación se volvió un consumo de ráfagas cambiantes, efímeras, incorpóreas, carentes de un aura que las rodee. Benjamin tenía razón al argumentar que con la reproductibilidad técnica, ahora una reproductibilidad digital masiva, es libre para la descarga, captura y transmisibilidad de multiplicarse en cada dispositivo celular como copias digitales, desaparece la presencia única existente en una obra de arte,

---

<sup>23</sup> Mitchell, W. J. T. (2017) *¿Qué quieren las imágenes?: Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans soleil.

\*El término *imagen fértil* es producto de la lectura de este texto, aclarando que W. J. T. Mitchell no utiliza explícitamente ese concepto, la idea de imágenes fértiles viene de lo propuesto por el autor, en la siguiente cita, específicamente de la palabra fecundidad:

“observar la gran variedad de animación o vitalidad que se le atribuye a las imágenes: la agencia, la motivación, la autonomía, el aura, la fecundidad u otros síntomas que convierten a las imágenes en "signos vitales" [...] asumimos que las imágenes son como formas de vida, impulsadas por el deseo y los apetitos.” [Pág. 29]

ya no existe la autenticidad porque la imagen reemplaza todo por una masificación del contenido, “hasta en la reproducción más perfecta falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra.”<sup>24</sup>, nada se retiene de verdad porque la capacidad de atención está masacrada, nada se clava en la consciencia para generar fertilidad porque todo se desecha.

El consumo de imágenes basura programa al cerebro a eliminar periódicamente la información y la misma memoria visual, porque a largo plazo no se imagina sobre esas imágenes y se pierden en el olvido, solo convivimos ante un constante bombardeo de imágenes digitales que se va reemplazando así mismo, pero debilita la sensibilidad receptiva al observar contenido chatarra disfrazado con una dosis de dopamina. La dependencia digital nos modificó a un tiempo fragmentario impuesto por la cultura audiovisual acelerada que premia la sucesión de imágenes en el consumo evasivo de un *scroll* infinito, observamos imágenes basura por un instante sin la oportunidad de llegar a un lugar psíquico preciso más allá de su manipulación discursiva, porque la influencia del diseño desechable sobreestimula sin sustancia y genera una contaminación visual por el espectáculo basura que distorsiona la realidad a su favor, degradando toda la estructura; como se explicó al inicio con el *postcinema*, se hereda el código cinematográfico, pero no la calidad profesional y poética, eso empobrece la imagen digital en partida doble, en su formato y contenido, tal como lo explica Steyerl:

La imagen pobre ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada. Transforma la calidad en accesibilidad, el valor de exhibición en valor de culto, las películas en clips, la contemplación en distracción. [...] Las imágenes pobres son los Condenados de la Pantalla contemporáneos, el detrito de la producción audiovisual, la basura arrojada a las playas de las economías digitales. Testimonian la violenta dislocación, transferencia y desplazamiento de imágenes: su aceleración y circulación en el interior de los círculos viciosos del capitalismo audiovisual. Las imágenes pobres son arrastradas a lo largo y ancho del planeta como mercancías.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Benjamin, W. (2019) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot. [Pág. 87]

<sup>25</sup> Steyerl, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja negra. [Pág. 34]

Las imágenes fértiles habitables en el arte, no se pueden reconocer en una pantalla diminuta, porque el celular con sus redes sociales descontextualizan su potencia, afectando en su alcance masivo y democratizado, desconectando con la visibilidad del arte como una experiencia sensible, es una mezcla de imágenes sin jerarquía cualitativa donde solo domina el régimen del algoritmo. Ya no existe diferencia en el placer visual, la imagen basura nos ofrece una satisfacción inmediata masacrando la fuerza interior, pero no un despertar del deseo trascendental correspondiente a uno mismo, convirtiéndonos en zombies mediatizados por el espectáculo de las imágenes basura, obedientes sin capacidades intelectuales y emocionales, sin pensamiento crítico. Surge la pregunta, *¿Dónde y cómo podemos encontrar esa atípica fertilidad en las imágenes en este contexto tecnológico contemporáneo?* La oportunidad aparece cuando una *imagen luciérnaga* brilla por su propia aura bajo un ritmo natural entre el espectador y su encuentro con la experiencia sensible ante una imagen artística, distanciándose de la invasión del brillo artificial por las pantallas y la falsedad de los grandes reflectores del espectáculo.

El fundamento principal de esta tesis radica en marcar una distinción entre los tipos de imágenes y cómo una imagen sensible puede provocar una transgresión estética en el espectador que vive en una sociedad instrumentalizada por las pantallas, saber reconocer cuando experimentamos un efecto luciérnaga fuera de la hegemonía audiovisual que propaga un genocidio cultural a partir de la anestesia de los reflectores al emanar luces artificiales que nunca se apagan, adiestrándonos a un constante brillo que captura la atención con estímulos pasajeros de dopamina. Existe una lucha por la supervivencia de las luciérnagas, porque cada vez es imposible una inmersión total en la experiencia cinematográfica, y con las demás expresiones artísticas, el espectador siempre está en la búsqueda de una distracción visual, un estímulo en segundo plano, se vuelve complicado ver y sentir el magnetismo del aura mística sobre la mirada que rodea a una imagen artística cuando se dialoga con ella. La invasión del brillo artificial convierte a todas las imágenes digitales en una ráfaga de contenido desechable, una desintegración del

valor sagrado de una imagen sin alma, no existe una retención verdadera, sino una atracción superficial y volátil. Didi-Huberman es el autor de *La supervivencia de las luciérnagas*, un texto que explica lo siguiente:

Las luciérnagas han desaparecido en la cegadora claridad de los «feroces reflectores» [...] en esta época de dictadura industrial y consumista [...] terminan por exhibirse igual que una mercancía en su escaparate [...] Para conocer a las luciérnagas hay que verlas en el presente de su supervivencia: hay que verlas danzar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de esa noche barrida por algunos feroces reflectores. [...] Las pequeñas luciérnagas dan forma y resplandor a nuestra frágil inmanencia, los «feroces reflectores» de la gran luz devoran toda forma y todo resplandor -toda diferencia- en la trascendencia de los fines últimos [...] luciérnagas y volver a formar, así, una comunidad del deseo, una comunidad de fulgores emitidos, de danzas a pesar de todo, de pensamientos que transmitir. [...] No vivimos en un mundo, sino entre dos mundos al menos. El primero está inundado de luz, el segundo surcado de resplandores.<sup>26</sup>

La luz artificial de las pantallas nos hipnotiza con su ilusión de movimiento y al mismo tiempo nos ciega con sus *feroces reflectores* que están rotando en todos los dispositivos sobre nuestro cuerpo, tenemos al enemigo completamente cerca, incorporado a la vida cotidiana, controlándonos a través del impacto lumínico que nos enajena con la falsedad del mundo virtual que está al servicio del poder hegemónico capitalista, se utiliza como arma de destrucción psíquica con la saturación de imágenes digitales para generar contaminación audiovisual que aniquila los sentidos y pulveriza la consciencia, manteniendo la atención ocupada bajo el yugo de las pantallas-reflectores, viviendo en el engaño de la sobreestimulación que nos ofrece esa simulación de las imágenes, ese simulacro de los placeres inmediatos anestésicos. La luz artificial nos manipula desacralizando todo lo valioso para el ser humano, la imagen digital sustituye a toda experiencia llevando a una crisis con lo real que produce una desconexión en nuestra percepción, el contenido basura que está exterminando la experiencia

---

<sup>26</sup> Didi-Huberman, G. (2012) *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada. [Págs. 22-120]

estética. La psique ya es un territorio conquistado por todo el tiempo dedicado a observar a los feroces reflectores con el consumo de imágenes que nos hacen insensibles ante la aparición de las luciérnagas.

Como Didi-Huberman menciona en la cita anterior, estamos ante dos mundos segmentados por el tipo de imágenes que observamos, por un lado existe aquel que está iluminado por la luz artificial de las pantallas, y el segundo perteneciente a los resplandores internos donde se enciende una luz diferente, imperceptible porque es individual, cuando los ojos se focalizan ante una imagen sensible, se encienden por lo que están sintiendo al conectar con el aura mística que nos lleva a una experiencia dionisiaca logrando generar *el gran movimiento interior* que habita en nosotros esperando ser encendido, un éxtasis revelador, esa luciérnaga danzante con sus fulgores ante el espectador que ha logrado verla porque despertó su consciencia y le permitió comprender su propio deseo. No se trata de una fórmula, sino de sintonizarnos con la frecuencia áurica de una imagen sensible, donde el cine de arte se convierte en un portador de luciérnagas fuera de la hegemonía del espectáculo, el cine visto en su máxima potencia artística como una experiencia estética que eleva los sentidos para revivir un pensamiento místico-poético desde una transgresión desanestesiante contra el asesinato intelectual y sensorial por parte de la invasión de las pantallas.

En los siguientes capítulos se desarrolla con mayor profundidad sobre el papel que tiene el cine de arte, primero era importante establecer un contexto sobre la problemática contemporánea postmoderna, posthumanista, postindustrial, hiperconsumista que atravesamos bajo el dominio de la técnica con una hegemonía audiovisual de las pantallas, porque a pesar de contar con el acceso a todo el conocimiento, nuestra percepción del mundo es cada vez más cerrada al dictamen de los algoritmos. En materia fílmica, las grandes industrias comerciales de producción cinematográfica se encuentran en un momento de crisis creativa donde priorizan el rendimiento comercial, dejándose guiar por el nuevo orden del algoritmo artificial. La relación con las pantallas domésticas desacralizó la experiencia fílmica, las películas se trituran para el consumo inmediato, se degrada la capacidad estética al homogeneizar el contenido audiovisual que mezcla a todas las imágenes

en el ciberespacio. El aura mística del cine ha muerto con la capacidad de atención reducida y la sensibilidad vulnerabilizada, ya no experimentamos el sentimiento vivo que transmite el cine que sí es arte. Como resultado, debemos cuestionarnos sobre lo siguiente: *¿Cómo podemos apreciar el valor de la experiencia estética ante el bombardeo de imágenes? ¿Quiénes están interesados en el arte y en hacerse responsables de su propia sensibilidad? ¿Cuántas personas tienen acceso a ver presencialmente las grandes obras universales? ¿Qué tanto se siente el magnetismo del aura mística en esta era de la hiperestimulación visual?*

Lo que continúa en la investigación, se centra en defender la postura de una transgresión estética desanestesiante, de reconocer el valor de las luciérnagas habitado en el cine que resignifica su expresividad desde una posición político-artística de autor que se rebela contra la masa homogénea de la hegemonía audiovisual; aquellas imágenes fértiles que dieron como nacimiento una imaginación y manifestación creativa que se expresan desde la sensibilidad, un cine diverso en perspectivas, poético, contemplativo y experimental, un arte como resistencia contra las imágenes basura. Una defensa de las **imágenes sensibles** (artísticas/fértiles/luciérnagas) como una posibilidad disruptora del pensamiento lógico, al sentido común establecido por el status quo de la vigilancia capitalista. Porque el cine de arte nos permite recuperar la imaginación y la capacidad de sentir desde otras sensibilidades, producir experiencias singulares, una revolución interior desde lo profundo del deseo, el resplandor interior que expande nuestra consciencia, que revive los sentires del cuerpo y descoloniza al pensamiento místico-poético, la imagen sensible tiene la posibilidad de transformarse en un acontecimiento trascendental, por ende, no debemos confundir el contenido audiovisual de las pantallas de la profundidad que puede surgir del cine de arte, y tener la disposición de atravesarse completamente por la película.

Una vez expuesto lo anterior, recapitemos que la invasión de las pantallas modificó la experiencia y percepción de la realidad, la imagen en movimiento se convirtió en la hegemonía referencial, creando un condicionamiento adictivo que atrapa la atención del usuario al quedar hipnotizado por la luz artificial de las pantallas. El aparato cinematográfico es utilizado como dispositivo de control,

pasando por tres etapas principales: clásica, dinámica e interactiva; la pantalla se adaptó a diferentes dimensiones y agregó utilidades hasta evolucionar a la pantalla-celular con una imagen interfaz con un sistema operativo que contiene a las imágenes digitales y espacio virtual, conservando la herencia del código cinematográfico en una pantalla global conectada a internet, superando al medio tradicional del cine (experiencia fílmica y distribución), llegando al momento de *postcinema*.

Somos una sociedad de analfabetas visuales con una sensibilidad debilitada por la saturación de imágenes consumidas, estamos esclavizados por la pantalla, alterando nuestra estructura mental al modelo *zapping* adicto a una imagen-narcosis, provocando hiperestímulos cargados de dosis de dopamina, como un falso placer que genera consciencias anestesiadas. Estamos atravesados por la pantalla como una extensión corporal, el ser humano transformado en un *zombie posthumano* (un cuerpo dócil a la tecnología capitalista), atrapado en el laberinto de la imagen algorítmica que nos encierra en un mundo perfecto. El capitalismo de la vigilancia digital construyó al algoritmo como herramienta de control a partir de la captura de datos personales y conductuales en cada interacción, influyendo en el imaginario al establecer el contenido audiovisual que vemos y su punto de vista.

El espacio virtual es una simulación construida con imágenes digitales, derivando una crisis de lo real, una era donde la imagen sustituyó la experiencia real, organizando el deseo a través de un sentido común impuesto por una industria cultural digitalizada que promueve una imagen-espectáculo que retiene la atención con un impacto visual constituido por la banalización, entretenimiento acrítico y publicidad en función de una persuasión cognitiva. Este análisis conlleva a reconocer el tipo de imágenes que consumimos: entre imágenes basura diseñadas para ser desechables y sin sustancia, generando una contaminación visual por los feroces reflectores de la pantalla; por otro lado tenemos imágenes sensibles provenientes del arte, al conectar con su aura mística podemos visualizar un efecto luciérnaga como una transgresión estética con un resplandor interior que expande nuestra consciencia al producir fecundidad imaginativa.

## JEAN-LUC GODARD

### El genio revolucionario antihegemónico

Son indudables las aportaciones de Jean-Luc Godard dentro de las historias del cine, abriendo las posibilidades expresivas de la imagen en movimiento. Godard encarna toda una propuesta antihegemónica al establecer una teoría y praxis que critica la problemática de la imposición de una estructura cinematográfica dominante basada en la comercialización del entretenimiento como una imagen-producto, retomar parte de su filmografía implica una exigencia para el espectador al necesitar activar su pensamiento profundo para lograr redefinir el sentido del cine, sus películas quedan como una declaración política completamente radical al consumo efímero de las pantallas banales, desde la década de 1960, ya nos advertía sobre la manipulación de las masas a través de la instauración de una hegemonía audiovisual, veía en el cine una posibilidad de provocar un efecto luciérnaga al lograr hacer visibles las fisuras dentro del sistema capitalista, las imágenes fílmicas de Godard quedan como sinónimos de rebeldía.

El cineasta francés siempre estuvo preocupado por cuestionar la tradición clásica cinematográfica durante toda su carrera, sus películas son una hibridación en su forma estilística, camaleónicas, manteniendo una evolución por las diferentes etapas en su filmografía. Podemos destacar dos periodos clave: sus primeros filmes de ficción y una segunda parte enfocada en una indagación documental del cine de ensayo experimental; pero en todas sus cintas marcó una pauta con su estilo identificable al plantear las imágenes y el sonido. Godard comenzó como crítico de cine en la revista *Cahiers du Cinéma*, para después transformarse en el director de vanguardia que lideró el movimiento de la *Nouvelle Vague*, junto a otros cineastas de la época crearon un manifiesto revolucionario para el cine de autor, y esa fue la línea que siguió el cineasta hasta el día de su muerte.

Su postura ideológica marxista impregnó sus intereses estéticos, ya sea desde la selección de temática o sus personajes, también estaba implícita en

romper con la forma clásica al plantarse políticamente contra el poder hegemónico de la industria hollywoodense que coloniza la forma de moverse narrativamente en el cine. Godard con su perspectiva radical reconfiguró la intención del plano para comenzar a pensar con la cámara, plantar ideas y generar una reflexión poética-filosófica sobre el sentido de la existencia. Desde una narrativa fragmentaria que explora una ficción y documental ensayístico, sabe jugar con lo disruptivo dentro de la imagen, un ejemplo es la introducción de texto que ocupa la pantalla completa para mandar mensajes paralelamente a la historia de la película, estilo replicado por otros cineastas como Gaspar Noé o Léos Carax.



**Fotograma de**  
***À bout de***  
***souffle* (1960),**  
ópera prima de  
Jean-Luc  
Godard.

Su ópera prima *À bout de souffle/Sin aliento* (1960) es un referente de innovación y rebeldía creativa, en apariencia es una sátira al cine de gánsters, la historia trata de un joven ladrón (Jean-Paul Belmondo) que está huyendo de la policía, en su viaje de escape va a París para reencontrarse con una periodista estadounidense (Jean Seberg), reviven su antiguo amorío mientras son perseguidos por la policía; por otro director esta trama podría ser la típica película de policías y ladrones, buenos y malos, pero se puede interpretar como un joven rebelde que recurre a la delincuencia porque los ideales de moralidad fueron rotos, quiere huir de las normas convencionales con su novia, vivir prófugos con la esperanza de superar el vacío existencial que le agobia, porque la pose adoptada

por la influencia del cine y sus estrellas de las películas hollywoodenses no le van a salvar del engaño, simplemente la ilusión se cae con la traición de su chica al final, en un trágico final de golpe de realidad.

Godard logra hacer una crítica al género, adaptándolo con un presupuesto económico limitado, sin la necesidad de la gran parafernalia industrializada, sin artificios a la hora de filmar, se recurre a un naturalismo con una puesta en escena en las calles, se nota que los extras no sabían que estaban dentro de una película. En una escena de plano secuencia, los reflejos de espejos delantan al mismo Godard sobre una silla de ruedas con cámara en mano haciendo un travelling “casero” siguiendo a los protagonistas, este tipo de mecanismos podrían parecer errores, pero encuentran su vanguardia al tener intenciones contrarias a un método convencional. En *À bout de souffle*, Godard inventa un nuevo estilo de montaje el corte directo o jump cuts, siendo una forma de cortar la continuidad visual y temporal dentro de la misma escena de una manera más descarnada como un salto abrupto contrario al montaje invisible, este corte en salto permite avanzar eliminando todo innecesario para el autor, haciendo de la narrativa más vertiginosa en su ritmo, haciendo que escuchemos una conversación fragmentada en sus partes importantes, por ejemplo, recordándonos que estamos viendo una ficción, actualmente el modelo de jump cuts fue adaptado a la cultura visual de internet, en videos para YouTube o TikTok.

Después de Sin aliento, Godard continuó explorando temáticas centradas en los personajes fuera del orden costumbrista de la sociedad, el tópico de la liberación del deseo femenino se repite en varias películas, y en todas prevalece un grado de experimentación: en *Une femme est une femme/Una mujer es una mujer*, (1961) desmonta al musical con ironía, las canciones se cortan de golpe, no hay grandes coreografías recurre a la pantomima, los personajes miran burlones a la cámara, rompiendo la cuarta pared; en *Vivre Sa Vie/Vivir su vida* (1962) una mujer abandona a su esposo e hijo para seguir su sueño de ser actriz, pero se convierte en prostituta, este filme muestra una escena anticlimática en el momento donde el personaje de Anna Karina se despide de su esposo, Godard decide filmar a los personajes de espaldas, vemos sus cabezas y oímos su conversación, pero nunca observamos

sus rostros, fue algo diferente en el cine porque se acostumbraba a siempre tener a las caras enfrente del plano para identificarnos como espectadores; *Le Mépris/El desprecio* (1963) es la crisis matrimonial con un comentario metafílmico; *Une femme mariée/Una mujer casada* (1964) trata de una mujer infiel insatisfecha con su vida marital, en su escena inicial vemos un ensayo erótico, un manejo del deseo distante y asensual mostrando un collage de imágenes de pedazos del cuerpo de los amantes, una repetición de sus encuentros, sin necesidad de convertirse en objetos sexuales.

En los siguientes tres ejemplos, la narrativa es más fragmentaria y explora lo absurdo en su discurso, Godard ya no se concentra en desarrollar una trama basada en la resolución de un conflicto, sus historias y personajes sólo son el anclaje para expresarse en una mezcla de escenas con carácter ensayístico, con la finalidad de exponer ideas entre imágenes sin la necesidad de desarrollar un relato tradicional, hay una desconexión con el sentido lógico convencional para poder entrar a su convención y permitirnos navegar por sus escenas zigzagueantes. *Pierrot le Fou/Pierrot, el loco* (1965), *Week End* (1967) y *La Chinoise* (1967), presentan personajes que huyen del hastío de la vida burguesa, ya sea al convertirse en delincuentes que propagan el caos, la ficción entrando a una apocalipsis, y por último unos jóvenes marxistas radicalizados a terroristas, respectivamente, donde los argumentos son un pretexto para realizar escenas al límite con rupturas caóticas, con una crítica satírica donde el arco narrativo se disuelve para expresar un debate discursivo, tanto político como estilístico.

Damos un brinco temporal de 47 años dentro de la filmografía del cineasta para analizar sus últimas obras, con un Godard más radical dentro de una región artística experimental que replantea al cine como una imagen estallada. Su carrera concluyó con dos grandes películas ensayísticas: *Adieu au Langage/Ádios al lenguaje* (2014) y *Le Livre d'image/El libro de las imágenes* (2018), similares entre sí, con voz en off del autor como una guía omnipresente para realizar cuestionamientos filosóficos, expone las problemáticas culturales del siglo XX y XXI, replanteando el poder del fotograma visto como un lienzo editable entre un collage de diversos metrajes archivados, imágenes hipersaturadas, el formalismo

dinamitado, un Godard vanguardista en este nuevo siglo que explora el impulso del video digital.



**Fotograma de *Le Livre d'Image* (2018)**, último largometraje del cineasta, testamento de su pensamiento cinematográfico ensayístico.

En *Adieu au Langage* con imágenes hipersaturadas explora el relieve de la textura visual al utilizar la técnica 3D para generar una sensación táctil, privilegiando una experiencia sensorial que se cruza con el ensayo, sentir con lo visual y pensar con el sonido, la lógica se difumina en imágenes que reviven lo irracional. Con este estilo subversivo conecta con su serie documental *Histoire(s) du cinéma/Historia(s) del cine* (1988-1998) donde planea desde una ontología fílmica la plasticidad de la imagen y sonido con una perspectiva experimental que evalúa la expresividad cinematográfica para hablarnos de las múltiples expresiones que han conformado las historias del cine, en estas últimas películas queda consolidado el libre movimiento como manifiesto político y estético durante toda su filmografía, creando una necesidad de encontrar una imagen rebelde.

## **SEGUNDA PARTE**

---

*¿De dónde provienen las imágenes?*

*Ontología de la imagen*

## CAPÍTULO 2

### Proceso de comunicación visual: Origen interno de la imagen



Fotograma de *Persona* (1966), Ingmar Bergman.

*El paisaje es un reflejo de la vida interior. Como no puedo filmar la vida interior, todo lo que puedo filmar es el exterior, pero sé que cuando estoy filmando afuera, estoy filmando adentro. Solo puedo realmente tocar el interior a través de la puesta en escena. Mediante la puesta en escena de lo exterior, podemos explorar lo interior.*

- **Bruno Dumont**

La imagen es un fenómeno comunicacional sui generis; no podemos ajustarla a categorías y descripciones del lenguaje que no le corresponden, debemos aproximarnos a un entendimiento ontológico de las imágenes desde sus diferentes niveles, porque tienen su propia composición como instrumento expresivo independiente, Dondis menciona que “entre todos los medios de comunicación humana, el visual es el único que no tiene régimen ni metodología, ni un solo sistema con criterios explícitos para su expresión o comprensión.”<sup>27</sup>. Cada sistema empleado para manifestarnos adquiere una doble función, ya sea una forma útil y ordinaria para comunicar en lo cotidiano o una finalidad estética y poética, supuestamente inútil. Debemos comprender a la imagen desde toda su dimensionalidad, como medio de codificación/decodificación dentro de sus vertientes visuales, generando un pensamiento visual como origen de todo el engranaje, para llegar a su comprensión artística en los siguientes capítulos.

El principio comunicacional que permite la existencia de la imagen comienza en la psique al producir una expansión espacial de aquello capturado por los ojos, este proceso de captura visual es primordial para el ser humano en relación con habitar el mundo real, antes de la imagen existe el ojo con el sentido de la vista, y la imagen es el resultado de las inquietudes mentales que tiene el ser humano para plasmarse y expandirse a partir del vínculo visual. Teniendo en cuenta esta condición, podemos conformar los elementos involucrados en el desenvolvimiento comunicativo de la imagen como los siguientes: los ojos como instrumentos orgánicos de registro, la mirada del espectador como la visión interpretativa relacionada a una lectura del objeto observado que desarrolla al pensamiento, y la imagen visual que se vuelve el mensaje/objeto/medio/cuerpo con el que el receptor dialoga directamente. La imagen visual adquiere independencia, la presencia de su creador se desvanece porque no recibe una respuesta, ni interacción directa con el destinatario de la imagen, por ende, la imagen genera efectos sobre la persona que la ve, es una respuesta al estímulo, ya que tiene un poder de penetración sobre el espectador y se desenvuelve como conocimiento de múltiples maneras, también

---

<sup>27</sup> Donis, D.A. (1976) *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili. [Pág. 23]

puede quedarse almacenada como registro visual en la construcción de la memoria individual o llegar hasta la imaginación y provocar una idea que posteriormente adquiere expresividad, entonces la interacción con las imágenes es un proceso personal, el diálogo con una imagen siempre es interno porque la misma imagen provoca estímulos diferentes según cada interpretación.

Para contar con una exposición más amplia del proceso comunicativo de la imagen, es importante detenernos en el ojo expuesto como un medio orgánico de captura visual, la siguiente reflexión proviene de la investigación de Aumont<sup>28</sup> que relaciona la imagen y la percepción visual. La percepción visual proviene de la capacidad innata de ver a través de los ojos, este proceso está dividido en etapas y genera su propio sistema de pensamiento, el sentido de la vista crea el pensamiento visual, lo visible nos atraviesa siendo nuestro primer contacto con el mundo hasta definir todo el campo visual que poseemos, el vehículo ocular es esencial para la comprensión espacial y psíquica. Lo visual se convierte en información codificada que posteriormente necesita ser procesada por nuestra mirada, para producir una interpretación con mayor profundidad y conexión con diferentes elementos mentales, el procesamiento no es inmediato, ya que la captura visual se vuelve consciente a través del pensamiento visual convertido en una proyección de imágenes mentales, debido a que el pensamiento no solo se estructura a través de la lógica del lenguaje, la facultad de imaginación expresa sus ideas visualmente.

Las funciones primarias del ojo permiten entender sus redimensiones internas, ya que proviene de lo corpóreo, y al igual que todas las partes del cuerpo se expanden más allá de su uso cotidiano, con una desventura de actividades que resignifican a otros usos el ver. El ojo se sitúa como una pieza de conexión con todas partes del cuerpo y la mente provocando diferentes estadios sensoriales y cognitivos. Existe un constante movimiento ocular en relación con el fenómeno luminoso de la naturaleza, y ese movimiento designa la reacción ante el espacio real y sus funciones a través de la captura de la luz; la primera imagen existente es una *imagen retiniana*, proyectada dentro del órgano ocular sobre la retina y enfocada por la córnea y el cristalino, es una imagen biológica que traduce la luz sin

---

<sup>28</sup> Aumont, J. (1992) *La Imagen*. Barcelona: Paidós.

ninguna intervención o interpretación mental porque es inherente a su función primaria, carece de sentido y ocupa un espacio en el ojo que no se puede ver porque no cuenta con un soporte interno que la retenga, porque nunca permanece intacta, muta con el movimiento de la vista, ya que es la manera en que se absorbe el mundo real. El movimiento del ojo vuelve a presentarse en el campo visual, que es aquello que marca un centro y lo periférico que se observa, lo central se vuelve el punto de enfoque que remarca propiedades específicas y el perímetro es aquello discriminado por la vista, este ejemplo, nos sirve para acercarnos a las propiedades de la expresión visual, que intenta crear una ilusión del funcionamiento del ojo estableciendo modelos visuales que lo imitan.

El acto de ver obtiene sentido cuando la mirada interviene, ya que el cerebro se encarga de interpretar lo observado, y proviene del desarrollo de un sistema de pensamiento visual que se instaura en el funcionamiento de la estructura mental de todas las personas para permitir el flujo de las imágenes. Existen tres clasificaciones de imágenes: *la imagen capturada* aquella imagen retiniana que se forma de manera automática en el órgano ocular; *la imagen pensada e imaginada* como imágenes internas pertenecientes a la psique; y la tercera clasificación sería la *imagen visual materializada* como objeto sobre un soporte físico, existen dos tipos en esta última, como una *imagen-reproducción* que captura un fragmento del tiempo y el espacio preciso o como una *imagen-creación* proveniente de una expansión intervenida por la imaginación.

Teniendo en cuenta lo anterior, la diferencia entre lo que se entiende como el simple acto de ver con el ojo se reduce al hecho de capturar con la vista el campo visual, teniendo una gran diferencia con la mirada, podemos hacer una comparación conceptual entre mirada y percepción. La percepción es el proceso cognitivo que conecta las facultades interpretativas del cerebro con los sentidos (ojos/vista, nariz/olfato, oídos/audición, lengua/gusto, piel/tacto), para expandirlos al interior de la psique por medio de una sensación interna que traduce cómo fue recibida la estimulación por cada órgano sensorial, al otorgarle una jerarquía de valor a partir de la experiencia sensorial, ya que las puertas de la percepción se pueden abrir o

cerrar ante lo que se absorbe y descubre del entorno, al quedarse impregnado en la memoria sensitiva con relación al mundo real.

Mientras que la mirada no inicia desde una realidad objetiva, todo es una interpretación subjetiva basada en un punto de vista personal construido por las experiencias conscientes e inconscientes que se clavan en la memoria, todo el conocimiento almacenado desarrolla una cosmovisión con la cual nos identificamos, siendo influenciada por un sistema ideológico de creencias sociales, culturales y políticas que establece el parámetro sobre lo imaginable, estableciendo un sentido común de lo verdadero que determina el significado que le otorgamos a las cosas. Es importante aclarar que la mirada siempre tiene un sesgo emocional, ya que los estados de ánimo pueden determinar la manera en como se perciben las experiencias. La mirada es la interpretación bajo una perspectiva pensante singular, es lo que define y categoriza a cualquier tipo de imagen visual, dándole sus propiedades básicas y su lectura interpretativa, ya que no sólo se ve una imagen visual materializada, sino que también es una codificación de la misma percepción que recibe el estímulo que interactúa con todo el entorno, ya que cada observador cuenta con una mirada propia o convive con varias miradas, pero la misma imagen visual está impregnada desde otra mirada, ya que las personas se conectan a través de los ojos que poseen, Berger lo explica de esta forma:

La imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias. Que ha sido separada del lugar y el tiempo en que apareció por primera vez y que se ha preservado [...] Toda imagen incorpora un modo de ver [...] El modo de ver de un fotógrafo se refleja en su elección del tema. [...] sin embargo, aunque toda imagen incorpora un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen también depende de nuestro propio modo de ver.<sup>29</sup>

Antes de entrar por completo en la clasificación de las imágenes mentales (imágenes internas) e imágenes reproducidas (imágenes externas), es importante que nos detengamos en el pensamiento visual para terminar de comprender el proceso de comunicación de la imagen de manera global. La imagen es un proceso

---

<sup>29</sup> Berger, J. (1972) *Modos de ver*. Barcelona: Editorial GG. [Págs. 9-10]

de comunicación completo porque genera la evolución del pensamiento, permite desarrollar imágenes al interior de la mente en respuesta al choque visual con el mundo real, llegando a una función circular donde las imágenes transitan desde la mente hasta el mundo real adquiriendo un espacio material y produciendo un procesamiento de pensamiento visual. Rescatando algunos puntos del estudio de Arnheim<sup>30</sup>, la psique es tan poderosa que puede recoger información y procesar por medio de la decodificación, los sentidos dejan de ser un simple medio de captura para redimensionar su magnitud en unión con la mente, es así que la facultad de ver pasa a ser una percepción visual por medio de una interpretación de la mirada y la estructuración de un pensamiento visual.

El pensar visual no se deshace de la afición por ordenar, cuenta con sus propias formas que crean imágenes mentales y sirven de escenario para otras formas de comunicación, con imágenes evocativas complementarias a las impresiones producidas por lo auditivo, táctil, kinestésico, olfativo y gustativo. Las imágenes mentales conectan y dan sentido a lo que se piensa e imagina, donde el ser humano puede establecer algo de control sobre la materia prima visual, el pensamiento visual consciente siempre tendrá su contraparte inconsciente que no se sujeta a ningún orden, simplemente existe sin ninguna explicación, para Denis la imagen mental se manifiesta en:

La imagen, considerada a la vez como suceso psicológico y como soporte eventual de otras actividades mentales, se caracteriza, por su naturaleza de evocación figurativa y por su invención en una actividad psicológica con cierto grado de control consciente [...] Las imágenes de memoria e imágenes de imaginación. Ambas hacen referencia a experiencias imaginativas relativamente independientes de un fenómeno perceptivo reciente, y por esa razón se pueden reunir bajo el término genérico de imágenes de pensamiento.<sup>31</sup>

Imágenes de pensamiento o imágenes psíquicas serían otros nombres para clasificar la organización del pensamiento visual, ya que sus cualidades son las

---

<sup>30</sup> Arnheim, R. (1986) *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.

<sup>31</sup> Denis, M. (1984) *Las imágenes mentales*. Madrid: Siglo XXI. [Pág. 28]

mismas porque construyen imágenes mentales, todo depende de la disciplina desde que se describe. Partiendo del lado consciente del pensamiento visual, existen dos formas de creación interna: las imágenes de la memoria y las imágenes de la imaginación. Las imágenes de la memoria son aquellas cuando un suceso experimentado pasa a convertirse en un recuerdo reconstruido del pasado, el ser humano nunca podrá retener el tiempo, podrá jugar con la ilusión temporal cinematográfica, por ende inventa quimeras que le permiten reconstruir sus experiencias marcadas por el tiempo.

La memoria es el intento de contarse a sí mismo su propia vida a través de las imágenes reminiscentes de algún acontecimiento, pero ese no es el hecho completo, tal como se vivió con anterioridad, toda interacción decodificada se ve marcada por la mirada interpretativa que se tiene sobre las cosas que obedece a un determinado sistema de ideológico de creencias. La reconstrucción mental en imágenes de la memoria no es completamente fieles a la realidad, intentan retenerla, pero es imposible porque la mirada resalta aquello que le produce un efecto pulsional o provoca un interés; entonces la memoria es parte de la percepción visual que juega con el pensamiento al capturar la realidad, las conexiones particulares con lo observado, para que el ser humano invente sus memorias con pequeños fragmentos visuales sobre aquellas experiencias o sensaciones que le dan noción sobre los acontecimientos vividos, evocando a una figuración referencial sobre la realidad, pero la memoria se alimenta más de lo imaginario, tal como lo expresa Aumont:

La noción de imaginario remite, «primero a la relación del sujeto con identificadores formales [...] y segundo con lo real a la relación del sujeto con lo real, cuya característica es la de ser ilusorio», Lacan ha insistido siempre, la palabra «imaginario» debe tomarse como estrictamente ligada a la palabra «imagen»: las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no sólo en el sentido de que se enmarcan eventualmente en imágenes materiales.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Aumont, J. (1992) *La Imagen*. Barcelona: Paidós. [Pág. 125]

Las imágenes de la imaginación son la segunda manifestación del juego del pensamiento visual, es donde la imagen psíquica encuentra su mayor plasticidad porque la imaginación ya no obedece al orden realista de la memoria, las imágenes de la imaginación parecen oníricas porque no existen límites a los que se sujetan, la única barrera es la misma imaginación, su conocimiento sobre el entorno y la nula necesidad de experimentación que no permite sobrepasar aquellos límites con la imaginación. Las imágenes de la imaginación tienen la facultad de creación a través de las diferentes piezas visuales almacenadas en la mente que provienen de todo lo que el ojo ve y toma como referencia para mezclarlas. Las experiencias de vida convertidas en memorias por el pensamiento visual, lo absorbido por el lado inconsciente que brota por momentos en imágenes psíquicas, la influencia de los mundos presentados por las imágenes visuales consumidas, todo lo que puede adquirir una forma visual puede aparecer e influir en la imaginación, se llega al extremo de inventarse imágenes originales que construyen lo ficticio, la fantasía, el nacimiento de nuevas imágenes por medio de la imaginación puede crear una idea visual.

Lo imaginario es imagen, siendo la máxima expresión por alcanzar en el pensamiento visual, se imagina en imágenes, la facultad creativa se alimenta de la imagen para elaborar lo ficticio, es aquí cuando las imágenes de la imaginación se dividen en dos grupos, aquellas imágenes que no tienen una finalidad en específico más que ser un ejercicio de la misma imaginación que habita en la mente hasta ser desechadas por el olvido, y aquellas imágenes que sí cuentan con una finalidad que sobrepasa los límites de la mente y buscan salir de la cabeza, la forma de exteriorizar la imaginación es variante, ya que no necesariamente toman una forma visual, sino que la imaginación posee diversas formas de manifestación y también transgrede el orden de la realidad haciendo aparecer objetos que vienen de ella, en el sentido visual. La imagen imaginaria se expande saliendo de la psique, adquiriendo un cuerpo a través de un objeto en el mundo real por medio de un soporte donde se ve proyectada o plasmada con un marco que delimita su espacialidad física, denominándose *imagen visual*.

Antes de adentrarnos por completo en la faceta de la imagen visual, es fundamental terminar de describir las imágenes mentales para contar con un panorama completo de cómo se construye el pensamiento visual. Se mencionó que las imágenes mentales son producto de la conexión entre la vista y el pensamiento que desarrolla una especie espacio interior/mental, ese espacio mental se encuentra dividido por lo consciente e inconsciente, siendo lo que determina el ejercicio de pensar e imaginar, la capacidad imaginativa también se encuentra en el lado inconsciente<sup>33</sup>, para Freud<sup>34</sup>, existen dos partes del inconsciente: lo latente que es susceptible a la conciencia, algunas cosas de las profundidades se revelan en la superficie, y lo reprimido que no se muestra, y por ende, no se tiene noción de su existencia; este acercamiento a los procesos psíquicos del ser humano permite delinear aquello que pocas veces llega a salir en la lógica del pensamiento visual que intenta organizar y estructurar secuencialmente las imágenes mentales, pero la cara inconsciente de la imaginación de imágenes mentales habita en los sueños.

El sueño es el desbordamiento de las imágenes mentales inconscientes en una narración no lineal que brinca de un lugar a otro, sin aterrizar en algún sitio imaginario porque siempre están en movimiento, somos como un viajero psíquico que se mueve por dimensiones oníricas mientras el cuerpo se encuentra en un periodo de reposo, la mente continúa produciendo imágenes mentales, ya que el cerebro nunca detiene su actividad mientras tenga vida, lo que descansa es el pensamiento visual consciente. Los sueños podrían ser los desechos de la imaginación o una fuente donde explota todo lo imaginativo que durante la vigilia se reprime o no se percibe en su totalidad, probablemente son posibilidades extasiadas por la imaginación que no pueden ser exploradas por la experiencia real, esa parte de la imaginación que no se puede controlar porque los sueños cuentan con grandes fuerzas que logran perforar a través de golpes emocionales o físicos que

---

<sup>33</sup> El término inconsciente fue acuñado por Sigmund Freud para explicar aquello que el pensamiento ilustrado de la modernidad estaba ignorando dentro de su orden lógico racional, lo inconsciente permanece oculto a la lógica del pensamiento consciente, estos conceptos de consciente e inconsciente, se exploran con más detalle en el *Capítulo 3: Espacio interior y estado de embriaguez dionisíaca en el proceso creativo*.

<sup>34</sup> Freud, S. (1975) *Obras completas de Sigmund Freud: El yo y el ello y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu.

irrumper haciéndose conscientes a través de una rememoración de una pesadilla o un sueño excitante, Deleuze describe a las imágenes-sueño como onirosignos:

Las imágenes-sueño, afectan más bien al todo: proyectan al infinito la situación sensoriomotriz, unas veces asegurando la metamorfosis incesante de la situación y otras sustituyendo la acción de los personajes por un movimiento de mundo. [...] una representación indirecta, aunque en ciertos casos extraordinarios, que pertenecen ya al cine moderno, nos acerquemos a las puertas del tiempo [...] la imagen-recuerdo o la imagen-sueño, el mnemosigno o el onirosigno, son desbordados: es que en sí mismas estas imágenes son imágenes virtuales, que se encadenan con la imagen actual óptica y sonora (descripción), pero que no cesan de actualizarse por su cuenta, o las unas en las otras al infinito.<sup>35</sup>

El pensamiento visual se sustenta principalmente en la imaginación a la hora de crear imágenes internas, la imaginación es la fuente de donde se alimenta todo proceso psíquico visual. Hay una connotación entre la reconstrucción del registro visual de lo real observado con la intención de que se apegue a lo concreto, pero siendo algo imposible porque existe la intervención de una mirada en la recreación de los hechos en la memoria o el significado que se le otorgue, por más que se busque en el lado consciente del pensamiento visual en ajustarse a una estructura lineal y secuencial a la construcción de imágenes, las imágenes psíquicas son zigzagueantes porque brincan de una idea a otra, de un lugar a otro, una imagen interna puede ser como un rayo que brota de la imaginación y aparece en el momento menos esperado, bajo ese esquema es donde se mueve el pensamiento visual en un transitar por la experiencia imaginativa, pero a diferentes niveles. Ya conocimos cómo habitan las imágenes en nuestro interior, ahora es fundamental precisar en el nacimiento de las imágenes visuales externas que provienen de las capacidades imaginativas para adentrarnos en las fantasías de la imaginación.

La vida de la imagen es un proceso encadenado por tres partes, pasando de la experiencia visual que percibe el instante del tiempo y espacio con el sistema ocular que absorbe un campo visual del entorno adquiriendo forma como registro

---

<sup>35</sup> Deleuze, G. (1983) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. [Pág. 362]

visual interno sobre los momentos vividos, para después desarrollar procesos psíquicos en un pensamiento visual sustentado en la recreación e invención de imágenes internas de la imaginación, y posteriormente algunas de las imágenes imaginarias se expanden de la mente tomando un cuerpo en el mundo exterior, en el *mundo real* a través de un soporte donde se proyecta o plasma la imagen visual. Así sería la manifestación del fenómeno comunicativo de la imagen, pero en qué consiste y cuáles son las cualidades de la imagen visual, para dar respuesta a estas inquietudes es necesario hablar del flujo circular de la imagen visual que se divide en dos fases: cuando sale de la mente (imagen visual creada) y cuando vuelve a entrar a la mente (imagen visual incorporada).

Esta función es determinante para el proceso del entendimiento de la comunicación visual, el mensaje incrustado en una imagen visual previamente desde la imaginación hasta su ejecución influye en su receptor, la imagen no puede ser poseída en su totalidad, pero genera estímulos que se adhieren a la psique del espectador, porque generamos un acercamiento intelectual a la imagen visual desde la interacción inicial, al realizar una lectura que decodifica cada fragmento de su composición, con una interpretación desde el pensamiento visual. La manera de comunicarnos con una imagen visual no da respuestas inmediatas, ni su influencia es precisa, sino que conecta con aspectos relacionados con la psique, y activa la imaginación, y pueden influir en el comportamiento conductual, en muchos casos el impacto de la imagen puede expandir la cosmovisión dentro del espacio interior/mental, al romper con creencias limitantes sobre la configuración de nuestra mirada, al presentar algo completamente extraordinario fuera de las fronteras del pensamiento visual preestablecido. Por eso la imagen es muy poderosa dentro de la conformación interna de la mirada de cada individuo, porque la imagen visual nos expone un mensaje estructurado (explícito o subliminal) y su captación pasa por el mismo proceso previamente descrito: por el sistema ocular, después se decodifica y conecta con el pensamiento para llegar a darle un significado. Esa imagen visual es un microcosmos ficticio que recurre a funciones descriptivas, representativas, narrativas, poéticas, metafóricas y estéticas para esconderse en la ambigüedad o mostrar su significado al expresarse en cada una de sus ramificaciones como

representación realista o simbólica-abstracta, todo depende de la intención detrás de la imagen, sobre su finalidad y usos desde su composición de elementos visuales.

Las imágenes visuales externas, imágenes visuales o simplemente la imagen observada<sup>36</sup>, son la imagen como objeto que ocupa un espacio en el mundo real, ya se habló de cómo la imagen visual se crea a partir de la imaginación, pero no todas las imágenes pertenecen al reino de las fantasías, la imagen se puede dividir en dos grandes segmentos que chocan entre sí, a pesar de que comparten los mismos principios, esta segmentación surge desde su origen de creación, siendo la *Imagen-representación e Imagen-creación*<sup>37</sup>. Toda imagen visual está marcada por los mismos elementos visuales en su construcción, tiene un carácter bidimensional con ilusión tridimensional en un manejo de la espacialidad interna en una superficie plana, el soporte le da forma como objeto tangible en el espacio del mundo real, delimitando su campo visual interno por medio de un marco que establece los límites de sus dimensiones, todo lo que aparece adentro es planeado y esencial para su entendimiento debido a que se interactúa con fuerzas evocativas e invocativas para provocar una reacción en el espectador. Esos estímulos visuales en la experiencia con la imagen determinan las emociones, las reacciones psicológicas y hasta sensaciones corpóreas. La imagen nace de la necesidad de replicar las capacidades del ojo humano y redimensionarlas a un medio de expresión que manifieste el tránsito de las imágenes internas por el pensamiento visual, por ello se reconstruye el fenómeno visual a través de estructuras estéticas y narrativas en su composición como atributos de un rompecabezas que unifica para expresar un conocimiento, recordemos que toda creación del humano proviene de un posicionamiento del cuerpo ante lo real y lo mágico, a través de diferentes medios como la imagen para plasmarse como un espejo de su mirada.

---

<sup>36</sup> En este capítulo se describe una ontología de la imagen visual, enfocada en sus cualidades internas desde su proceso de comunicación visual, la creación de un pensamiento visual y sus imágenes psíquicas. En los siguientes capítulos se habla de la función estética de la imagen como obra artística, y más en específico sobre la *ontología de la imagen filmica*, siendo este apartado una introducción para conocer de dónde provienen las imágenes.

<sup>37</sup> En el siguiente capítulo se describe con mayor detalle: Imagen-Representación e Imagen-Creación.

Como se mencionó, la imagen-representación y la imagen-creación se contraponen por el simple hecho de que la primera quiere ser un registro fiel de la realidad, aquí las facultades imaginativas no intervienen, sino que este tipo de imágenes intentan copiar la realidad capturando un fragmento de espacio y tiempo en específico, un registro realista delimitado por su expresividad mimética, parece que lo real fue capturado, pero es una ilusión, porque lo real nunca se detiene siempre está mutando (en un sentido evolutivo o destructivo). La realidad del tiempo y el espacio no se puede detener, pero la imagen-representación juega con la percepción generando una sensación de ver un fragmento, pero al momento de convertirse en imagen adquiere otra connotación fuera de lo real, porque una imagen-representación obedece a la posición de una mirada, a un punto de vista particular que se proyecta en la elección de la perspectiva y los elementos mostrados, el creador de imágenes no puede borrarse por más que se busque la objetividad dentro de la imagen-representación, ese elemento abstraído de la realidad, ya no es real sino una condensación de lo que fue, simplemente un reflejo del instante. Vitta reflexiona lo siguiente, “Toda imagen describe un elemento de la realidad [...] La imagen en sí es un elemento de la realidad, por otro lado, es la representación de algo distinto de sí misma, cuya naturaleza es sustancialmente inestable, en el sentido de que los significados varían en función del espacio, el tiempo y las situaciones.”<sup>38</sup>

Las diferencias entre la imagen-representación y la imagen-creación radican del lugar de donde provienen (como réplica de la realidad o inspirada en un ejercicio de la imaginación), determinando la finalidad expresiva referente al mensaje visual que se quiere transmitir, las figuras visuales facilitan el entendimiento porque sintetizan conocimientos para un uso lógico o estético. La imagen-creación es la imagen que proviene de la imaginación, aquella que se ha descrito en el proceso del pensamiento visual, sale de la cabeza como un nuevo elemento que ocupa un espacio y crea un mundo visual ficticio, esta imagen se quiere estudiar desde la disciplina artística. Todos construimos imágenes en nuestra imaginación de forma

---

<sup>38</sup> Vitta, M. (2003) *El sistema de las imágenes: estéticas de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Paidós. [Pág. 11]

natural que ni siquiera lo cuestionamos, las ideas visuales flotan de un lado para otro hasta tener conexiones con un sentido, cada persona habita en su propio reino de fantasías, pero pocas personas logran realizar imágenes provenientes de la imaginación, por ende, a pesar de que convivimos con imágenes por todas partes, ya que los ojos son nuestro principal medio para vincularnos con el mundo y tener una necesidad de comunicarnos visualmente, no todas las personas tienen la oportunidad de crear una imagen visual proveniente de su imaginación.

La creación de imágenes es un instinto reprimido por barreras que condicionan nuestro potencial creativo, aprender la disciplina de una técnica y desarrollar un talento no es una actividad accesible para gran parte de la población, actualmente interactuamos y compartimos imágenes digitales como principal medio de comunicación, pero no es equiparable a expresarse poéticamente desde la imaginación, dándole un papel pasivo a la mayoría de las personas como espectadores, a pesar de vivir invadidos de pantallas que reproducen imágenes. Existe una gran plasticidad de posibilidades expresivas sobre la imagen visual, el factor diferenciador radica en sus aplicaciones, cualquier imagen puede cobrar vida cuando es observada y pasar por el procesamiento del pensamiento visual, la imagen no es un objeto común porque existen imágenes sensibles con el potencial de transgredir al ojo, entrar al cuerpo a través de una apertura de las puertas de la percepción y generar un desdoblamiento en nuestro espacio interior, afectando sobre nuestra cosmovisión porque redefine nuestro pensamiento visual desde otras alternativas que replantean o rompen con límites de una mirada anestesiada, para abrir las posibilidades de pensar, imaginar y sentir desde otras realidades, expandiendo los conocimientos sobre los diferentes mundos que habitamos, permitiéndonos transitar entre realidades o fantasías que tal vez no habíamos concebido, ya que la imagen sensible engendra una multiplicidad de miradas.

Como se señaló anteriormente, este capítulo nos ayuda a comprender la ontología de la imagen desde su proceso de comunicación visual, empezando desde la recepción biológica del ojo que capta la primera forma de imagen retiniana, para después redimensionarse a través de las facultades psíquicas del cerebro, y darle una interpretación por medio de la mirada, desde el sentido de la vista se crea

un pensamiento visual que desencadena un flujo zigzagueante de imágenes mentales, ya que pensamos al conectar imágenes psíquicas, podemos clasificar dos tipos dentro del lado consciente, las imágenes de la memoria e imágenes de la imaginación, dentro del lado inconsciente encontramos a las imágenes de los sueños.

Navegamos entre una imagen capturada por el órgano ocular carente de sentido como contacto con la luz y lo real, pasando por una imagen pensada e imaginada pertenecientes al pensamiento visual; y por último interactuamos con una imagen visual materializada, en un tránsito circular de dos fases: cuando sale de la cabeza como objeto visual y cuando regresa a la mente tras su interpretación. La imagen visual tiene dos ramificaciones, puede ser una imagen-representación como réplica realista o una imagen-creación inspirada en un ejercicio de la imaginación, siendo esta la única que sale del proceso creativo del pensamiento visual, y puede convertirse en una imagen sensible.

## INGMAR BERGMAN

### Invocación de imágenes pulsionales y el sentido ontológico del metacine

Ingmar Bergman se apropió de la expresión cinematográfica creando imágenes pulsionales, es esencial recurrir a su filmografía para entender cómo planteaba el sentido ontológico de la misma imagen, en *Persona* (1966) se cuestiona el sentido visual en consonancia con el pensamiento visual, al exponerlo en un *metacine* que coincide con el origen interno de la imagen, tal como se expone en el capítulo, podríamos definirlo como una *metaimagen*. Bergman fue un pionero en consolidar un cine de autor preocupado por formular cuestionamientos existencialistas en toda su filmografía, cuenta con una extensa trayectoria con más de 40 películas dirigidas, marcando su estilo en una mezcla artística entre la imagen fílmica con una estructura teatral, ya que los diálogos profundos y monólogos poéticos tenían el mismo peso que la metáfora visual, confirmando que el cine no es un arte estrictamente visual, es un resultado híbrido entre disciplinas artísticas, ya que también escuchar la palabra permite experimentar una potencia emocional. Bergman juega con fuerzas pulsionales con un trasfondo filosófico, preocupado por encontrar el sentido o el sinsentido de la vida en sus filmes, explorando temas ontológicos, como la muerte, la lucha existencial entre el amor y el odio, la duda de la presencia divina, cuestionamientos morales. A continuación se realiza un breve análisis de tres películas del autor sueco.

Su obra más representativa es *Det sjunde inseglet/El séptimo sello* (1957), una historia situada en la remota Edad Media, marcada por el oscurantismo religioso y la peste negra, trata de un caballero medieval que sobrevivió a la guerra y se encuentra en un camino de regreso a casa, en su trayecto aparece la Muerte como personaje simbólico, anunciándole que viene por él, el caballero y la Muerte hacen un pacto en un juego de ajedrez para debatirse su vida. Entonces, la película es un viaje filosófico que debate sobre la carencia de la fe por un Dios que desapareció

dejando silencio y podredumbre, sin nadie que nos proteja ante el inminente destino de la muerte, la vida se resume en una partida de ajedrez, presentando diferentes personajes que acompañan al protagonista con distintas perspectivas sobre el significado de la vida, con un final contundente, nadie puede salvarse de la muerte, y se lleva consigo a todos los personajes que aceptan su destino, en una escena poética donde todos caminan y bailan tomados de la mano junto a la Muerte, hacia un horizonte infinito representado en la línea remarcada entre la montaña y el cielo.



**Fotograma de *Det sjunde inseglet* (1957), el caballero y la Muerte se debaten la vida en una partida de ajedrez.**

Un filme poco conocido del cineasta, es *Jungfrukällan/El manantial de la doncella* (1960), que esconde un choque entre la belleza y la crueldad, es una historia de las bajas pasiones que condenan a todos sus personajes a cargar la culpa, pero en un camino de redención para encontrar la paz a través de la venganza, la historia inicia cuando una hija bastarda le pide a través de un conjuro al dios pagano Odín que mate a su media hermana, una joven doncella bella y engreída, el deseo aniquilador se cumple cuando una banda de ladrones violan y asesinan a la doncella en medio del bosque. Las consecuencias persiguen a los violadores por justicia divina cuando en la misma noche piden clementes asilo en la casa de la doncella, comen y reciben cobijo por los padres, pero en medio de la noche la madre descubre el vestido de su hija en manos de los ladrones, no existe piedad o bien moral para aliviar la crueldad de actos atroces, la respuesta es

reclamar venganza, porque el odio no discrimina entre seres inocentes, el verdadero horror se encuentra en las pulsiones sombrías. La escena cuando descubren el cadáver de la doncella es un momento poético, en el momento de recoger el cuerpo entre los brazos de su padre, la tierra comienza a emanar agua, la presencia de un milagro como manantial, una metáfora visual de cómo la belleza puede resurgir ante la redención del odio.



**Fotogramas de *Jungfrukällan* (1960)**, escena poética cuando el padre enfrenta su rabia e impotencia contra un pequeño árbol.

El objetivo de Bergman no fue dar respuestas en sus historias, sino crear ambigüedad en la exploración de sus temáticas, para generar una polivalencia interpretativa por parte del espectador. *Persona* (1966) resume muchas de sus búsquedas artísticas, un conflicto íntimo, una mezcla entre minimalismo poético e indagaciones experimentales, el filme cuenta con numerosas capas de significación

para introducirnos en la psicología de sus personajes, pero al mismo tiempo es un comentario metacinematográfico. La historia aborda a Elizabeth (Liv Ullmann), una actriz que entra en una crisis de identidad con un voto de silencio, como un efecto irracional, para encontrar una cura y recomponer su salud mental queda a cargo de Alma (Bibi Andersson), una enfermera que la acompaña y cuida en una cabaña aislada en una isla; la trama es solo el punto de partida para desarrollar el tema principal sobre la fragmentación del yo, realizar un viaje de introspección al interior de la psique humana, explorando cuál es el significado metafórico de la cabaña y de los mismos personajes.

Con *Persona*, Bergman rompe con la convención narrativa tradicional, se emancipa de sí mismo al introducir elementos experimentales para equiparar la complejidad de los niveles de la psique con el significado de la creación cinematográfica, juega con la imagen en movimiento para hablar de las propias capas de la ficción. Desde sus escenas iniciales se ponen de manifiesto los intereses vanguardistas, tras la unión de dos aparatos tecnológicos se emula el nacimiento de la luz en el cine, haciendo que los fotogramas exploten en un parpadeo de blancos a negros con imágenes intercaladas del movimiento del celuloide en un proyector y escenas inconexas de otras películas, acompañado del sonido del carrete, después vemos a un niño despertando de entre los muertos para observar una pantalla con el rostro de las actrices.

Bergman establece varias rupturas en la narrativa, con secuencias de ese estilo a lo largo de toda la cinta, por ejemplo a la mitad de la película, posterior de un enfrentamiento violento entre las protagonistas, el rostro de Alma se quema desde una intervención al celuloide. Otra escena destacable con el montaje, es cuando Bergman hace una doble exposición con los rostros de las actrices para crear una metáfora visual de la fusión psicológica de los personajes, por ejemplo otra secuencia importante sería el final, cuando el filme nos confunde para otorgarle una resolución del conflicto a través del metacine al romper nuevamente con la ficción al introducir a la cámara con los cinematógrafos junto con andamios para filmar a Liv Ullmann atrapada en el reflejo de la cámara.

**Fotograma de *Persona* (1966)**, el celuloide es intervenido fuera de la ficción para introducir fragmentos oníricos y experimentales.



Ingmar Bergman se centró en retratar la naturaleza humana desde una perspectiva pesimista, jamás entregaba películas con finales felices, siempre fue consciente de que la vida es una tragedia llena de pasiones intensas y traumas reprimidos que condenaban a sus personajes a enfrentar su destino, por ejemplo las siguientes películas: un pastor carente de fe al borde del suicidio en *Nattvardsgästerna/Luz de invierno* (1963); unos adolescentes que viven las libertades del amor hasta que la cruda realidad mata el sentimiento en *Sommaren med Monika/Un verano con Mónica* (1953); ver cómo los horrores de la guerra corroen la integridad de los individuos en *Skammen/Vergüenza* (1968); entender cómo el verdadero terror habita en las relaciones y sus carentes lazos de comunicación, haciendo que el deseo sea muribundo, atrofiado o reprimido, tal como se expone en la interacción entre hermanas en *Viskningar och rop/Gritos y susurros* (1972); la constante fatalidad de existir siendo esclavos de la negación de nuestras pasiones, donde el castigo se cumple en la psique, Bergman fue un maestro al capturar esa navegación de emociones de sus actores, con primeros planos de los rostros que canalizan una expresión pura.

## CAPÍTULO 3

---

### Espacio interior y estado de embriaguez dionisiaca en el proceso creativo



Fotograma de *Teorema* (1968), Pier Paolo Pasolini.

*El arte sólo tiene la capacidad de hacer al alma humana receptiva a la bondad a través de la conmoción y catarsis. El arte sólo puede alimentar (conmocionar, conmover, ocasionar) una experiencia del alma.*

- **Andrey Tarkovski**

Para poder entrar en un entendimiento más amplio del proceso creativo enfocado en la producción de imágenes con una finalidad artística en específico, es fundamental transportarnos a la interioridad del ser humano, por eso mismo, en este apartado exploramos el *espacio interior* como un recurso metafórico que se explica con muchas vertientes entrelazadas para conformar los movimientos mentales, y al mismo tiempo nos permite darnos una idea de cómo funcionamos en nuestro ámbito psíquico personal; haciendo una indagación por cada aspecto que hasta el momento se ha descubierto sobre la mentalidad, siendo este un campo de investigación muy amplio y visto desde diferentes perspectivas que han aportado al crecimiento de la misma disciplina. En el caso de esta tesis, el punto de partida es una línea basada en propuestas teóricas filosóficas, siendo corrientes de pensamiento que han tratado de describir la psique como una figura simbólica e ideológica, opuestas al caso de la neurociencia<sup>39</sup> que, ha buscado sintetizar el conocimiento alrededor del funcionamiento biológico del cerebro y el sistema nervioso, explicando las reacciones del cuerpo y las decisiones de la vida como una consecuencia de conexiones cerebrales, aspecto que no se desvalida por su asertividad de saberes, pero lo cierto radica en que el cerebro es un campo abierto a la investigación hasta la actualidad, la misma ciencia aún no descifra todos sus secretos, parece obvio remarcarlo pero del cerebro proviene todo lo pensado e imaginado, y ahí dentro nos imaginamos el espacio interior<sup>40</sup>.

El ser humano coexiste entre diferentes realidades, el simple hecho de no estar sujeto a una realidad estrictamente rígida le ha permitido desarrollar pensamientos alrededor de cómo se concibe el mundo, eso incluye una aparente división espacial entre un espacio exterior y un espacio interior, donde el cuerpo es la línea de unión. Nuestra *interioridad* habita adentro de nuestro cuerpo, cada

---

<sup>39</sup> La investigación no se enfoca en la neurociencia para describir el funcionamiento del cerebro debido a que la disciplina científica nos sirve únicamente como punto referencial, ya que se explora desde la propuesta teórica del espacio interior para describir un movimiento mental como una figura metafórica, por eso mismo no se hace un análisis profundo de cómo la ciencia observa el objeto de estudio del cerebro humano con sus propios tecnicismos y conceptos.

<sup>40</sup> Espacio interior, espacio mental o espacio psíquico nos sirven para describir el mismo término que involucra a la mente, para agilizar la lectura se denomina como espacio interior porque redimensiona el papel del cerebro como una proyección psíquica que lo extiende, es interior porque se encuentra adentro del cuerpo.

persona experimenta su propia manera de sentir, pensar e imaginar, todo desde una experiencia interna de cómo se percibe la realidad y se imaginan las cosas, a partir de la conexión y comparación de los diferentes recuerdos de la vivencia interna sobre el transitar de la vida, que únicamente le pertenece a cada individuo con su propio modo de ver la realidad. No se trata de una división entre espacios (exterior-interior), sino de fronteras que se conectan por medio de una dimensión corpórea: espacio real, cuerpo y espacio interior<sup>41</sup>; siendo el cuerpo un territorio que encapsula lo interior, pero son partes donde todo coexiste al mismo tiempo en diferentes planos o significados sobre la realidad: lo exterior como lo *real* y lo interior como la concepción psíquica de la *realidad*, donde todo entra y sale al mismo tiempo porque están unidos.

Partimos de lo real para entender lo simbólico e imaginario, nuestra interacción con el espacio exterior sería a través del movimiento y conocimiento que tenemos de nuestro entorno físico, entonces podemos entender como espacio exterior al espacio de la naturaleza y lo real, de lo cual nos apropiamos por medio del orden y el movimiento físico, la construcción de lugares habitables para sentirnos adentro de un espacio, las formas de convivir y experimentar los espacios entorno a la creación de una cultura, la división por territorios regionales que delimita la navegación, son una consecuencia de la interacción con el espacio real, el mundo exterior que nos sujeta a lo real a partir de la consciencia del espacio material y el tiempo que nos atraviesan y corresponde vivir, aquí lo importante es cómo el espacio exterior, que es explícitamente lo real y objetivo, influye en la conformación interior de las personas, ya que la división simbólica entre espacio exterior y espacio interior es para darnos una idea del funcionamiento de la mente. Lo exterior es el punto de origen para cualquier indagación interna, el **fenómeno óptico** nos sirve para explicar el argumento de la propuesta de investigación, siendo así como lo real es absorbido por el marco visual influyendo en cualquier manifestación interna, ya sea psíquica, sensorial o emocional, es a partir de lo visual que nos apropiamos del

---

<sup>41</sup> Pardo, J.L. (1992) *Las formas de la exterioridad*. España: Pre-Textos.

\*Para Jorge Luis Pardo *nuestro propio cuerpo es espacio*, muchas de las indagaciones hechas sobre la espacialidad externa e interna fueron reflexiones a partir de la lectura de *Las formas de la exterioridad*.

espacio y le damos un sentido, creando un campo perceptivo, generando una respuesta de espacialidad interna como un espejo simbólico e imaginativo proveniente de una consciencia visual del entorno que adquiere más sentidos fuera de la convencionalidad de lo real, moviéndose por diferentes dimensiones de entendimiento dentro de una estructura mental de pensamiento.

El campo perceptivo produce imágenes mentales que nos dan noción de una espacialidad externa que podemos observar, pero al mismo tiempo se desencadena como respuesta a la espacialidad interna como parte del registro visual y se magnifica en el proceso imaginativo, creando imágenes mentales propias, es así que existe un doble movimiento, el *movimiento físico* en el espacio real y el *movimiento mental* que se hace a través de los pensamientos y la imaginación. La concepción de nuestra propia realidad depende de ambos movimientos, la influencia de las formas de movernos en el espacio real (física o visualmente) determina el recorrido óptico que habitamos, qué tan bastos o pequeños pueden llegar a ser los espacios que observamos y guardamos en la memoria, donde dicho recorrido delimita o expande la noción de realidad, entre más recorremos el exterior por el planeta, nuestro espacio interior se expande a través de las imágenes que imaginamos. Es por medio de las imágenes mentales que navegamos internamente, dándole forma a la mente, esto nos permite movernos psíquicamente bajo una estructura mental que se alimenta de todos los referentes que puedan llegar como estímulos, intentando emular el movimiento espacial exterior, pero el mismo orden interior intensifica todas las posibilidades, al romper con lo real y extenderse en la imaginación.

En el espacio interior, el movimiento se hace principalmente en el pensamiento y la imaginación, dando la ilusión de un movimiento interno, un flujo de escenarios imaginarios, ficticios, realistas o fantasiosos que conforman una cosmovisión sobre la realidad a partir de la subjetividad y múltiples interpretaciones, cada persona cuenta con su propia realidad interna, por medio de la mirada que tiene sobre cada aspecto cotidiano; pero lo extraño, cada perspectiva está conformada por una estructura mental y un sistema ideológico de creencias que son los principales ejes que conforman la forma de pensar, creando una autonarrativa

sobre nuestra propia historia de vida, según el modo de ver que se tenga y las mismas posibilidades mentales desarrolladas para su captación, compartiendo un correlato sobre vivencias y significados. Toda historia habita dentro de un espacio interior simbólico e imaginativo, donde se navega a través del flujo de las ideas, permitiendo la plasticidad cuando la interioridad sea extensa y mutable, una experiencia jamás es la misma porque el interior siempre está en movimiento, siempre cada recepción y percepción será diferente.

El espacio interior es una figura simbólica que nos aproxima a darnos una visualización sobre nuestra propia interioridad al transitar por los pensamientos e imaginación, y es fundamental adentrarnos en describir cómo funcionan sus ejes principales para la producción de pensamientos, ideas e imágenes mentales. Tal como el pensamiento visual proviene directamente del ojo, el engranaje de la estructura mental de pensamiento encuentra sus raíces en la dimensión corpórea de los sentidos, ya que son los medios de apertura que permiten capturar partes del entorno de un espacio exterior (espacio real); la redimensión interna de los sentidos se intensifica a través del pensamiento, completando sus propiedades con un significado arraigado a la psique y a las profundidades interiores, se incorpora la movilidad físico-corporal como medio de registro, y da forma a un desarrollo mental a partir del uso de los cinco sentidos. Las funciones de cada sentido llegan a la mente, por eso podemos ver adentro de nosotros mismos, por medio del pensamiento visual que replica la capacidad orgánica de la vista con la reconfiguración de imágenes mentales, dicha estructura se repite con el oído, tacto, olfato y gusto, donde cada elemento forma su manera de procesamiento mental, de la aparente fragmentación de cada sentido, proviene una unión entre sí de cada atributo para generar pensamientos.

Tomando como referencia las estructuras de la mente bajo la teoría de las inteligencias múltiples de Gardner<sup>42</sup>, establece un precedente de las potencialidades que nos pueden brindar cada sentido, hasta donde puede desenvolverse una persona según las capacidades desarrolladas, talentos y dones

---

<sup>42</sup> Gardner, H. (1994) *Estructuras de la mente: la teoría de las inteligencias múltiples*. México: Fondo de Cultura Económica.

poseídos, pero la teoría de Gardner se aproxima más a un supuesto crecimiento de inteligencias<sup>43</sup>, que vendrían siendo la máxima expresión de las facultades de la psique. Aquí lo relevante se vuelve entrar a la estructura, y cómo estas inteligencias se aproximan a las formas estructuradas que el pensamiento toma en base a los sentidos, como los sentidos se interiorizan desarrollando un engranaje de pensamiento que se entreteje para dar forma, más que inteligencias, son maneras de procesamiento mental, de cómo el cerebro percibe los estímulos exteriores y los procesa, desglosa y experimenta a través de la psique. Lo que interesa son las interacciones psíquicas dentro de cada segmento de la estructura mental que se alimenta del procesamiento de los sentidos transformados en canales para pensamiento.

Pongamos como ejemplo, el nivel de desarrollo de un pensamiento sonoro-musical es diferente para un músico que para un oyente de la música, teniendo un procesamiento diferente, la música como una composición armónica y elevada del sonido común, pero esto también tiene que ver con la consciencia sonora, creando ideas sonoro-musicales o simplemente las conexiones que hace la mente para crear música a partir de la imaginación y el ritmo, podría decirse entonces, que el nivel de conciencia de las formas de generar el pensamiento si afecta en cómo se desarrolla cada individuo en su entorno, cuáles capacidades le han sido más potencializadas, dependiendo del grado de abstracción e interacción en la comunicación: alto, medio y bajo. Todo procesamiento mental requiere de un nivel intelectual de las personas, porque exige una respuesta a la interacción, una reflexión, pensamiento o idea, por ende, se confunde con inteligencia al nivel de desarrollo intelectual de cada una de las formas de pensamiento que componen la estructura mental, como consecuencia, determina la manera de relacionarnos con lo real desde lo interior.

Las formas tomadas por el pensamiento a través de su segmentación, son la estructura mental que todos tenemos de manera innata, donde los sentidos se vuelven los ejes para crear figuras internas, como un engranaje de pensamiento que permite conexiones, la misma mente genera el sentido de espacialidad interna

---

<sup>43</sup> Las inteligencias múltiples de las estructuras de la mente según Howard Gardner son las siguientes: lingüística, musical, lógico-matemática, espacial, cinestésico-corporal y personales.

para no perderse en el vacío. La desenvoltura del cuerpo en una dimensión externa e interna, genera un doble sentido de espacio por medio de una movilidad física y movilidad pensada-imaginada, teniendo un campo referencial con límites que suelen romperse con la exploración, por medio de la expansión del conocimiento. Partiendo del conocimiento, cada persona conforma una percepción del mundo, conformada en un espacio interior, dándole un procesamiento de acuerdo a la estructura mental, el nivel de desarrollo de cada forma de captación de los sentidos y también la mirada de un sistema ideológico de creencias. Todo estímulo del exterior provoca o mueve cosas en el interior, creando una consciencia en las estructuras mentales de pensamiento, dándole sentido a lo percibido, casi todo radica en el sentido que tienen las cosas, cada parte de la estructura mental nos da una noción del lugar donde estamos y describimos sus cualidades, como nos involucramos con el significado que le damos personalmente. Los sentidos son la puerta del cuerpo hacia el interior, pero los mismos sentidos adquieren una nueva dimensión mental, la psique los redimensiona en el pensamiento acorde a sus funciones cuando se imagina, recrea y piensa.

No podemos etiquetar al pensamiento únicamente como una estructura rígida y precisa, la estructura mental es flexible, solo habla de las facultades que cada persona posee para desarrollarse a través del pensamiento que le da forma a cualquier canal para expresarse. El pensamiento es zigzagueante puede marcar una línea de partida, pero se mueve, fluye hacia todos los lados posibles dentro del territorio de la imaginación, siempre como respuesta a estímulos, es así como la mente también puede producir un pensamiento activo que se logra aterrizar manifestándolo, y el pensamiento pasivo cuando solo se percibe y reflexiona. La mente y el cuerpo son el origen de toda realidad pensada e imaginada, externamos las formas del pensamiento a través de un instrumento para el habla, ya sea para la utilidad cotidiana o una manifestación artística más elevada, es a partir de dicha estructura que poseemos la necesidad de expresarnos, con un sistema que lo respalda y reproduce en nosotros capacidades para generar estructuras articuladas que toman una espacialidad externa al pensamiento cuando son habladas, ya sea

en dos formas: ordinaria y poética; entendiendo al habla como cualquier manifestación, no solo como el lenguaje.

La estructura mental podría considerarse como un mecanismo psíquico que produce el pensamiento y la imaginación, un instrumento interno que sirve para manejar nuestras capacidades en respuesta a la interacción con el mundo real (espacio exterior), pero también como una forma de almacenamiento de los diferentes estados del conocimiento que permiten darnos una noción de nuestra realidad, el caso de la memoria, imaginación, los sueños y el olvido son fuentes internas ligadas al conocimiento. Digamos que cualquier configuración de una estructura mental está marcada por tres niveles de procesamiento del conocimiento que permiten generar pensamientos e imaginar, la escuela del psicoanálisis de Freud<sup>44</sup> llama a los tres niveles: consciente, preconsciente e inconsciente. Dichos estados mentales marcan la percepción de cualquier experiencia, discriminando el orden del transitar del conocimiento capturado por la mente, aquello que nos señala y deja una marca mental inconfundible para la creación de la autonarración de nuestra propia vida, distinguiéndose de lo irrelevante que se desecha o los acontecimientos que se reprimen en la oscuridad de la estructura mental.

La psique<sup>45</sup> se puede describir como un inmenso océano, aguas que se mueven y cambian constantemente de formas, en la superficie siempre existe el lado *consciente* como un barco que nos guía del naufragio al seguir una dirección, todo lo que está adentro del barco es lo que recordamos y consideramos valioso, es el conocimiento que nos permite conformar nuestra autonarrativa, la idea del entorno y las necesidades propias, lo que permite generar una imagen de identidad a través del yo, todo lo que se ve y se sabe, se guarda en la parte consciente del pensamiento. Dentro de ese amplio océano psíquico existen figuras mentales que flotan en la superficie, ya sean recuerdos, información oculta o imágenes que no

---

<sup>44</sup> Freud, S. (1976) *Obras completas: volumen 19 (1923-25)*. Buenos Aires: Amorrortu.

<sup>45</sup> Es importante recordar al lector o lectora que esta investigación de tesis no es sobre psicología o psicoanálisis, y tampoco trata de apropiarse de estas ramas de estudios, el uso de conceptos y definiciones otorgadas por Sigmund Freud nos ayuda como referente inicial sobre los diferentes niveles de conocimiento en la estructura mental, y más adelante en el texto nos permitirán tener un marco conceptual más amplio sobre el estado interior del proceso creativo.

pertencen a la autonarrativa del estado consciente de nuestra vida, que pierden el peso del olvido y resurgen en un estado *preconsciente* para conectar entre el inconsciente con el lado consciente, y convertirse en nuevas piezas para el barco que transita por la mente. Mientras que el estado psíquico *inconsciente* es la parte subterránea del espacio interior, aquello que nos ocultamos a nosotros mismos en las profundas oscuridades de la mente, suele asociarse a los traumas reprimidos, pero no todo lo inconsciente es lo reprimido, sino el último nivel del almacenamiento de conocimiento, donde no podemos ver al interior tan fácilmente.

El inconsciente personal es lo que nosotros mismos nos ocultamos y queda desechado, lo reprimido que se aprisiona y va creciendo de manera oculta hasta terminar explotando, pasando de inconsciente a preconsciente, para después convertirse en algo consciente. Una persona puede entrar al inconsciente a partir de la imaginación que toma forma entre la navegación de ideas, como una caja de Pandora, en la que los momentos de inspiración salen a la luz las bestias del inconsciente, para revelarnos aquello que ignorábamos sobre nosotros mismos y nuestra propia concepción de la realidad porque no tenemos control sobre ello. Lo inconsciente es diferente de lo oculto del conocimiento, lo que aún no ha sido descifrado, lo desconocido y perteneciente al misterio, lo inconsciente es una categoría psíquica personal. También existe algo irracional que lo arrebatara de la convencionalidad de la estructura mental porque no puede registrarse dentro de su lógica de conocimientos sistematizados. Lo irracional es una experiencia que desajusta ante lo indescriptible por el conocimiento lógico, Otto<sup>46</sup> lo describe como el instinto, el impulso de las fuerzas oscuras del inconsciente desconocido, profundidades y conmociones místicas del espíritu humano que provocan inspiraciones, presentimientos, vivencias, intuiciones y fuerzas ocultas<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Otto, R. (1980) *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.

<sup>47</sup> Más adelante se vuelve a indagar en la propuesta teórica de Rudolf Otto en su libro *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, para explorar su *mysterium tremendum* como un arrebato que nos distancia de la consciencia del yo y la lógica racional donde se construye la identidad del yo.

El espacio interior también se ve delimitado por la creación del yo<sup>48</sup> en la autonarración, a través de ese diálogo creado por la voz interior que repetimos constantemente para remarcar una identidad y la idea de quiénes somos a partir de las experiencias vividas que conforman nuestra historia personal consciente. La conformación del yo es el desdoblamiento y fragmentación de la persona al interior del pensamiento y percepción de nuestra propia existencia marcada por los niveles de la consciencia, las pulsiones y la ideología cultural heredada, que se manifiesta por medio de la conducta, vestimenta y más consecuencias expresadas en la corporalidad. Es una facultad completamente humana formular narrativas ficcionales de su entorno y su propia percepción interior, algo que nos distingue de las demás especies vivas en el planeta.

La construcción del yo puede explicarse como un personaje inventado, apegado a la realidad que le toca vivir a cada persona, formulado por los tres niveles de la consciencia en la estructura mental, según los diversos factores que influyen en la conformación de la identidad; aquella historia personal repetida para autovalidarnos dentro del contexto donde nos permitimos mover, para otorgarle coordenadas a nuestra existencia, pero *el yo es mutable*, cambia con el pasar de los años y depende de la madurez mental que nos permite evolucionar de pensamiento, la esencia fuera del yo sería la voz interna que nos acompaña, pero en apariencia casi nunca se aleja del yo. Aquí la cuestión es qué tanto nos creemos ese personaje del yo, ya que el ser humano es un ser fragmentado a partir de las construcciones hechas por sí mismo al interior de sus pensamientos e imaginación, somos múltiples personajes al mismo tiempo para un solo yo, diferentes facetas y personalidades que habitan adentro de nosotros al mismo tiempo.

No podríamos desligar al Yo del Ello y el Súper Yo, debido a que estas figuras psíquicas nos dan sentido y delimitan al personaje ficcional del yo. Entendemos al Ello como la parte bestial que contiene las pasiones más íntimas y el instinto salvaje fuera de todo orden racional, y son suprimidos para resguardar el autocontrol y la

---

<sup>48</sup> Se vuelve a hacer uso de los conceptos de Sigmund Freud con su teoría del Yo, el Ello y el Súper Yo, expuestos también en el libro *Obras completas: volumen 19 (1923-25)*; hablar sobre el Yo nos permitirá entender el nivel del impacto de cualquier transgresión que desconfigura al personaje del Yo, tal como se explica a continuación con el rompimiento del yo y la liberación del ser.

medida moral del Yo, por ende, cuando tenemos momentos intensos de aparente locura o bestialidad extasiada, nos desconocemos, porque son periodos de liberación de fuerzas reprimidas y ocultas en el Ello. Mientras que el Súper Yo hace referencia al ideal de Yo, un punto de perfección de conciencia moral que se quiere alcanzar, pero que juega con el pensamiento, arrebatándole a las personas la libertad de exploración porque todo se piensa y hace para llegar a ese ideal, encajar en el molde moral, social y cultural donde se construye el personaje ficcional de nuestro propio yo, un yo que pertenece al mundo lógico racional. La configuración del yo es como una prisión para el ser y contra los valores genuinos de la vida, afecta directamente al desarrollo completo de las capacidades de pensar e imaginar de la estructura mental que se ve limitada a una sumisión denotada por la imposición de un sistema ideológico de creencias que otorga una sola mirada a través de una imposición de un pensamiento único.

Los sistemas ideológicos de creencias dicen el cómo pensar bajo una idea de “lo correcto”, desde una estructura sociocultural a la que pertenecemos e interactuamos, aparece en un inicio en el núcleo familiar para establecer papeles determinados para cada miembro dentro de una estructura jerárquica de autoridad, control y condescendencia, pero al mismo tiempo se establecen valores ideológicos que afectan en la conducta, las ilusiones personales y condicionan el desarrollo corporal y cognitivo donde se repiten los patrones de pensamiento y conductuales para encajar en esa casa de muñecas llamada familia. Si subimos de nivel a otros ejemplos de mayor escala, podemos observar que el ser humano tiende a la necesidad de la pertenencia, a sentirse parte de la tribu, por eso, crea instituciones o grupos sociales a los cuales pueda integrarse, adaptándose sin cuestionar, esto sucede tal como lo explica Foucault<sup>49</sup>, en el trabajo, las escuelas o las cárceles se implanta un sistema de vigilancia que nos controla de manera invisible a través del condicionamiento de la estructura mental, estableciendo límites para seguir un modelo ideal de la perfección del personaje que nos tocó vivir, al pertenecer a esa perspectiva dominante sobre la realidad social dentro de la construcción del Yo. Con el objetivo de encerrar la mentalidad y anular la experiencia singular de cada

---

<sup>49</sup> Foucault, M. (1976) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

persona, para servirle con todo el potencial de nuestras capacidades a un sistema ideológico de pensamiento hegemónico que dicta el cómo vivir, para que los individuos sean utilitarios y no se salgan de la norma de la convencionalidad, reprimiendo cualquier proceso creativo disidente.

La prisión mental del yo determina la imagen de uno mismo y bajo qué orden lógico se piensa, el yo es una ficción de nosotros mismos que nos inventamos para darle sentido a la existencia según nuestros referentes y relación con todo lo demás; creamos una personalidad, un personaje, el uso de máscaras y disfraces que componen al yo. Al mismo tiempo delimita nuestro movimiento espacial externo e interno, ya sea en la movilidad de exploración de nuestro entorno o la imposición de un pensamiento limitante sobre nuestra cosmovisión, el yo tiene que encajar dentro de una visión del mundo, la finalidad de la vida en función de un sistema ideológico de creencias, tal como lo expresa Freud en su ensayo *El malestar de la cultura*<sup>50</sup>. La cultura establece doctrinas ideológicas para dominar la interioridad del pensamiento, al dar una respuesta que explica los enigmas del mundo real por medio de una mirada hegemónica de la realidad impuesta culturalmente, con el objetivo de proteger al ser humano del caos de la naturaleza y regular sus relaciones bajo normas aceptadas, permitiendo el dominio del entorno con personas que no se salen de esa cultura heredada. La construcción del Yo, se encuentra dentro de la ficción realista de la cultura, subordinando las libertades individuales que ofrecen los valores genuinos de la vida por cánones falsos, establecidos por el poderío de una comunidad como valores universales que nos engañan creando personas militantes desde la interioridad de la estructura mental, ya que si se controla el pensamiento, se controlan las acciones.

El yo transita por un territorio con límites preestablecidos, como un escenario de la realidad basado en su doctrina, coartando las capacidades cognitivas y sensoriales que permanecen dormidas, como la libre exploración o la indagación en las profundidades de los sentidos y la psique; la cultura termina conquistando al yo, a través de la imposición de ideales, y se crea el ego para subrayar la identidad del yo, ya no podemos salir de dichas reglas. La cultura marca un camino a seguir con

---

<sup>50</sup> Freud, S. (1989) *El malestar de la cultura y otros ensayos*. México: Alianza.

metas y significados de vida según el sistema ideológico de creencias dominante de una época, en su mayoría, coinciden siempre en lo mismo, un grupo de élite como amos dominadores, y la otra gran parte de la población como esclavos sumisos. Donde las particularidades son negadas, marginadas e imperceptibles, para una construcción auténtica de la cultura heredada, actos normalizados que no se cuestionan porque la mirada individual ya los involucra con normalidad dentro de su estructura mental, perpetuándose a través de conductas y discursos ideológicos de fondo en cualquier manifestación comunicacional, implantados desde la psique se crea un sistema basado en el dogma de un pensamiento único. El sufrimiento o la falsedad de una cultura impuesta aprisiona al ser humano, estableciendo sus limitantes al encerrarlo dentro de lo permitido de imaginar sobre la realidad y de sí mismos<sup>51</sup>.

Hay partes en nuestro interior que se rebelan contra el dominio del sistema ideológico de creencias implantado en la estructura mental, por medio de una experiencia que transgrede el orden convencional del cuerpo y la mente, se abre la visualización a otras dimensiones y otras realidades. El rompimiento del yo se debe a que una persona deja de ser ella misma, muere metafóricamente porque ya no encaja en la misma mirada sobre el mundo y la cultura heredada, emprende un proceso de introspección para la reconstrucción de su identidad a través de una expansión de la estructura mental que incorpora nuevas miradas al espectro visual imaginativo. La caída a la neurosis es fortuita para liberar al ser de las ataduras del yo, es como si se entrara de otra dimensión al salirse del mundo lógico racional, una dimensión desconocida para una nueva mirada adquirida, siendo el mismo mundo real exterior, pero diferente la interpretación e interacción, donde algunos misterios son revelados como una experiencia sagrada, por eso es como si la persona entrara a otra dimensión que desconocía, Zambrano lo explica de la siguiente manera “la

---

<sup>51</sup> Después de desarrollar el planteamiento del impacto cultural a través de la imposición de un sistema ideológico de pensamiento en la conformación de la identidad del yo y las limitaciones implantadas en las capacidades de la estructura mental, es importante resaltar el papel que juega en este proyecto de investigación, en específico en el *Capítulo 1: La Hegemonía Audiovisual de las pantallas y la modificación de la experiencia de la imagen cinematográfica*; donde se explora la cultura hipermoderna audiovisual y la actualidad que vivimos a través del bombardeo de imágenes digitales en las pantallas.

potencia primera que inspira, es decir, lo sagrado [...] esa especie de placenta de donde cada especie de alma se alimenta y nutre, aun sin saberlo.”<sup>52</sup>, como si la mente empezara a navegar por otro sentido del espacio exterior e interior, y comenzara a expandirse fuera del orden lógico, fuera del yo, fuera del lenguaje dogmático edificante, y se alimentara de dicha *placenta sagrada* como alteración de sus dimensiones perceptivas. Esta experiencia interna la podemos denominar como viaje interior, saliendo al encuentro del *fondo más íntimo del ser humano*<sup>53</sup>, permitiéndonos abrir un espacio para la experiencia creativa; la mejor forma de describir esta transgresión fue realizada por Bataille de la siguiente manera:

El hombre se escapó de su cabeza como el condenado de la prisión. Encontró más allá de sí mismo no a Dios, que es la prohibición del crimen, sino a un ser que ignora la prohibición. Más allá de lo que soy, encontró a un ser que hace reír porque no tiene cabeza, me llena de angustia porque está hecho de inocencia y de crimen: sostiene un arma de hierro en su mano izquierda, unas llamas similares a un corazón sagrado en su mano derecha. En una misma erupción reúne el Nacimiento y la Muerte. No es un hombre. Tampoco es un dios. No es yo, pero es más que yo: su vientre es el dédalo en el que se ha extraviado, en el que me extravió con él y me recobro siendo él, es decir, monstruo.<sup>54</sup>

Un monstruo poderoso creciente que se devora al yo y nos revela los misterios ocultos a través del proceso creativo que nos libera; emprendemos un viaje adentro del espacio interior, esta estimulación creativa imaginativa se puede experimentar en tres estados mentales: por medio de la *navegación del viaje interior*; en segundo lugar la *experiencia interior* presentada por la *transgresión del éxtasis místico*; y por último el estado de trance sumergido por la *embriaguez dionisíaca*. La línea de comparación entre las tres es muy corta, ya que se complementan entre sí, como si se tratara de fases donde se produce el trance psíquico. Antes de empezar a describir cada una de las tres fases es fundamental

---

<sup>52</sup> Zambrano, M. (1987) *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica. [Pág. 85]

<sup>53</sup> El concepto *fondo más íntimo* es acuñado por el filósofo y escritor alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900), se explica a detalle más adelante dentro de este mismo apartado.

<sup>54</sup> Bataille, G. (2003) *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. [Pág. 230]

que regresemos al valor de la imagen interior dentro de la conjugación del proceso creativo, ya que el fenómeno óptico perfora como eje conductor dentro de la estructura mental, porque con el ojo interior nos permite visualizar nuestra interioridad a partir de la imaginación originada en el pensamiento visual; las imágenes que se nos clavan en la memoria de forma consciente e inconsciente son el punto referencial que otorga una espacialidad visual interna y nos permite movernos a partir de la creación imaginativa, el movimiento mental procede de la imagen, el ser humano siempre juega con la capacidad imaginaria de las imágenes, siendo un estado constante donde se formulan imágenes psíquicas de manera natural para navegar en un espacio interior.

La imaginación es la fuente de donde emana toda reproducción y reestructuración de la mirada singular, lo que nos permite fantasear con lugares o escenarios que únicamente existen en nuestra cabeza, es el gran monstruo que mueve los hilos nombrados como ideas, y nos permite fragmentarnos de un estado a otro, ya que cuenta con la fuerza para alimentarse de ambos lados: consciente e inconsciente. Debido a que somos seres ficcionales existen dos formas de imaginar, aquello que la imaginación crea apegado a una lógica racional de la realidad dentro de una narrativa denominada como realista que busca darle un orden secuencial al pensamiento, donde se encuentra nuestra historia de vida y el sentido que le damos a la convivencia con lo real bajo una cosmovisión que determina su significado en un sistema ideológico de creencias.

Por otra parte, tenemos una imaginación despegada completamente de ese orden realista para crear fantasías y al mismo tiempo nos permite expandir la plasticidad del espacio psíquico; pero recordando que la interacción con lo real es el manantial de cualquier inspiración, dichas fantasías imaginarias recolectan fragmentos y componen una nueva creación imaginaria que puede transitar entre las ideas o también lograr salir de la mente. En el caso de la investigación, nos interesa cómo la imaginación puede tomar forma en manifestaciones artísticas que utilizan una técnica, estética y poética, este nivel del proceso creativo está completamente vinculado a la creación artística, si bien todas las personas tenemos

la capacidad infinita de imaginar, no todas cuentan con el privilegio de poder exteriorizar sus fantasías en una creación artística.

Los estados mentales expuesto por el viaje interior parten de una aceleración, un enfoque consciente o una alteración de la percepción donde la imaginación explota, afectando la tranquilidad corpórea y sobrepasa al pensamiento común, también puede ser que las mismas percepciones sensoriales transgredan la corporeidad y provoquen un estado de trance en la psique como un factor proveniente de un estímulo exterior incorporado, es importante aclarar que no todas las invocaciones a un trance tienen el mismo nivel de intensidad y se encuentran de la misma manera. El viaje interior implica un movimiento espacial imaginativo que nos lleva a la búsqueda de una conexión con nuestro fondo más íntimo, al centro nuclear donde se encuentra la luz interior que nos ilumina como si de un rayo electrificante se tratara, penetrándonos y poseyándonos, un frenesí comparable a un éxtasis intelectual dentro de un viaje de ida y retorno a los adentros de la psique a través de ese movimiento imaginativo. El viaje interior se convierte entonces en una experiencia interior íntima, donde abandonamos la identidad del yo que pertenece al mundo lógico racional para expandir el espacio mental más allá de lo racional, indagar en conocimientos profundos sobre la existencia del alma y entender su esencia; el espíritu propio del ser se revela por medio del mismo movimiento que requiere el elemento visual para la navegación imaginativa, darle una forma visual a la experiencia interior que produzca esas sensaciones, como lo explica Bataille en su libro *La experiencia interior*:

El espíritu es un ojo. La experiencia tiene a partir de entonces un marco óptico, en tanto que en ella se distingue un objeto percibido de un sujeto que percibe, como un espectáculo es diferente a un espejo. El aparato de la visión (el aparato físico) ocupa, por otro lado, en este caso el mayor espacio. Es un espectador, son ojos los que buscan el punto, o, al menos, en esta operación, la existencia espectadora se condensa en los ojos, este carácter no cesa si la noche cae. Lo que se halla entonces en la oscuridad profunda es un áspero deseo de ver cuando, ante ese deseo, todo se hurta.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Bataille, G. (1973) *La experiencia interior*. Madrid: Taurus. [Pág. 132]

La experiencia interior no solo involucra el trance introspectivo del viaje interior, sino que también abarca al éxtasis místico, que también está vinculado al sentimiento oceánico donde el telón de la aparente realidad se rompe. Por breves momentos se abandona la noción de la realidad y se pone a prueba el conocimiento lógico racional sobre la existencia, porque la misma experiencia del éxtasis desaparece los límites mientras se experimenta dicha vivencia mística que revela lo sagrado como parte de otra dimensión mental. Las maravillas enigmáticas adormecidas comienzan a brotar de la psique y permiten la vibración del cuerpo, se presenta de forma abrupta sobre el ser que comenzará a emprender un nuevo camino de búsqueda, porque el éxtasis lo transgrede al tocarlo y hace que la persona caiga a la perdición sinsentido, porque ya no hay valores dogmáticos a los cuales agarrarse como una verdad absoluta.

Lo místico se manifiesta, lejos de esa idea religiosa o esotérica, el misticismo es el encuentro con una revelación elevada a la percepción común que altera los sentidos y nos permite levitar dentro del pensamiento, el cuerpo lo experimenta sensorialmente, nos hace extraños cuando regresamos de la presencia del éxtasis, porque el espíritu se despierta en un nuevo estado de consciencia, hambriento por conocer lo desconocido y expandir sus horizontes espaciales. El éxtasis es un portal a otras dimensiones mentales que se exploran dentro del viaje interior, es así que éxtasis místico y el viaje interior están ligados entre sí, para Bataille, el éxtasis es fugitivo y furtivo, un trance breve que deja reminiscencias para toda la vida porque nos descoloca en todo el espacio psíquico. El éxtasis no tiene equivalencia a ninguna forma de descripción, no puede hablarse de manera ordinaria, solo se vive, y no somos completamente conscientes de ese momento porque es una experiencia singular extraordinaria que trasciende el orden convencional. La memoria intenta reconstruirlo, pero los efectos sensoriales solo se experimentan una vez y cada que se vuelve a presentar es diferente la reacción que conturba la sensibilidad física y mental porque trae consigo una nueva revelación que nos desajusta, y para el artista lo aprendido en el éxtasis puede encontrar una traducción poética.

El éxtasis es lo extraordinario, nos transgrede de manera psíquica y corporal, incorporando una experiencia que nos sobrepasa o una nueva adquisición de una

forma de sentir extraña que permanecía oculta y durmiente, es sorprendente porque no pertenecía al registro del constructo identitario del yo. Existen dos conceptos clave para terminar de entender el arrebató del éxtasis expuestos por Otto<sup>56</sup>, como el fenómeno de lo *numinoso* y el *Mysterium tremendum*, lo principal por entender, es que estos conceptos se manejan dentro del territorio de lo irracional, apartando a la estructura mental de las definiciones preconcebidas del aspecto lógico racional del sistema ideológico de creencias implantado, que ya está medido por el lenguaje y el pensamiento. La potencia del éxtasis nos sumerge a un tenor irracional para desbaratar la secuencia del pensamiento lógico racional, trae consigo un sentimiento de criatura ante la revelación. Lo *luminoso* se deriva de la conjugación de palabras entre *ominoso* (*omen*) y *luminoso* (*lumen*), una presencia mixturizada entre lo siniestro y lumínico que nos transgrede con diferentes respuestas anímicas durante la experimentación del éxtasis, con el movimiento producido en nuestro interior que nos hace despertar del letargo sensorial e intelectual de manera abrupta; este concepto nos permite acercar lo lejano de la intimidad irracional que se vive individualmente, y por ende, lo numinoso se convierte en una experiencia interior para cada persona que lo vive de manera singular a través de un golpe psico-corporal.

El *mysterium tremendum* o tremendo misterio es otra definición que transgrede al espíritu llevándolo a un estado de embriaguez, arrobó o éxtasis que solo se expresa en sentimientos de orden demoníaco que llevan al ser humano a entrar en los diferentes extremos del placer al horror, de lo bárbaro a lo sublime, un estadio de la transfiguración dentro del espacio interior que revela nuevas formas de sentir y concebir al espíritu humano, un espíritu que baila con movimientos navegantes entre la violencia bestial y la sublimación celestial, un estado de trance de apertura de los sentidos y la mente que se traslada a un terreno brujesco de extrañeza porque la lógica racional se va diluyendo hasta perderse. No hay una realidad de la cual agarrarnos ante semejante caída en la nada irracional de un caos sensorial. La daga del *mysterium tremendum* nos atraviesa inexplicablemente por todas las dimensiones del cuerpo, externas o internas, visibles e invisibles, lo

---

<sup>56</sup> Otto, R. (1980) *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.

demoníaco nos posee de manera inaprensible y nos sobrepasa, resquebraja, un verdadero encuentro sobrenatural con lo místico, encarnado durante el estado del éxtasis; aplicado a un contexto que abre las diferentes dimensiones ocultas a una estructura mental enfocada a reproducir un pensamiento único. Posteriormente el éxtasis se intenta hacer consciente a través de los pensamientos, ya que en el momento que se reflexiona sobre dicho acontecimiento nos abstraemos de la realidad para entrar en un viaje interior de introspección, la revelación pasa por un proceso de digestión mental para poder procesarse, por ende, puede quedar mejor entendida la diferencia entre la transgresión psico-corporal producida al vivir el efecto del éxtasis tras un arrebató momentáneo y la movilidad mental que se experimenta por medio de la imaginación durante un viaje interior de búsqueda íntima entre las profundidades psíquicas, ambas experiencias se manifiestan alterando la aparente normalidad de la estructura mental al expandir el espacio interior.

El espacio interior es como un reflejo de nuestro movimiento espacial exterior, pero dependiendo de las capacidades que se tengan en la estructura mental es como la imaginación se expande a través de imágenes mentales. El fundamento de toda experiencia interior se vuelve la investigación y exploración sobre conocimientos anclados a nuestro fondo más íntimo como seres humanos, ya sea en un ámbito personal o el despertar de los sentimientos místicos. Para que el viaje a las profundidades interiores exista debe existir un espacio designado para pensar en nosotros mismos más allá de las ataduras del personaje del yo y el sistema ideológico de creencias; tener un espacio propio nos aproxima a adueñarnos de nosotros mismos y nos incita a exteriorizar el diálogo interno, nuestra necesidad de manifestar aquellos descubrimientos a partir del movimiento psíquico.

El espacio propio rompe con la convencionalidad de la rutina cotidiana, nos permite escapar de la prisión mental invisible formulada por la cultura heredada, para perder el sentido de la existencia implantado por el sistema ideológico de creencias, un momento que nos permite abstraernos de la realidad para despertar con un movimiento ocular interior. El espacio propio no necesita de un lugar preciso, sino que puede surgir en cualquier parte como una experiencia interior, mientras la persona se deja embriagar por el estado mental alterado, todo sale del orden lógico-

racional, cotidiano y ordinario que propicia una desconfiguración mental. El espacio propio sucede con una conexión entre el movimiento psíquico interior, lo sensorial/corporal se abre a una percepción profunda y el entorno se transforma en un escenario de contemplación, pero lo que explota es un espíritu interno que se siente, los placeres de la vida se experimentan sin una lógica preconcebida, ese sentimiento de extrañeza nos toca con una gravedad distinta del espacio y el tiempo.

Contar con la experiencia de un espacio propio puede traernos muchas respuestas y llevarnos a diferentes niveles de inspiración que sirven para explorar y vivir el estado de la creatividad como una herramienta de creación artística, pero a esta fase de la experiencia creadora no llegan a la mayoría de la población, aunque todos contamos con la creatividad como una cualidad intrínseca de la imaginación, donde el ingenio resalta por su destreza en formular ideas alrededor de todo lo que nos influencia, no todos desarrollamos un espacio dedicado al proceso creativo con un fin estético. Teniendo un espacio propio, nos podemos permitir entrar a un trance del estado mental de una embriaguez dionisiaca como un vehículo al proceso creativo imaginativo enfocado a la creación artística, porque el arte proviene de la imaginación que subvierte el orden habitual de la realidad y se alimenta del fondo más íntimo de cada artista, por eso mismo era necesario conocer todo el trasfondo del capítulo, para llegar a este punto y entender bajo qué condiciones surge la inspiración, ya que sí se necesita de un condicionamiento mental para que nazcan las ideas y sobrepasen la lógica convencional, la cabeza gira cuando entra a un estado de embriaguez/trance.

Hay un símil entre la experimentación de la embriaguez y creatividad porque son momentos perturbadores a la mente, por introducir algo nuevo adentro de su espacio interior durante un periodo de tiempo donde se producen una estimulación extraordinaria para la creación artística, que se puede denominar como un estado de *embriaguez creativa*. Para entender por completo la embriaguez creativa es necesario indagar en la raíz del fenómeno dionisiaco, Nietzsche<sup>57</sup> hace una importante aportación con la división entre lo apolíneo y lo dionisiaco dentro de sus planteamientos filosóficos y estéticos, estableciéndolos como opuestos

---

<sup>57</sup> Nietzsche, F. (1973) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

complementarios, pero otorgándole mayor peso a la energía dionisiaca, en estos términos debemos contextualizar que las identidades de los dioses griegos Apolo y Dioniso pierden su carácter de divinidad sobrenatural para anclarse como fuerzas invocativas dentro de un terreno personal y artístico, siendo fuerzas creadoras que habitan en nuestro interior. Lo apolíneo permanece dentro del ideal, mundos oníricos que experimentan la fantasía y se revelan a partir del resplandor de una luz que nos lleva a una sabiduría dentro de parámetros establecidos por la apariencia y belleza canónicos, para no superar los límites normativos porque no produce una alteración mental transgresora; como sí sucede con el exceso de la embriaguez que nos hace salirnos de nosotros mismos, esta parte apolínea nos hace quedarnos con una inspiración más figurativa y apegada a un orden lógico racional como punto ideal de referencia, pero aun así nos muestra imágenes oscuras y lumínicas provenientes de la imaginación.

El origen del estado dionisiaco proviene del culto al dios Dionisios<sup>58</sup> en la cultura de la Antigua Grecia, hijo proveniente del miembro masculino automutilado de Zeus, cosido adentro de su propio muslo para ser engendrado, ese gran poder relacionado a la violencia del arrebató de la virilidad sexual y el vino como las dos principales características de Dionisios; abrieron un espacio de exploración en las desenfrenadas fiestas dionisiacas donde las personas invocaban su esencia al experimentar el caos de los placeres en un estado de júbilo genuino, una danza alegre alrededor de la vida, la mente completamente perturbada con la oportunidad de zafarse de las cadenas sociales para explayarse y obtener nuevas visiones, permitiéndose caer a un viaje al desenfreno y exceso donde la perspectiva del tiempo se experimenta de otra manera. La realidad común que habitamos se ve erosionada por la embriaguez dionisiaca, permitiendo abrir nuevos pasadizos mentales, Nietzsche se refiere a ello como una infracción del *principium individuationis* (la pérdida del yo), despertando al monstruo interno en la excitación dionisiaca, produciendo un efecto mágico por su alteración en la sensibilidad; la magia resignificada a una manifestación de apertura de la psique y lo sensorial/corporal ante la naturaleza que se presenta como una nueva dimensión

---

<sup>58</sup> Kerényi, K. (1976) *Dionisios: raíz de la vida indestructible*. Madrid: Herder.

que no se observaba con anterioridad, el telón de fondo se cae para mostrar el carácter lúdico de la existencia humana en relación con lo real.

Existen tres formas de entrar al desenfreno de la embriaguez dionisiaca, una es a partir del consumo del vino o cualquier sustancia denominada como droga que funja como estímulo de alteración dentro del organismo, introducir algo adentro del cuerpo para estar en sintonía con un entorno que permite el suceso de desinhibición de la conducta, mezclando los niveles del consciente e inconsciente para explorar otras dimensiones mentales que no se presentan fácilmente a la vista, por eso la palabra embriaguez suele asociarse más a este uso recreativo. Otra forma dionisiaca se manifiesta por medio de la excitación sexual, cuando dos cuerpos se fusionan a partir del acto penetrativo con una energía creadora involucrada, donde el cuerpo experimenta con otras sensibilidades que permanecen dormidas bajo la vestimenta; la desnudez y unión de los sexos intensifica las potencias mentales, la violencia bestial impregnada del amor donde permitimos la exploración sexual para llegar al orgasmo, un vínculo cercano para alcanzar un tipo de éxtasis, por eso mismo en la Antigua Grecia se le rendía tributo al miembro fálico como una representación de Dioniso. La tercera forma se encuentra dentro de la potencia artística, énfasis que le compete a la investigación y que ayuda a acercarnos al exceso del proceso creativo, para llegar a ese estado imaginativo es importante que la mente se desarticule y experimente una indagación interior profunda entre ideas provenientes de nuestro fondo más íntimo, al retar el orden convencional del habla ordinaria para ser plasmadas en el arte.

El proceso creativo es un estado de trance que nos despega de la realidad para explorar las posibilidades dentro de un sentido irracional, retando la lógica preconcebida, por eso mismo, lo dionisiaco nos transgrede con su potencia artística porque abre al poeta que va capturando misterios ocultos de la existencia y la naturaleza por medio de un movimiento óptico interior, proveniente de un estado mental alterado por los momentos de inspiración que se revelan durante la embriaguez psíquica que tiñe a la imaginación de una *fuera sagrada* (entendiendo a lo sagrado como lo desconocido que se revela como una sensación extraña percibida dentro de otro nivel de la dimensión psico-corporal). Una experiencia

singular sobre un nuevo conocimiento para el individuo en el manantial de la vida que nos nutre. La psique del artista se transfigura, descomponiendo la aparente normalidad de la estructura mental, permite expandir sus capacidades creadoras, lo importante es lo que se trabaja dentro de ese espacio creativo, que se saca de ese trance de inspiración para ser traducido en un *cuero estético* en el plano real, por medio de una técnica estética que se elige para crear una forma propia de manifestarse. Al mismo tiempo el artista desarrolla una estructura mental que se vincula con una técnica estética formando conexiones con su imaginación para poder expresarse, permitiéndose rebelarse y salirse del sistema ideológico de creencias hegemónico, en busca de expresar una verdad con su arte.

El viaje interior es imaginario, y es ahí de donde emanan el proceso creativo que posteriormente se enfoca a la creación artística, ya que todo arte tiene ese principio imaginario que proviene del interior del artista. Al entrar al estado de embriaguez creativa nos sumergimos en un laberinto para enredarnos e imaginar cosas sobre la línea común de pensamiento, ideas que navegan y logramos atrapar, pero la creatividad proviene de un estado mental alterado alejado de la realidad ordinaria, porque es un espacio dedicado específicamente para ello, dentro de un terreno irracional, lo que varía son los niveles que se manejan. La creatividad se encuentra entre lo lógico como antecedente de lo real, y en lo irracional como terreno fértil de exploración en el sinsentido de lo que no encaja, para posteriormente tomar forma en esas ideas que crean sentido dentro de las conexiones del proceso creativo, la inspiración se vive como una especie de éxtasis, una fuente que da origen a esta experiencia como fenómeno creador con sus *momentos de lucidez*.

La creatividad es una forma de expandir los límites del pensamiento, ese estado de embriaguez como el hecho de pensar fuera del molde de un sistema ideológico de creencias, expandirse lejos de la mirada predeterminada que nos condiciona y limita. Lo lógico racional nos pone un límite para pensar, imaginar y actuar, entrar a lo irracional es extender y explorar las distintas posibilidades de la existencia y entendimiento, pero todo proviene de un viaje interior, en cómo se procesa la interacción con lo real y las realidades formadas, los límites son los del

pensamiento y el conocimiento dependiendo del espacio donde nos movemos y el contexto ideológico donde nos toca nacer. Por ende, es importante salirse del mundo lógico racional del pensamiento para explorar un movimiento ocular interior a través del trance del arrebató o embriaguez dionisiacas, dentro de lo irracional que se experimenta en un proceso creativo individual, llevándose a su máxima expresión con finalidad artística, o puede permitir cambiar nuestra posición de movimiento en el espacio exterior, en el mundo real. Moverse en el lado irracional de la psique, fuera de lo lógico, permite a la persona salirse de sí mismo de la idea del Yo, para enriquecer su proceso creativo, pensar fuera de sí mismo, con un movimiento por todos los lados imaginarios y perceptivos que habitamos dentro de esa dimensión simbólica denominada como espacio interior, pero confluyendo con una inspiración de lo real, transformarlo en la imaginación y luego crearlo en una ficción, en una pieza artística.

La mente en el proceso creativo siempre está vincula en un juego entre lo consciente y lo inconsciente, se explora la esencia del exceso dionisiaco en la psique y cuerpo, al entrar en el trance de la inspiración y creatividad, al grado de salirse fuera de la percepción de la realidad, por eso mismo, era necesario conocer cómo funciona la mente, bajo que sistemas y procesos psíquicos se maneja para llevar a descifrar lo valioso que son los momentos de inspiración creativa y el lado irracional. Entender el espacio mental (espacio interior) nos permite darnos una idea del funcionamiento de cada una de nuestras capacidades, incluyendo las habilidades relacionadas para el desarrollo de una forma de imaginar, sentir y pensar para la creación artística a través de una plasticidad adquirida por medio del trance, donde la persona entra a una lucidez mental, porque todo se enfoca y conecta, es así que el artista condiciona su espacio interior para llegar a esos estados creativos, al construir y buscar en la imaginación para después traducirlo con una técnica que domina manual e imaginativamente dentro de un sentido artístico, estimulando las profundidades del pensamiento, dejándose llevar por una posesión dionisiaca perfilada a los efectos de la creatividad.

La reflexión proporcionada por este capítulo, consiste en describir el espectro del movimiento psíquico para contextualizar algunos de los componentes

principales de la estructura de pensamiento, y poder entender la desconfiguración de un sistema ideológico de creencias desde el proceso creativo como un viaje interior a un estado de embriaguez mental. El espacio interior explica al movimiento psíquico, influido por el fenómeno óptico que genera un campo perceptivo visual con imágenes mentales traducidas en pensamientos e imaginación, por eso la referencia a una espacialidad interna, no hay una división entre interior y exterior, es una interacción con lo real convertido en un concepto de realidad dentro de la mirada. La mirada se remarca en una configuración de la estructura mental basada en un adoctrinamiento de un sistema ideológico de pensamiento, otorgándole sentido a la percepción para la navegación por los tres niveles de conocimiento interior (consciente, preconsciente e inconsciente), entre lo lógico racional y lo irracional que puede producir un desajuste.

Existe un constructo identitario del yo que enmarca límites preestablecidos en un desdoblamiento y fragmentación de la persona al interior de su pensamiento, condicionando su estructura mental para seguir el modelo del sistema ideológico de pensamiento dominante, reprimiendo cualquier proceso creativo disidente, eso encierra la mentalidad y delimita nuestro movimiento (psíquico y exterior). Se propone una expansión a partir del encuentro con lo sagrado y el rompimiento del yo, nos transgrede con un proceso de introspección al incorporar nuevas miradas al campo visual imaginativo, llevándonos a tres fases mentales de un trance psíquico: un viaje interior con nuestro fondo más íntimo, exploración visual al interior; segundo, por un experiencia interior renaciente por el éxtasis místico; y por último, un estado de embriaguez dionisiaca que nos sirve para desarrollar la creatividad.

El trance de embriaguez dionisiaca se enfoca en un proceso creativo para la creación artística, existe una diversificación de sus usos, pero nos centramos en plantear un espacio propio como parte de la experiencia interior al romper con la convencionalidad de la vida cotidiana, y propiciar una inspiración o momentos de lucidez como parte de la estimulación creativa. El exceso dionisiaco despierta el lado irracional de la psique, hay una pérdida del yo momentánea, fuera del pensamiento lógico racional, para abrir pasadizos mentales ocultos; una experiencia imaginativa que nos desarticula y nacen ideas provenientes del fondo más íntimo,

donde el poeta captura la fuerza sagrada para plasmar en una pieza artística con una técnica y estética. Por eso mismo era necesario describir el molde impuesto por un sistema ideológico de pensamiento a la estructura mental, para superar sus fronteras a través de un viaje interior imaginario al experimentar una creatividad dionisiaca alejada de la realidad lógica racional. Por ende, es fundamental concluir que, la embriaguez y la transgresión son parte de un proceso circular, la primera como una condición que nos introduce en un estado de trance psico-corporal fuera de la percepción condicionada, al posibilitar una transgresión como efecto del impacto sobre la psique que puede crear una ruptura en la mirada de la persona.

## PIER PAOLO PASOLINI

### Teorema, un encuentro con lo sagrado

Podemos describir el pensamiento cinematográfico de Pier Paolo Pasolini a través de su propuesta teórica y el resultado visual en sus películas. Por un lado, tenemos al cineasta italiano en contra de la convención narrativa en prosa que devora toda libertad creativa con sus formalismos, estableciendo un *cine de poesía*<sup>59</sup> por parte del autor que confecciona su propio vocabulario técnico-estilístico para explorar otros sentidos de la imagen fílmica, abrir la comunicación narrativa a una posibilidad metafórica poética, despertando la intuición cinematográfica, una mirada singular y provocativa. Brevemente, su filmografía se compone de cuatro etapas: en un principio con un tono neorealista vemos personajes marginales como un gigoló en *Accattone* (1961) y con *Mamma Roma* (1962) una madre prostituta que se reencuentra con su hijo; en su período mitológico con *Teorema* (1968) y *Medea* (1969); después tiene su *Trilogía de la vida* con comedias eróticas adaptadas de cuentos clásicos como *Il Decameron/ El Decamerón* (1971), *I racconti di Canterbury/ Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Il fiore delle Mille e una notte/ Las mil y una noches* (1974); su última película antes de su asesinato habla de la depravación humana junto a la pulsión de muerte llevada al máximo grado de la tortura sexual en *Salò o le 120 giornate di Sodoma/ Saló o los 120 días de Sodoma* (1976).

En concordancia con los conceptos desarrollados en el capítulo 3 como la experiencia interior y el estado de embriaguez dionisiaca, se hace un análisis de *Teorema*, un filme alegórico sobre el encuentro con lo sagrado, que sirve como puente temático y ayuda a comprender visualmente el alcance de la potencia en el cine de poesía (cine de arte). La trama nos ubica dentro de un seno familiar italiano de clase alta, compuesto por una estructura tradicional (padre, madre, hijo, hija y empleada doméstica), viven bajo un sentido lógico costumbrista donde obedecen el

---

<sup>59</sup> El concepto de cine de poesía y narrativa en prosa se exploran a profundidad en el capítulo 5.

rol asignado por su estatus perteneciente a la burguesía. En una escena en tono sepia como símbolo de una realidad monótona carente de la viveza del color, observamos al padre como un exitoso empresario, los hijos en un contexto universitario, una madre religiosa y la sirvienta sumisa; esa normalidad que sigue las reglas sociales se ve invadida por la llegada inesperada de un hombre extraño para visitarlos varios días en su casa, donde cada personaje empezará a despertar un deseo sexual atraído por este hermoso joven.



**Fotograma de *Teorema* (1968)**, Terence Stamp interpreta al joven visitante como un personaje relacionado con la presencia de lo sagrado.

A lo largo de la película, observamos cómo cada miembro cae en la seducción del visitante, despierta un deseo sexual irracional, una libido que no distingue orientación sexual y rompe con limitaciones morales. Después de cada encuentro se regresa a un instinto primigenio que lleva al éxtasis, un clímax sexual que emancipa una fuerza interior transformadora que tendrá consecuencias en la vida personal de los protagonistas. Por ese carácter predominante sobre la sexualidad, la identidad del visitante se relaciona con la figura del dios Dioniso, si hilvanamos con todo lo explicado en el capítulo pasado, la embriaguez dionisiaca es un proceso de trance que permite tener un encuentro con lo sagrado. El visitante

es una invocación a esa energía mítica y ancestral que habita en lo más profundo del ser, pero que necesita recordarse, vivirse a través de un acto transgresor que permita aliviarnos de la anestesia, tal como funciona el mundo de las apariencias dentro de la élite de los personajes de *Teorema*.

Pasolini juega con un erotismo en cada interacción, no muestra una sexualidad explícita, al contrario todas las escenas son sugerentes, donde el espectador tiene que imaginar el contacto íntimo consumado como metáfora de lo sagrado. Este encuentro con lo trascendente entra en todos los aspectos de las vidas de los personajes, los penetra corporalmente, invade su interior por medio de sus sentimientos y trastorna su psique, todos experimentan un desajuste en su mirada, ya no pertenecen a esa casa de muñecas porque su mundo falso se resquebraja. Así como lo sagrado llega sin previo aviso, sin invitación, de la misma manera se marcha, esto sucede con el joven atractivo que llegó de forma inexplicable y se fue de la casa abruptamente, habiendo tenido sexo con todos sus anfitriones, entrando a su profundidad desnuda, dejándolos caer en un desierto psíquico para enfrentar el sinsentido, encontrar un motivo que llene el vacío que deja su ausencia.

Lo sagrado es transitorio, al igual que la duración de una película; experimentarlo es algo inconsciente, que después se afronta en sus consecuencias, todos los miembros de la familia tienen que abandonar su antigua vida para saciar su nuevo deseo, cada uno va abandonando progresivamente la casa porque hay una fuerza distinta que habita adentro de ellos y necesita ser liberada. Es importante indagar en el arco narrativo de los cinco personajes principales porque cada uno simboliza algo diferente, Pasolini se encarga de distribuir una revelación distinta para los respectivos personajes, por ende, en su desarrollo es clave cómo confrontan su don sagrado dentro de la descolocación de sus vidas, saber si son capaces de recibirlo o negarse ante la presencia, ya sea percibiéndolo como algo transformador o aniquilante.

La primera que huye es la empleada doméstica, regresa a su pueblo rural para comenzar un ayuno como proceso de sanación espiritual, permanece en el mismo sitio sin dormir, se convierte en una santa con poderes milagrosos porque su

alma se ha purificado a través de la fe mística, una imagen poética es cuando levita en el cielo como metáfora de su proeza interior, en su acto final decide enterrarse viva para fusionarse con la tierra porque llegó al exceso de la vida mortal. La hija queda petrificada en un estado catatónico, no logró procesar el abandono del visitante y tampoco se permitió transitar entre mundos, la revelación sagrada la dejó ausente de su propio cuerpo como una prisionera, estancada en su propio lecho sin la capacidad de imaginar y vivir, apretando su mano en un puño paralizado que no le permite explorar su fuerza interior, mirando hacia la nada porque en su interior ya está muerta.



**Fotograma de *Teorema* (1968)**, escena poética cuando Emilia (la criada) se entierra viva, dejando un manantial de lágrimas como metáfora de su purificación.

El hijo reconoce su revelación como una diversidad de pensamiento, acepta su homosexualidad y despierta su sensibilidad creativa, conmovido por las pinturas de Francis Bacon, emprende un camino para convertirse en artista, abandona sus obligaciones que lo reprimían como hombre, para atreverse a crear artísticamente como una manera de manifestar el conocimiento sagrado, se burla de la tradición técnica académica en la pintura, para superar los límites impuestos por ideas preconcebidas, hay una necesidad por reinventar y experimentar con el arte para buscar su propia identidad artística. En el caso de la madre, se le muestra su vacío

anímico, borrada como mujer para ser la madre perfecta que vela por el bien familiar, se encuentra carente de un deseo verdadero, se convierte en una ninfómana que busca saciar su apetito sexual desmesurado con encuentros casuales con jóvenes extraños, tratando de repetir el sentimiento, pero es un sexo sin amor, su antigua moral religiosa se pulverizó.

Por último, tenemos al padre que entra en una crisis existencial y pierde la cordura, es despojado de la virilidad masculina, renuncia al dinero, regala su fábrica a los obreros, pierde sus estatus social e intelectual; se derrumba la mentira capitalista patriarcal, al ser seducido por lo sagrado reconoce su sensibilidad interior haciendo que su identidad y sistema de valores se rompan; en la escena final, el padre se quita la ropa en público, se quita la máscara y el disfraz, dejando ver su cuerpo desnudo para comenzar su trayecto hacia el gran desierto donde pierde el camino y grita desesperado, entregándose al sinsentido porque ya nada importa. El desierto aparece desde el epílogo y en escenas intercaladas, es un espacio poético que sitúa a los personajes en el lugar de la Nada interior, fuera del mundo metafísico y materialista.



**Fotograma de *Teorema* (1968),** escena final como poesía visual, el padre desnudo se enfrenta ante su desierto interior.

Pasolini con *Teorema* hace una crítica a la burguesía como un sistema frágil, fracturado por lo sagrado, una destrucción total de las apariencias, donde los personajes viven con gozo la experiencia, pero no terminan por reconocerse, condenados a su enajenación, exceptuando a Emilia que eleva su consciencia a un

entendimiento místico irracional. *Teorema* demuestra la polivalencia interpretativa, con una relación directa con la propuesta de investigación de la tesis, resume el argumento que se desarrolla en todos los capítulos, nos plantea el desajuste de la mirada y cómo enfrentamos la revelación de lo sagrado cuando nos transgrede.

## CAPÍTULO 4

### Imagen artística:

### Poéticas de la imaginación y el sentido del arte



Fotograma de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), Chantal Akerman.

*Esas raras ocasiones cuya verdad solo puede expresarse con poesía, quizás recuerdes una imagen, aunque solo sea el aura de mis películas.*

- **Maya Deren**

En capítulos pasados se explora cómo las imágenes visuales provienen de un origen psíquico de las imágenes mentales, hasta su expulsión de la mente cuando adquieren espacialidad en una plasmación material que llamamos *imagen* en el mundo real, pero no todas las imágenes tienen ese principio imaginario, ya que muchas son reproducciones o copias exactas de un fragmento de lo real. Rosset plantea una marcada diferencia entre lo real y su doble, entendiendo lo real como toda la materia procedente del mundo que observamos, y su doble como las intervenciones y creaciones imaginativas que se hacen a partir de lo real para darle una expansión psíquica que permita explicarlo o apropiarse del fenómeno de lo real<sup>60</sup>, la imagen es un doble. Sin importar la procedencia de las imágenes, el ser humano ha creado una red de interacción visual entre su cuerpo, el pensamiento visual y el mundo real observado, en este último territorio es donde nos movemos entre las imágenes para comunicarnos o proyectarnos a través de ellas. La imagen es un medio de comunicación con muchos usos y finalidades diferentes, ya que no todas las imágenes son iguales, aunque compartan los mismos elementos compositivos, no se pueden englobar dentro del mismo rango, es importante remarcar esa división entre las imágenes comunes para aproximarnos a la categoría de una imagen artística que explora las fuerzas poéticas provenientes de la imaginación, para entender cuál es el sentido del arte.

Retomando el principio imaginario sobre las imágenes, podemos hacer una división entre dos ramificaciones dentro del mundo de la imagen, aquellas que se alimentan de la raíz poética de la imaginación, que pertenecen a la *Imagen-Creación*, y en su contraparte, encontramos al resto de imágenes comunes clasificadas como *Imagen-Representación*. Este concepto se inspira en la lectura de *Modos de ver* de John Berger<sup>61</sup>, que expone las capacidades de registro de la

---

<sup>60</sup> Rosset, C. (1985) *Lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Gallimard.

<sup>61</sup> Berger, J. (1972) *Modos de ver*. Barcelona: Editorial GG.

\*La clasificación de Imagen-Creación e Imagen-Representación, no aparecen en el libro, fueron términos inventados a partir de las diferentes lecturas realizadas para esta investigación. Como se explica en la siguiente cita:

“Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el tiempo en que apareció por primera vez y que se ha preservado. [...] Toda imagen incorpora un modo de ver [...] Al principio las imágenes se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente. [...] una imagen podía sobrevivir a aquello que representaba.” (Págs: 9-10)

imagen como la captura de la apariencia de lo ausente en una recreación o reproducción. Interactuamos diariamente con las imágenes sin crear una distinción, pero carecen de la potencia poética<sup>62</sup> que enmarca a la imagen artística, la Imagen-Representación tiene un uso y consumo ordinario, muchas cuentan con funciones utilitarias; dentro de este mismo grupo se encuentran las imágenes como registro documental para la memoria personal o histórica, en específico un sector de la fotografía no profesional, también las imágenes para el entretenimiento o las imágenes digitales que podemos tocar a través de las pantallas (podemos tocarlas, pero no sentirlas), simplemente las imágenes que cuentan con una función informativa. Con esas imágenes convivimos y pertenecen a nuestra vida ordinaria, contribuyen a fortalecer la misma línea de orden de pensamiento en la que encajamos como individuos dentro de nuestro contexto. Vivimos dominados por el mismo flujo de imágenes que recubren y fortalecen la gran placenta del mundo lógico racional cotidiano, algunas terminan convirtiéndose en basura para el olvido o se quedan atrapadas en alguna parte del inconsciente, pero son imágenes que quedan retenidas en la medida y unidad de nuestro rango visual.

La utilidad en lo ordinario y la inutilidad en lo extraordinario de las artes también son una línea que divide a las imágenes, todo instrumento de comunicación tiene un carácter doble que sirve para expresarse de forma cotidiana bajo ciertos convencionalismos sujetos a un significado lógico, racional y preciso sobre las cosas como registro, acompañante visual o decoración ilustrativa con una funcionalidad representativa, estableciendo los límites de lo representable dentro de un parámetro realista. La segunda función de cualquier medio de expresión se encuentra en la creación artística y el deseo de manifestación a partir de la potencia poética que posee cada una de los elementos seleccionados en la composición, de los aspectos que suceden en la Imagen-Creación o imagen artística, que exploran sus infinitas posibilidades expresivas en un terreno extenso que permite atrapar las ideas flotantes de la imaginación, dejándolas plasmadas en una figura con forma de objeto, acompañada de una función estética. Podríamos decir que, la Imagen-

---

<sup>62</sup> A lo largo de este capítulo se intentará descifrar de qué trata la potencia poética en una imagen artística y en consonancia encontrar el sentido de las bellas artes.

Representación intenta capturar lo real y está apegada a sus principios concretos, mientras que la Imagen-Creación tiene la libertad expresiva de despegarse y romper con lo real.

Todas las imágenes juegan con la ilusión, una imagen hace presente lo que no está presente a través de la ilusión, aquí lo interesante es cómo se maneja dicho carácter dentro de cada ramificación de la imagen. La Imagen-Representación reproduce copias por medio de la ilusión, una imitación como reflejo de lo real, mientras que en una Imagen-Creación el factor artístico interviene, se invocan energías adentro de la ilusión imaginaria, no se conforma con ser una superficie visual representativa, sino que la ilusión del arte reta a la supuesta realidad, tomando múltiples sentidos según lo planteado por la pieza. Baudrillard menciona lo siguiente sobre la ilusión:

Una imagen es justamente una abstracción del mundo en dos dimensiones, es lo que quita una dimensión al mundo real e inaugura [...] la potencia de ilusión. La virtualidad, en cambio, al hacernos entrar en la imagen, al recrear una imagen realista en tres dimensiones (agradando incluso una especie de cuarta dimensión a lo real para volverlo hiperreal), destruye esa ilusión [...] La virtualidad tiende a la ilusión perfecta. Pero no se trata en absoluto de la misma ilusión creadora propia de la imagen [...]. Se trata de una ilusión "recreadora", realista, mimética, hologramática, que pone fin al juego de la ilusión mediante la perfección de la reproducción, de la reedición virtual de lo real.<sup>63</sup>

*La forma de lo real* es la materia prima de cualquier imagen, pero aquí lo que nos interesa es cómo la Imagen-Creación es una mezcla del choque entre dos dimensiones, entre lo real e imaginario, en una articulación visual ilusoria, simbólica y metafórica; el factor diferencial sería, qué tanto se apega o despega de lo real, ya sea tomando una apariencia mimética o permitiéndose experimentar con la poética de la imaginación para crear una ficción visual con una apariencia verosímil para hablarnos de un tema o propuesta artística. La ilusión nos remite a la presencia de

---

<sup>63</sup> Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu. [Págs: 15-16]

algo que está ausente, entremos al juego de las mentiras visuales y la alteración de la percepción para podernos sumergir en todas las capas de significación que puede tener una obra de arte, el engaño de la ilusión es consensuado porque hay un acuerdo de verosimilitud y suspensión de la incredulidad dentro de la imagen artística, puesto que en el fondo de cada ilusión imaginaria visual existe un conocimiento otorgado a quien lo observa.

La pieza de arte transmite una presencia que va más allá de la apariencia, y creemos verdadera a pesar de saber que es una ficción (sin la necesidad de ser algo realista), afectando directamente a otros niveles de consciencia y percepción de los sentidos, al conectar con la sensibilidad, creemos lo que estamos viendo y por eso se toma como verdadero o creíble lo que se manifiesta en una imagen artística, trayendo consigo un significado dentro de la presencia a la que nos remite con el fenómeno poético. El dramaturgo Luis de Tavira<sup>64</sup> expone que la raíz etimológica de la palabra *verosímil* parte del compuesto semántico centauro entre *vero* y *símil*, el primero relativo a lo verdadero<sup>65</sup> y el segundo más enfocado en la representación de un saber que revela la esencia oculta de algo que se enmascara, un desocultamiento de la esencia invisible de las cosas más allá de las apariencias superficiales, donde la imagen se transparenta con el significado que contiene para dejar ver lo que no se aprecia a simple vista. Lo verosímil no es una limitante dentro de la creación, es la esencia de lo verdadero en la ficción, y también puede tomar cualquier forma fantástica, abstracta e irreal, lo importante es que nos creamos la existencia de su planteamiento en ese mundo imaginario que se crea desde su propia coherencia.

---

<sup>64</sup> de Tavira, L. (2024, 11 de julio) *La verosimilitud como uno de los principios poéticos del drama*. [Conferencia] 3er Encuentro Internacional de Talleres y Diálogos Creativos e Intelectuales de Formación Artística Contrastes 2024. Zacatecas, México.

\*El dramaturgo, Luis de Tavira impartió una clase magistral en el encuentro académico sobre actuación "Contrastes" en el Centro Estatal de las Artes Zacatecas, dentro de su exposición se tocó el factor visual dentro de la creación artística y su relación con la verosimilitud, en un inicio trata sobre la imagen en el arte para después trasladarlo a su materia como especialista, el teatro. Se recurre a este autor porque la definición que hace sobre lo *verosímil* se asocia al pacto hecho con la ilusión de la imagen.

<sup>65</sup> Existen numerosos debates filosóficos, estéticos, científicos, etc. sobre qué es *lo verdadero*, pero entenderemos este concepto como la búsqueda de una verdad entre el alumbramiento del conocimiento y la ocultación impuesta por la falsedad que nos engaña sobre nuestros sentidos con una verdad absoluta impuesta, capacidades interiores y la misma naturaleza de las cosas.

Siempre nos estamos moviendo psíquicamente, el arte nos manipula para caer en la verosimilitud de su ficcionalidad, es un juego entre la verdad y la mentira de la ilusión ficcional, toda obra es una ficción imaginaria porque se crea desde ese principio y expone una verdad que revela, nos hace vivirla por medio de la experiencia. Para entender cómo aparece la presencia del significado en una imagen artística, debemos remontarnos a dos principios de la ilusión visual: *lo evocativo* y *lo invocativo*; parecen términos similares y puede que vayan unidos, pero los detalles de sus actos marcan la diferencia entre ambos, debido a que no todas las imágenes ordinarias pueden proclamar el conjuro invocativo. Sabemos que cualquier imagen nos invita a entrar en ella a partir de la ilusión en el juego psico-sensorial que nos provoca, pero para llegar a abrir y percibir las dimensiones que se desencadenan debemos distinguir las capacidades por medio de estos dos postulados. Sin importar el tipo de imagen, todas llevan consigo el orden evocativo, porque nos remiten a una aparente representación de la materia ausente; en toda imagen existen figuras como punto central de la composición, todo gira alrededor de ese elemento central en la imagen, y esas figuras en su entorno completo establecen un puente de unión visual por medio de su evocación, la mente asocia a la imagen con el orden real de las cosas, permitiendo creerse lo que se está viendo, siendo la primera fase de la superficie visual. En este punto la imagen se vuelve en una barrera o portal, según las características de su propuesta.

Una imagen ordinaria interpone una barrera que se estanca en la funcionalidad como única necesidad para la evocación representativa, ese es su objetivo como medio de comunicación. La imagen artística cuenta con la misión de cruzar la superficie de lo visual para abrir esos portales, en ella vienen implícitos los mismos principios evocativos, no se confundan como limitantes, sino como la primera parte de identificación para entrar a la obra de arte, debido a que la potencia poética de lo imaginario comienza a invocar la presencia de otros significados. La invocación es una palabra asociada a la tradición del ritual y suele tener una connotación religiosa sobre su definición, pero en un sentido poético sirve para hacer visible lo invisible. La imagen artística invoca a la aparición de todo aquello que no está a primera vista en su superficie, por medio de los atributos visuales

empleados por el artista, se crea un artilugio invocativo para traer a la presencia una sensación superior a la apariencia mimética con lo real, con este entendimiento no se trata de una cuestión de fe o sacrificio para que los dioses bajen de los cielos y aparezcan, lo que se manifiesta dentro de la invocación de una obra de arte es el manejo de fuerzas emocionales y energías sensoriales de diferente naturaleza, según el contenido y significados metafóricos participantes. Vuelvo al ejemplo del portal para ilustrar este acontecimiento, a través de la invocación artística se puede cruzar a otras dimensiones psíquicas que le otorgan capas y profundidad a la imagen, todo es un juego visual, intelectual, emocional y sensitivo sobre la percepción de lo que se observa en las imágenes ficcionales.

Habiendo aclarado los principales puntos de encuentro y desencuentro entre las imágenes comunes y ordinarias (Imagen-Representación) con las imágenes artísticas (Imagen-Creación), podemos empezar a desarrollar en específico el argumento de este capítulo alrededor de la obra de arte visual y su potencia poética, para ello es necesario iniciar con el entendimiento de los tipos de imágenes que existen en las artes y su relación con el fenómeno óptico. Se habla desde el principio visual porque se estudian las ramificaciones de las imágenes como punto originario de esta investigación y permiten entender sus posibilidades expresivas como arte, aunque los cinco sentidos van unidos por el mismo cuerpo y están involucrados en nuestra interacción con nuestro entorno. Es inevitable negar las posibilidades de lo visual como principal contacto con el mundo real, el ojo con su movimiento devora todo a su alcance, pero toda su alimentación visual se reproduce en distintas formas y se expande en un escenario imaginario, volviéndose inseparable la relación entre la acción de observar del órgano óptico, su reproducción en pensamiento para darle un espacio visual interior hasta llegar al nacimiento de lo imaginario, todo en relación con aquello con lo que se está interactuando. Entonces el fenómeno visual se encuentra en todo lo que hacemos, ya sea en lo que vemos como real o la participación de los juegos de ilusión dentro de las imágenes visuales.

Se puede considerar que la mayoría de las artes recurren a un componente visual para dar forma a su materialización, lo que cambia es la manera de visualizar cada especie de imagen, podemos clasificar a la imagen artística en tres secciones:

la primera ya la conocimos como *Imagen-Creación*, toda figura visual imaginaria que sale de la mente y toma posesión en un medio material con superficie plana para plasmarse como imagen, determinado por su espacialidad interna y sus características visuales dentro de su propio límite espacial en un soporte que la sostiene, la imagen como un *objeto espacial plano*<sup>66</sup>. En este tipo de imagen también interviene el tiempo, habiendo *imágenes no temporalizadas* (fija, única y autónoma), ajenas al uso del tiempo porque son completamente estáticas, como la pintura y la fotografía; y las *imágenes temporalizadas* (móvil, múltiple y secuencial) donde muchas imágenes son unidas en orden consecutivo para crear la ilusión de movimiento, así es como el tiempo influye en el manejo visual de la imagen determinando sus capacidades expresivas.

Una imagen estática se condensa en cada elemento seleccionado para formar una única escena dentro de su propia narrativa visual, es como si las figuras al interior de la superficie quedaran congeladas eternamente y cada detalle visual en la imagen trae consigo una connotación más fuerte que se adhiere al significado de la obra por medio de la invocación a un contexto imaginario, aquí no existe el tiempo como materia prima, únicamente el uso del espacio a partir de un soporte que sostiene a la imagen. Mientras que una imagen en movimiento cuenta con la posibilidad de modificarse a través del empleo del tiempo, la propuesta artística se expone a través de la unión de diferentes imágenes estáticas que generan la ilusión de movimiento. Con el cine se inventó la ilusión temporal al utilizar 24 fotogramas por segundo para dar vida a un desplazamiento visual, sus recursos expresivos se estiran hacia diferentes planos y escenas, permitiendo que la composición se adapte según las necesidades de cada escena, la narrativa visual se complementa con una narrativa dramática para desarrollar una historia secuencial, permitiendo el cambio de escenarios, puntos de vista, variación de ángulos y planos del encuadre, hacer aparecer y desaparecer a las figuras centrales (personajes) en toda la misma

---

<sup>66</sup> Al referirme a un objeto espacial plano, lo hago para decir que una imagen visual requiere de un espacio real para ser una imagen como tal. Esta es la clasificación que se estudia en toda esta investigación, la imagen artística como Imagen-Creación, para que no haya confusión con el resto de imágenes artísticas descritas (imagen viva e imagen imaginaria), aunque compartan muchos elementos en común.

pieza artística, Tarkovski dice lo siguiente sobre el tiempo en el cine, y por consiguiente en toda imagen artística que tenga movimiento:

El más valioso potencial del cine: la posibilidad de imprimir en celuloide la realidad del tiempo [...] el tiempo es la razón por la que una persona va normalmente al cine: por el tiempo pasado, perdido o aún no vivido. Acude al cine para obtener una cierta experiencia vital, ya que el cine, como ningún otro arte, amplía, acrecienta y concentra la experiencia personal [...] ¿Cuál es la esencia del trabajo de un director? Podríamos definirla como la de esculpir el tiempo [...] el cineasta, a partir de un “pedazo de tiempo”, hecho de una enorme masa de hechos vitales, corta y desecha lo que no necesita, dejando sólo aquello que formara parte de la película terminada, aquello que resulte parte integral de la imagen cinematográfica.<sup>67</sup>

Las imágenes artísticas tienen como materia prima al espacio y tiempo, esos materiales son inagotables para la imaginación de los artistas, permitiendo crear con materiales tomados de su entorno. Una vez explicado lo anterior, podemos considerar como parte de la expresión de la imagen visual (imagen como objeto visible), aproximarnos a una definición de las reminiscencias de la imagen en el fenómeno artístico. La *imagen viva* no es una imagen en el sentido tradicional, se encuentra en el panorama visual de la contemplación estética, y eso la termina convirtiendo en una imagen capturada para el espectador, se monta en un territorio designado específicamente para su actividad artística y crea un encuadre imaginario que no se percibe, pero separa al espectador de la escena representada por los cuerpos ejecutantes en una pieza teatral, performática o dancística, creando imágenes vivas que se desvanecen después de ser ejecutadas en el acto, siendo singulares porque cada presentación es diferente.

Las esculturas también podrían considerarse una imagen viva, aunque permanezcan estáticas y tampoco requieren de un cuerpo orgánico para existir, pero lo que las convierte en imagen viva es la proximidad de su materia, siendo una expresión que tiende a resaltar por sus atributos, por ser una escenificación

---

<sup>67</sup> Tarkovski, A. (2019) *Esculpir el tiempo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. [Págs: 71-72]

tridimensional con volumen real, donde el recorrido visual se hace desde diversos ángulos. Otras expresiones artísticas como la literatura y la música también se apoyan del principio visual e imaginario al crear imágenes, pero estas son *imágenes imaginarias*, porque solo habitan en la mente de su receptor, la imagen literaria se manifiesta a través de la palabra y el manejo del lenguaje para describir una escena mental, mientras que la imagen musical atraviesa el sonido y hace uso de la lírica, pero ambas recurren a la creación de imágenes imaginarias dentro del escenario propuesto por la pieza artística, en el caso de la literatura es la única forma para que la pieza artística pueda ser completada, es como las palabras adquieren significado a partir de lo que se puede imaginar sobre su conjugación.

Tomado en cuenta hasta donde llega la imagen en cada una de las expresiones artísticas, podemos volver a enfocarnos en los principios de la Imagen-Creación, muchos de ellos se continuarán relacionándose con las demás artes a lo largo de la investigación. La composición visual<sup>68</sup> es el elemento que permite concebir a la imagen bajo determinados ejes de percepción visual para su creación, Arnheim menciona que en la expresión visual existe un encuentro entre el *primer plano de lo que se ve y el segundo plano de lo que se sabe*<sup>69</sup>, esta propuesta teórica nos permite separar lo visible y la profundidad intelectual del significado al que se alude, involucrándonos con la imagen artística en diferentes niveles de lectura a partir de su poder estético visual expresado en el acomodo de su forma. El juego con la composición se encuentra en el primer plano de lo visual en la imagen, y radica en ser una emulación a lo percibido por el ojo, exteriorizar esa habilidad biológica innata del ser humano al absorber su entorno de manera visual transformándolo en imágenes mentales, tratando de adaptar la noción visual del volumen tridimensional del espacio real en un soporte que redimensiona sus características a un plano bidimensional para la perspectiva; formulando cada uno de los aspectos del espectro óptico en determinadas *reglas visuales de composición* para establecer un puente de sincronía entre la imagen y el espectador, y contar

---

<sup>68</sup> Aumont, J. (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica.

\*Muchos de los conceptos desarrollados en torno a la composición visual provienen de la investigación realizada en el libro *La imagen* de Jacques Aumont.

<sup>69</sup> Arnheim, R. (1993) *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós Ibérica.

con esa familiaridad que le permite encajar en el ojo del observador. Termina siendo una forma de asemejarse, relacionarnos y entender los grandes poderes de la vista a través de la expresión artística.

Dichas reglas visuales de composición son una guía básica para la construcción de una buena armonía estética y entender la distribución visual de cada elemento que describe un carácter visual por medio de las cualidades propias de cada segmento compositivo, como fuente para la traducción técnica de las ideas imaginarias del creador, determinando la unidad y carga energética que trae consigo una imagen artística. Regresando a Arnheim<sup>70</sup>, el autor cataloga la composición visual en las siguientes nueve partes: *equilibrio, forma, desarrollo, espacio, luz, color, movimiento, dinámica y expresión*. El *equilibrio* tiene que ver con el manejo de las fuerzas psicológicas, perceptuales y visuales, y la forma de distribución del peso y orientación, para crear un punto central a donde se dirige la tensión de la mirada por medio de la atracción dentro de la noción espacial de la imagen; aquello que el autor denomina como foco invisible de poder, utilizando una estructura oculta como base llena de ejes de equilibrio que apuntan a una dirección para provocar un efecto proveniente del campo visual, también entra como oposición el desequilibrio intencional en esta categoría. El segundo punto se encuentra en la *forma* de la materia, es la adquisición de las características visuales que establecen la anatomía del objeto artístico donde cada detalle y textura contribuye a la construcción y delimitación de sus contornos para crear rasgos que le otorguen identidad, siendo la forma una materia espacial con su tamaño y proporciones, y la forma en su totalidad que involucra el interior del contenido de la imagen.

El *desarrollo* se relaciona con la manera en cómo y qué se desenvuelve en cada una de sus partes, en consonancia con lo observado y la parte imaginaria desatada a la interpretación sobre lo visto, determinada por su propio orden de presentación de las estructuras, significados y símbolos bajo la propuesta artística que organiza y fusiona todas sus partes. El *espacio* tiene que ver con la adaptación del sentido espacial real y tridimensional a un espacio ficticio bidimensional al interior de la imagen, juega con la ilusión de la perspectiva de la profundidad que se

---

<sup>70</sup> Arnheim, R. (1979) *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.

distribuye entre diferentes planos principales, secundarios y lejanos de manera paralela dentro de todas las partes del lienzo (centro, arriba, abajo, derecha e izquierda), conectando la figura central con la distribución del espacio que la rodea y el fondo, se manipulan los objetos para dar la sensación de profundidad visual y con ello la creación de un espacio propio a la imagen artística.

La *luz* es la fuente primigenia de todo lo visible para el ojo humano, y sin ella nuestra existencia sería obtusa y carente de sentido, siempre viene acompañada de la oscuridad, una forma de apropiarnos de sus maravillas es reteniéndola como elemento principal para la creación artística, adaptando los atributos de la luz y sombra para moldear la apariencia de las figuras visuales en la composición visual de la imagen, siendo una herramienta primordial para la distribución de las tonalidades del volumen y color, invade a la imagen a partir del uso de la técnica, apropiándose de sus cualidades visibles y creando significados metafóricos por medio de sus posicionamientos. El *color* es un estímulo para la mente, produce una excitación visual, ya que permite que la vista se retenga más tiempo en su contemplación, el uso de luz y sombra determina la apariencia del color, a través de la semiótica se le han atribuido significados culturales, se ha creado una propia poética y psicología para cada color, pero una obra artística tiene la libertad de modificarlos según las necesidades del contexto visual de la composición de la imagen, exprimiendo sus posibilidades expresivas para generar un efecto emocional, sensorial y psicológico, ya que el color introduce una especie de conexión instantánea para la vista, siendo un factor predominante para atrapar al espectador.

El *movimiento* indica un seguimiento directo de la acción al interior de la imagen, hacia donde se apunta el punto central de atracción visual y cómo se produce esa sensación de movilidad visual, estableciéndose en tres movimientos: físico, óptico y perceptual. En la imagen estática el movimiento es metafórico, mientras que la imagen en movimiento se basa en el principio de la distribución que conlleva ordenar de manera secuencial el manejo temporal de la acción en acontecimientos y cambios, una manipulación de las velocidades del sentido cronológico en el tiempo a partir de la distribución visual y narrativa de la imagen.

La *dinámica* introduce la tensión visual por medio de la interacción de las fuerzas visuales, creando un orden dinámico en la selección de cada elemento visual para su encaje armónico, conformando su unión como totalidad compositiva. Por último, Arnheim se refiere a la *expresión* como las características perceptuales que se hacen visibles (explícita e implícitamente), llevando lo concreto y lo oculto dentro del contenido de la imagen, relacionando el *tema central* con el *esquema compositivo* del artista para expresarse usando el *simbolismo* y la *metáfora*, son esos tres fundamentos que crean una correlación expresiva y determinan la aplicación de las fuerzas provenientes de la imagen para permitir la entrada a otros estados mentales.

Conociendo más a detalle cada uno de los aspectos que describen a la composición visual dentro de una imagen, podemos darnos una idea de sus funciones estéticas en su construcción creativa. No se trata de ejecutar una receta artística, sino de comprender los elementos que componen a la imagen, ya que todas las imágenes de una u otra manera cuentan con estas características estéticas que determinan la forma de utilizar sus atributos visuales, la manera de creación a través de un lienzo, pero que todas las imágenes cuenten con dichos atributos de composición para organizar su contenido visual no quiere decir que sean obras artísticas, sino que se crean a partir de dichos patrones y ejes para contar con una armonía, coherencia y orden visual por medio del valor técnico y estético de la expresión. Lo que convierte a las imágenes en imágenes artísticas es la forma de emplear la composición visual bajo la mirada del artista y el significado oculto, no se trata de cumplir específicamente con todos los aspectos de la composición visual, sino de conocerlos para implementarlos de una forma propia en una estructura que parezca imperceptible para el espectador, pero que el artista conoce como base.

La capa visual de presentación en una imagen es aquella que describe su propio contexto visual ficticio, estos elementos tratan de hacer una semejanza al fenómeno visual en una traducción compositiva que redimensiona el espacio en una imagen, son atajos que el artista se apropia para crear sus imágenes, no es un reglamento de ejecución, sino principios básicos que toda imagen necesita de una

configuración visual para existir, proyectar y significar algo. Una imagen artística cuenta con varias capas, la primera como imagen visual sobre algo que se describe (lo que se acaba de explicar en párrafos anteriores), la segunda capa trata del significado al que se alude, todas las demás capas de significación tienen que ver con los niveles de profundidad que el espectador maneja en su conexión e interpretación con la imagen, cómo termina siendo afectado al sentir las invocaciones emocionales y energéticas de la imagen, desembocando fuerzas que provienen de la selección y posición de las figuras en la composición dentro del plano visual de una imagen.

La primera capa de lo visual se planea a partir del uso del espacio por medio de los diferentes planos, lo que se encuentra como figura central en el punto de enfoque al que nos dirige la imagen, teniendo más información complementaria que se encuentra en el segundo plano o de fondo, figuras periféricas que están en función del punto protagónico. Ya que la distribución espacial de la imagen funciona para organizar la relevancia del contenido y que todo esté en función del tema principal al que se dirige la atención, involucrando aspectos como los tipos de planos según lo cerca que se encuentra el objeto principal, los puntos de vista de cada ángulo para el manejo de la energía visual, pero al mismo tiempo la calidad expresiva de la imagen puede producir una textura visual en el espectador que aprecia cada detalle de su técnica expresiva empleada por la visión de cada artista.

El significado al que se alude se hace en el empleo de una capa que tiene que ver con el simbolismo y las metáforas de la propia identidad visual construida, más allá de los efectos visuales producidos por la composición. Esta fase tiene que ver con que cada objeto dentro de la imagen tiene un poder narrativo en su significado, Calvino expresa que “desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo de una red de relaciones invisibles. El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. [...] en una narración un objeto es siempre un objeto mágico”<sup>71</sup>, entonces cualquier figura visual que aparece en la imagen trae consigo un significado, por medio del objeto se está

---

<sup>71</sup> Calvino, I. (1994) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela. [Pág. 47]

contando algo simbólico o metafórico, propone un enigma a resolver a través de la unión de todas sus partes.

El efecto mágico trata del significado al que se invoca, es el punto referencial para que el espectador otorgue un sentido a la imagen, a esta capa de *lo que se sabe* a partir del contenido visual. Así es como la imagen se puede transfigurar al revelar los significados que se encuentran capturados en ella, vuelve visible aquello imperceptible para la mirada del espectador, remitiéndonos a un terreno de la presencia de una experiencia sagrada<sup>72</sup> para los ojos y demás sentidos, ese preciso momento cuando todo adquiere sentido, se cristaliza en una transfiguración<sup>73</sup> experimentada como si fuera una vivencia propia. Todo lo empleado en una imagen encaja como si se tratara de un rompecabezas y cumple dicha función de abrir esos portales perceptivos e intelectuales para encontrar su sentido, atravesando las capas de lo visible y el juego de las fuerzas poéticas invocadas para remitir a los significados y encontrar una respuesta o cuestionamiento en la obra, Adorno lo expresa de la siguiente manera:

La elocuencia del arte es la chispa que brota de la manifestación y de la cosa, sus obras son cosas en las que hay algo que se manifiesta [...] El brillo de un instante en su manifestación expresiva en toda obra genuina aparece algo que no existe, pero su fantasía no lo crea a partir de elementos dispersos en la realidad, sino que proceden de esa constelación que es como una cifra que nos pone ante los ojos, como las fantasías, lo cifrado. [...] Las obras de arte son imágenes en cuanto aparición, manifestación, no en cuanto representación.<sup>74</sup>

Una imagen artística es una ficción que habla de significados verdaderos, permitiendo la apertura psíquica y sensorial en el espectador, como si se trataran

---

<sup>72</sup> Experiencia sagrada, entendiendo la palabra sagrada fuera de la connotación religiosa que se ha apropiado de muchos conceptos relacionados con los momentos de lucidez y éxtasis en el panorama del conocimiento y la sensibilidad, entonces lo sagrado tiene que ver más con un encuentro fuera de lo racional y entendimiento común, ese lado irracional, según diferentes autores como Georges Bataille o Rudolf Otto.

<sup>73</sup> La imagen transfigurada es un concepto que se desarrolla a detalle en el *Capítulo 5: Cine como arte: facultades y variedades expresivas*.

<sup>74</sup> Adorno, T. W. (1980) *Teoría estética*. Madrid: Taurus. [Pág. 114]

de *espacios huecos*<sup>75</sup> que no encajan en el pensamiento lógico racional. El arte nos ayuda a desarticular el pensamiento incrementando las capacidades contemplativas y creadoras; en consecuencia, la perspectiva se amplía al habitar los huecos de lo que no puede ser expresado por medio de la comunicación común, no es que se intente dar una explicación, el mismo arte logra capturar aspectos inaprensibles que expresan algún conocimiento por medio de la apertura, hay un rompimiento en la cotidianidad que permite a la mente del espectador transitar en la obra de arte a través de un *gran movimiento interior*<sup>76</sup> relacionado a una dimensión psíquica, sensorial, espiritual y mística, como si se tratara de un embrujo al que se cae tras quedar hipnotizado, se entra a un estado de trance por medio de las fuerzas invocadas en el conjuro artístico.

Los objetos adquieren un valor mágico en la imagen artística en el planteamiento de la narrativa, toda pieza cuenta con una narrativa porque se nos está contando algo ante la percepción al manifestar una presencia. Se enciende la mirada, el entorno real queda nublado, permitiéndonos enfocarnos en la imagen como si poseyéramos unos *ojos faro* que apuntan con su luz implacable únicamente al contenido visual para engendrar pensamientos e ideas ante el carácter de la revelación, una conexión entre el encuentro con el ojo, la contemplación y sensibilidad. En ese sentido, el arte cuenta con un poder ilustrativo ante la presencia de un nuevo conocimiento que nos expande el territorio mental (espacio interior), nos permite experimentar las sutilezas a las que nos remite o simplemente nos identificamos con lo otro; porque esa es la virtud artística, la manifestación de la presencia de algo invocado para ser experimentado y descifrado.

---

<sup>75</sup> Los huecos como una metáfora de ese espacio que permite la entrada para sentir una especie de vacío de conocimiento, estar en un espacio mental desértico que aún no tiene una definición precisa para el significado, aquello desconocido que nos irrumpe en la exploración y el sentir, rompiendo la idea de estar completos y cerrados de la psique, una apertura al romper con esa ilusión y revelar los huecos dentro del pensamiento.

<sup>76</sup> El gran movimiento interior es un término relacionado con las diferentes lecturas de Georges Bataille (1897-1962) y Friedrich Nietzsche (1844-1900), sobre aquellos movimientos interiores que experimentamos, ya se pudo leer un poco sobre ello en la última parte del *Capítulo 3: Espacio interior y estado de embriaguez dionisiaca en el proceso creativo*, vinculado con el acontecer espiritual experimentado al interior de nosotros. Más adelante se explica a detalle en el *Capítulo 6: El espectador emancipado y el estado de transgresión en la experiencia estética-cinematográfica*.

La obra de arte está rodeada por un brillo visual especial que remite a una sensación de deslumbramiento, la podemos denominar como *aura mística*, Benjamin la describe como “un peculiar entretreído de espacio y tiempo: aparición única de una distancia por próxima que pueda estar”<sup>77</sup>, eso quiere decir que podemos sentir el aura como un espectro vibrante proveniente de un campo magnético de atracción visual, de donde proviene la percepción que transmite las energías invocadas por las fuerzas poéticas en cada objeto, perteneciente a la composición que están contenidos en la imagen ante la experiencia que implica visualizar una pieza artística, se vuelve singular y polivalente para cada individuo. Este aspecto proviene de la tradición del ritual ante el enigma de la revelación que trae consigo una imagen artística con sus significados, que a la vez puede subvertir el orden de la realidad convencional al ser percibida a través de una perspectiva mística. El aura se describe a sí misma dentro de un valor superior que está fuera de lo cotidiano y ordinario, emite vibraciones visuales dentro del mismo juego ilusorio de la percepción, es así que el espectador comienza a involucrarse al sumergirse en la experiencia estética<sup>78</sup> a través del goce o también de una sensación de espanto. Percibir el aura de la obra es entrar al portal del desocultamiento de la obra, el aura es parte del encuentro y sentirla propicia una penetración visual y psíquica en la imagen artística, implica una involucración con ese mundo ficticio.

La apertura de la imagen artística es el inicio hacia un viaje adentro del mundo visual planteado en la obra, una especie de fusión psíquica ante la pieza que incita a una navegación en otras dimensiones perceptivas y sensoriales, abriendo la mente por medio de su capacidad para proyectarse en *lo otro*, en la imagen, al

---

<sup>77</sup> Benjamin, W. (2019) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot. [Págs: 90-91]

\*Walter Benjamin (1892-1940) plantea en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* un fuerte debate sobre la cualidad áurica de la pieza artística tras el nacimiento de la fotografía y el cine, debido a que son medios artísticos y comunicativos que se pueden reproducir de forma masiva por la facilidad de replicarse con sus capacidades técnicas, aspecto que considera el autor alemán, que pulveriza el aura dentro de la obra, porque se pierde el carácter de singularidad como pieza única. Pero lo cierto es que cualquier pieza artística resguarda su cualidad áurica, sólo es cuestión de que el mismo espacio esté adecuado para propiciar la experiencia estética.

<sup>78</sup> La experiencia estética se describe a profundidad en material fílmica en el *Capítulo 6: El espectador emancipado y el estado de transgresión en la experiencia estética-cinematográfica*.

entrar a las profundidades de lo que observa, como Narciso que se sumerge ante la imagen de sí mismo reflejada en el agua, pero el espectador no se ahoga como el personaje mitológico porque sabe que la imagen es una ilusión, entra y sale del portal como una experiencia transitoria mientras contempla la pieza de arte. En ocasiones extraordinarias es tanta la fuerza de la imagen artística que algo muere en el espectador después de su experiencia, se produce un cambio, un rompimiento en la configuración de la estructura mental del observador<sup>79</sup>. La imagen artística solo tiene vida cuando es observada, el mismo espectador le otorga movimiento en su lectura visual, si el arte no fuera visto se trataría simplemente de objetos sin vida. Se emprende un viaje imaginario a partir de dicha lectura visual en busca de los posibles sentidos que se reproducen desde la profundidad de las capas de significado de la imagen artística, haciendo que las piezas puedan encajar dentro de cada mente, siendo un viaje mental por partida doble, por un lado apegado al planteamiento del contenido central de la obra, y por otra parte, un camino para la introspección que permite indagar en lo más recóndito de la psique, Patiño lo estructura de la siguiente manera:

La imagen está viva si la activamos en nuestra mirada. La imagen entonces toma cuerpo, se interioriza. Hay una clave sensorial que postula la memoria como reinención. Contemplamos el mundo con energía renovada y transportamos al mismo tiempo un paisaje propio en la memoria. [...] La imagen se construye en la interacción y proximidad, en la consolidación de la alteridad. Los polos energéticos están activados y la presencia respira en plenitud. Existen en esas coordenadas de dos registros (material y psíquico) que parecen alcanzar un estado de fusión. El aura sigue ahí como enigma [...] La experiencia del arte requiere de esa participación y encuentro potencial.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> La expansión psíquica del espectador es uno de los efectos de la transgresión estética a los que me refiero en la investigación, no confundir la transgresión como algo proveniente de una obra subversiva, sino como parte de una experiencia mística que se tiene al conectar con la imagen artística, ya sea una pintura, fotografía, videoarte o en específico la imagen cinematográfica, aspecto que se explora a profundidad en el *Capítulo 6: El espectador emancipado y el estado de transgresión en la experiencia estética-cinematográfica*.

<sup>80</sup> Patiño, A. (2018) *Manifiesto de la mirada: hacia una imagen sensorial*. Madrid: Fórcala. [Pág: 293]  
\*Este libro pertenece a la colección de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, España, lugar donde realicé parte de la investigación para este capítulo, y también un recorrido por algunos museos como parte de mi estancia internacional en Europa.

*¿Pero cuáles son esas fuerzas poéticas que tanto nos afectan? ¿Existe una distinción entre la poesía y la imagen artística? ¿De qué se trata el poetizar como fundamento en la creación artística?* El hecho de utilizar la palabra “poético” puede parecer confuso dentro de la imagen, ya que *lo poético* suele asociarse a la poesía, es importante remitirnos a los siguientes principios esclarecidos por Heidegger<sup>81</sup>, quien defiende que toda obra artística tiene como esencia un carácter poetizante relacionado con la revelación. Lo asociado con el género literario de la poesía, guarda dicha esencia que supera las definiciones del lenguaje, convirtiéndose en un fenómeno poético que nos remite a la aparición de aspectos que provienen de otra dimensión para la percepción. Heidegger hace una división entre las artes, aquellas que se consideran *bellas artes* por su carácter trascendente y poético, y las manifestaciones que son intrascendentes, autores como Adorno denomina como *arte inferior*, porque está en función de la industria cultural del entretenimiento, o también distinguiéndose como algo utilitario como la artesanía.

La trascendencia se origina del sentido poético de la obra al revelar lo otro a la vista del espectador, al presenciar una “verdad oculta” en lo desconocido o en un nuevo modo de ver la realidad que con anterioridad no se percibía, donde confluye con la *creación de lo bello* como ese ímpetu de valor estético que resalta lo sublime en la pieza artística; no se trata de alcanzar un estado de belleza en la obra, lo bello también se puede encontrar en lo grotesco, tiene que ver con la anomalía que circunda al arte en su brillo áurico que se percibe visualmente y se reproduce en un estado psíquico para el espectador. El académico español Javier Pueyo define a lo poético como:

Lo poético es [...] la herramienta para desocultar la realidad de las cosas [...] el poema permite ver la verdad de lo ente tal y como es, ver su esencia oculta [...] En el símbolo poético sucede la traslación semántica del referente. El concepto deja de significar lo que significa, sufre un cierto desplazamiento semántico (sin dejar por ello de estar vinculado conceptualmente a esa realidad) con el que puede aludir a algo nuevo, algo que previamente no significaba. [...] Los recursos poéticos nos

---

<sup>81</sup> Heidegger, M. (1973) *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

permiten trascender el concepto y adentrarnos en el espacio que es el fundamento de la razón: el pensar el ser es un pensar eminentemente poético.<sup>82</sup>

Lo poético en las artes sería como ese enigma compuesto estéticamente que habla de las profundidades del ser humano y la naturaleza, aquello que captura lo inefable, ya que el arte juega con los valores simbólicos a través de la metáfora, moviendo los significados en una creación de una propuesta propia de cada artista sobre lo que se expone. El acontecer poetizante es un artilugio que se manifiesta en diferentes expresiones artísticas que traen consigo las verdades ocultas sobre las cosas más allá su significado utilitario, nos recuerda las sutilezas de las diferentes formas de vivir, experimentar o apreciar la vida en una composición estética. La imagen artística se desarrolla como poesía visual por su libertad de crear mundos ficticios en figuras bidimensionales a partir de lo que conocemos, pero capturando adentro de su configuración algo que es indecible en el mundo lógico racional, algo que sería difícil de explicar en un contexto ordinario.

Las fuerzas poéticas son disruptoras al posibilitar la experiencia de una transmutación psíquica que les otorga un valor energético relacionado a un orden espiritual al interior de cada persona a partir del significado que el espectador les otorga. Patiño define al arte como un *sexto sentido* que se alimenta de la energía de la imaginación creadora, por eso mismo la poética proviene de ese juego imaginario entre lo simbólico/metafórico que nos remite al principio visual porque se crea una imagen para generar una experiencia de rompimiento de los límites dentro de la estructura mental de las personas, simplemente por generar un estímulo psíquico-sensorial, es como si los sentidos fueran las puertas de la percepción que transforman la energía proveniente de la poética de las imágenes artísticas para permitirnos sentir *el gran movimiento interior*, como si existiera un sexto sentido que se conecta con la pieza artística.

---

<sup>82</sup> Pueyo, J. (2020) *La nada poética: mística y vacío en la estética contemporánea*. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza. [Págs: 28-29]

\*Este libro pertenece a la colección de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, España.

Se vuelve curioso como el arte se ha ramificado en diferentes discursos, movimientos, vanguardias, significados e intenciones, pero la esencia de lo poético prevalece a la hora de mostrar el misterio de su contenido, revelando cuestiones que se vuelven difíciles para el entendimiento cotidiano, no todas las personas se involucran a esos niveles sensitivos y cognitivos con una obra artística, y también existen piezas que carecen de potencia poética, pero eso no quiere decir que dejen su categoría de arte. El arte como materia prima de creación imaginativa se redefine con el paso del tiempo, va en concordancia con la evolución de los hallazgos de nuevas ideas que revolucionan al pensamiento e imaginario colectivo, en numerosas ocasiones se impone una ideología para intentar darle un sentido acorde a las necesidades de su época, las diferentes vanguardias han demostrado que el mismo arte se resquebraja para continuar existiendo, sepultando el dogmatismo de los cánones represores porque imponen un perímetro adentro de la creatividad creadora.

No existe una fórmula precisa en un método artístico, no se trata de cumplir con reglas concretas por el canon de una época. La herencia, hibridación y adaptabilidad de la técnica artística produce un conocimiento sobre la materia prima de cualquier artista, le permite expresarse, poder articular sus ideas con un resultado armonioso, entendiendo lo bello más allá de la belleza que cautiva la pupila, porque sabe capturar lo poético, esparciéndolo en el aura mística de la pieza. No se trata de tener una visión idealista sobre el artista, su obra y el fenómeno artístico, lo extraordinario se encuentra cuando el observador logra descifrar el misterio, en el momento que todos los elementos visuales se juntan y transfiguran dentro de su psique como piezas de un rompecabezas, cuando el embrujo del arte toma coherencia para la percepción, el sentir las profundidades de la obra de arte es lo que nos saca por un breve momento de la realidad, donde se encuentra la potencia del arte sobre cada persona en singular, es la misma interacción la que le otorga un sentido al arte.

En este capítulo se reflexiona que, para comprender ontológicamente la imagen cinematográfica es necesario reconocer sus raíces, la imagen es un medio de expresión y existen dos ramificaciones para describir sus funciones: la Imagen-

Representación, un doble de lo real que reproduce una apariencia mimética; y por otro lado, encontramos la Imagen-Creación, siendo la obra artística que explora las fuerzas poéticas de la imaginación. La imagen artística mezcla lo real con lo imaginario a través de lo simbólico y metafórico para articular un juego ilusorio dentro de las capas de significación expresadas al interior de la imagen, transmite un sentido verdadero a partir de lo ficticio, en coherencia con el principio de verosimilitud.

Para lograr entrar en la ilusión de la Imagen-Creación es necesario pasar por dos fases, en un inicio hay una conexión con un orden evocativo, creando una identificación con lo ausente, pero si se queda únicamente con la función representativa crea una barrera. Una imagen artística debe cruzar una segunda fase más allá de la superficie, enfocada en abrir portales perceptivos a través de la invocación, trayendo consigo la presencia de fuerzas emocionales y energías sensoriales, la potencia poética radica en hacer visible lo invisible. La Imagen-Creación consiste en un primer plano de lo que se ve y el segundo plano de lo que se sabe, remitiéndonos a una composición visual estética que organiza la información en una narrativa para ser interpretada, transfigurando su significado como un efecto mágico originado por la invocación.

En ese momento de revelación puede surgir una experiencia sagrada como una apertura psíquica y sensorial para el espectador, desajustar el pensamiento y encender los fulgores del gran movimiento interior, los ojos faro sienten el campo magnético del aura proveniente de la obra artística, siendo un viaje doble por la imagen e introspectivo. El fenómeno poético se relaciona con las bellas artes como carácter trascendente que revela una “verdad oculta” en lo desconocido en las profundidades, captura lo inefable y juega con el sentido visual por medio de una manipulación de los significados dentro de un ejercicio imaginario proveniente del artista, donde el espectador tiene que descifrar el enigma guardado bajo la superficie.

## CHANTAL AKERMAN

### El placer ante la belleza de la lentitud temporal

La exploración del arte cinematográfico también está presente desde el replanteamiento de la temporalidad filmica, Deleuze propone dos variantes, en un primer término, establece una *imagen-movimiento* centrada en la acción consecutiva de la historia alrededor de la resolución del conflicto, donde el tiempo está subordinado a la acción, por ende, su exploración es muy limitada al construir una imagen clásica; por otro lado se establece una *imagen-tiempo* que dilata la percepción de la temporalidad, y al contrario, el movimiento queda subordinado al tiempo, se rompe con la lógica lineal basada en causa y efecto para indagar en otro sentido del tiempo, fragmentario y prolongado, una experiencia supeditada por la experimentación del lapso temporal de cada escena.

Desde una contidianidad minimalista con planos fijos de larga duración, Chantal Akerman crea desde una imagen-tiempo, la cineasta belga explora sobre la percepción del tiempo dentro de la ficción y el documental, generando una sensación de lentitud pausada, como si se tratara de apreciar sutilmente los detalles de una pintura cinematográfica, en oposición a una tradición narrativa clásica del cine comercial que impone y acostumbra al espectador a un montaje dinámico, que propone cortes constantes de planos breves combinados con otros ángulos de la cámara en la misma escena; con el objetivo de proponer un ritmo acelerado que permita hacer avanzar la trama a través de una acción de movimiento rápido para desarrollar el conflicto lo más pronto posible, pero Akerman es la inversión de esa concepción temporal apresurada.

En su ópera prima *Je, tu, il, elle/ Yo, tú, él, ella* (1974) marca una pauta para comenzar a explorar sus temas y propuestas estéticas recurrentes: la feminidad, el cine como proceso autoreferencial, una cámara fija y la lentitud del tiempo. Se puede considerar que es un drama autobiográfico protagonizado por la misma Akerman para superar una ruptura amorosa, la película está dividida en tres partes;

la primera nos encierra en un pequeño apartamento durante 30 minutos, donde la protagonista intenta escribirle una carta a su amada, pero falla en todos los intentos, exploramos cada rincón del lugar con una cámara estática donde vemos el cuerpo de Chantal habitando el espacio con movimientos pasivos como escribiendo, pensando o acostada en su cama, mientras escuchamos su voz en off sobre su proceso de escritura, esta inactividad es parte de su propuesta autoral en contra de la acción (causa y efecto), la depresión y la espera se sienten en el espacio como metáfora de su estancamiento anímico al transmitir una sensación de claustrofóbica para el espectador. Cuando el personaje sale de su exilio va en busca de su novia, la última parte vemos un reencuentro de las novias para concluir con una escena sexual lésbica desde una mirada femenina, que no sexualiza a pesar de los desnudos frontales, se abrazan y tocan sus cuerpos con sensibilidad y fuerza desatada.



**Fotograma de *Je, tu, il, elle* (1974),** Chantal Akerman acostada en el plano, defendiendo la inactividad del personaje como parte de la narrativa.

Chantal Akerman explora la cotidianidad desde la contemplación, en *News from Home/Noticias de casa* (1976), cine ensayo donde documenta su estancia en Nueva York, vuelve a la autoreferencia, ya que el documental es una respuesta visual a las cartas de su madre, donde la cineasta le da lectura en voz en off, ella

jamás aparece en cuadro, porque la protagonista es la ciudad bajo la mirada de Akerman, que retrata una realidad cruda y cotidiana, sin artificio poético, es un Nueva York visto desde una perspectiva distante de una extranjera que no termina de encajar, por ende, las mismas imágenes crean una atmósfera melancólica porque se siente la soledad de los espacios vacíos, haciendo del cine un diario fílmico. Este subgénero del documental es llevado al máximo por Jonas Mekas en sus diarios fílmicos, filmando con intimidad momentos cotidianos de su vida a través de sus cámaras portátiles de 16mm y Super 8, no buscaba una narrativa guionizada, sino manifestar lo espontáneo desde su mirada poética al capturar la fugacidad de la vida, un diario escrito con imágenes y montaje; la vida privada expuesta en una película como *As I was moving ahead, occasionally I saw brief glimpses of beauty/A medida que avanzaba, de vez en cuando vi breves destellos de belleza* (2000).

Regresando a Akerman, su película cumbre es *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), un manifiesto cinematográfico feminista donde domina su narrativa atípica por medio de la percepción temporal durante 3 horas y 20 minutos, el desarrollo del conflicto es secundario para encerrarnos en la vida de Jeanne Dielman (Delphine Seyrig), vemos la exploración de la repetición constante de actividades de una mujer ideal: madre y ama de casa, pero con el gran defecto de ser una viuda a cargo de su hijo adolescente. La película cuestiona cómo una madre se ve obligada a vivir bajo esa lógica costumbrista y patriarcal de una vida doméstica dentro de la rutina como una madre impoluta que debe cumplir con sus compromisos, la protagonista se ve obligada a prostituirse en secreto dentro de su propio hogar, para poder mantener el estatus de vida esperado por la sociedad, convirtiéndola en prisionera del tiempo rutinario, dentro de su casa cumpliendo con sus “obligaciones” y también su cuerpo es esclavizado al trabajo sexual, sin ningún momento que le pertenezca, con sus deseos reprimidos.

Akerman con su discurso feminista transmite ese sentimiento de desesperación contenida en la repetición de las mismas actividades como limpiar la casa, pelando papas, cocinando, haciendo las compras, cenando con su hijo, preparando la cama, atendiendo y despidiendo a sus clientes, actos ritualísticos realizados en bucle hasta su colapso final. Se percibe la pesadez del tiempo que

atraviesa a su protagonista, ya que la mayor parte de la película solo vemos Delphine Seyrig actuando como Jeanne Dielman frente a la cámara, con un rostro inexpresivo, casi automatizado que refleja su mundo interno lleno de hartazgo. La duración de cada escena es coherente con el agotamiento del personaje y también con los motivos estilísticos de la cineasta, se expresa con espacios temporales prolongados y la cámara estática durante el mismo plano, en lugar de alejarnos nos acerca a una exploración más meditativa sobre la cotidianidad, sin cortes elipsis que abrevien la percepción temporal, es un juego con el sentido y tratamiento del tiempo para sumergirnos en una experiencia más vivencial sin tanto dramatismo y sin música ambiental que ornamente la escena.



**Fotograma de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975),** Delphine Seyrig repite varias veces la misma acción de pelar papas en diferentes escenas.

## **TERCERA PARTE**

---

***Cine de arte***

***Hacia una imagen sensible***

## CAPÍTULO 5

---

### El cine como arte: Facultades y variedades expresivas



Fotograma de *La Ciénega* (2001), Lucrecia Martel.

*Cada película es un nuevo experimento en la percepción, en hacer visibles los ritmos invisibles de la conciencia.*

- **Stan Brakhage**

*En mis películas siempre he querido hacer que la gente vea profundamente. No quiero mostrar cosas, sino dar a la gente el deseo de ver.*

- **Agnès Varda**

Después de desarrollar en los capítulos anteriores la importancia que tiene la imagen para el desenvolvimiento humano, desde una perspectiva ontológica que permitió entender sus orígenes primigenios dentro del proceso de comunicación hasta su creación creativa, para poder llegar a describir las potencias poéticas e imaginativas de una imagen artística, teniendo como resultado a la imagen fílmica como una herencia de la expresión inventiva. A modo de introducción, en esta tercera parte de la tesis, empezaremos a observar detalladamente el fenómeno cinematográfico, en particular cuáles son las posibilidades de transformación que habitan en el cine, y para ello esta sección se divide en tres ejes centrales, donde cada uno cuenta con su propio capítulo: el primero aborda la facultad cambiante dentro del entendimiento de la imagen cinematográfica para llegar a comprender sus cualidades expresivas que posicionan al cine como arte; el segundo apartado explora la posibilidad transgresora en la experiencia estética del espectador tras la visualización de una película que produce un desbarajuste al interior de su mirada; y por último el cambio interno proveniente de la sensibilidad creadora del cineasta al momento de experimentar la realización de una película.

Para empezar a indagar en el sentido artístico del cine, debemos comenzar a definir los elementos constituyentes del medio cinematográfico; pero antes se debe dejar en claro que el cine es un arte joven, aún continúa, en un proceso de búsqueda de sus formas y características, o mejor dicho, es como un animal viviente e indómito en permanente construcción y deconstrucción, pegándose piezas con la necesidad de definir su identidad, su propio “lenguaje”, pero algunos cineastas aniquilan para liberar su pensamiento fílmico a una forma de encontrar mayores oportunidades que ofrece la expresión desde la sensación, el caos y la libertad del deseo, por ende, no hay un lenguaje cinematográfico universal, darle la categoría de lenguaje es un acto reduccionista que asfixia a la imagen en movimiento a la comprensión de las palabras y su vocabulario gramatical, algo que la imagen no es. El cine no trata de comunicar como principio absoluto, quiere expresar, es un *proceso de expresividad*, un encuentro con una bestia lumínica con sus destellos que absorbe las cualidades de la materia (espacio), capturando al tiempo desde una

visualidad y sonoridad impresa en celuloide o video digital, todo esto dentro de un ilusionismo y contemplación de la realidad.

Existen tres formas en que la imagen cinematográfica se manifiesta, por medio del **documental** que intenta capturar lo real, ser lo más cercano y fiel con su fuente de origen; otra cara se encuentra en la **ficción**, en la construcción de un mundo imaginado a partir de la modificación de la materia real; y por último se cuenta con la **animación**, ventana de exploración ilimitada, que al igual que la pintura, puede permitirse crear escenarios fantásticos con mayor libertad porque el carácter de lo real ya no es un impedimento para su plasticidad. Para el cineasta Juan Manuel Sepúlveda<sup>83</sup>, los elementos constituyentes del cine pueden englobarse en un triángulo compuesto por la **luz y su reverso la sombra**, como aquello que se hace visible dentro de la imagen, moldeando los matices de la luz con la interacción de la sombra, pero al mismo tiempo incluyendo el factor de ocultamiento, eso que no se ve, pero sabemos que está presente dentro de la imagen fílmica; la **mirada** que corporeiza al artista a través de la **cámara**, y la misma cámara se corporeiza como **cuerpo**, proponiendo como eje la relación entre cuerpo, mente y cámara, siendo el modo de ver lo que resalta en la elección de cada uno de los objetos que aparecen en el encuadre, resultado de la observación e imaginación del cineasta junto con su equipo técnico-creativo; y el tercer punto es la **acción**, queda implícita en el **movimiento**, el cine se concentra en ver acciones que empiezan a desencadenar emociones y narrativas. Las demás cualidades serían consecuencias de la combinación de esta tríada, siendo los elementos que hacen particular al arte cinematográfico, debido a que el cine ha heredado diversos atributos de todas las bellas artes, como por ejemplo la composición visual de la pintura, la narrativa de la

---

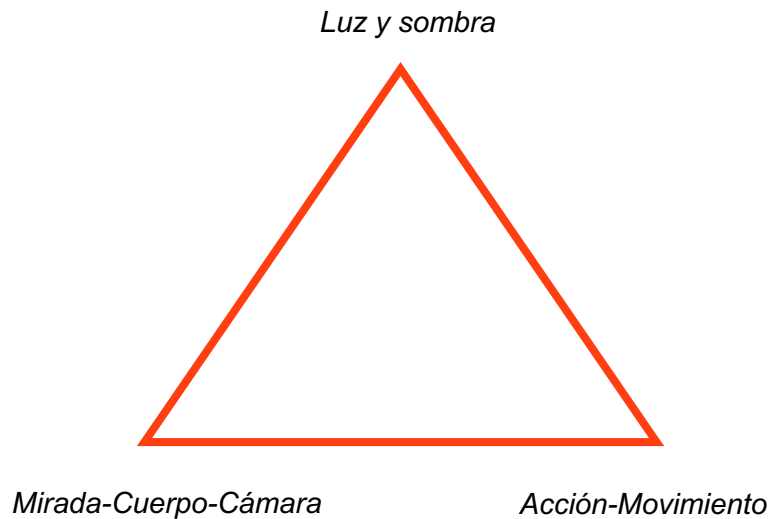
<sup>83</sup> Sepúlveda, J. M. (23 de abril al 31 de mayo 2025) *Taller de Realización cinematográfica* [Taller] Educación Continua de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas. Ciudad de México.

\*Juan Manuel Sepúlveda, es un cineasta mexicano egresado de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM, donde actualmente es docente. Sepúlveda tiene trayectoria en diferentes películas independientes, en varios roles como dirección, guionismo, producción y cinefotografía. Su obra se enmarca dentro del cine documental, con una perspectiva crítica y exploración estilística sobre la forma del documental, algunas de sus películas son: *La sombra del desierto (o el paraíso perdido)* (2020), *La vida suspendida de Harley Prosper* (2018), *La balada del Oppenheimer Park* (2016) y *La frontera infinita* (2007).

En la sección de apéndice se puede encontrar una entrevista con el cineasta.

literatura o la composición temporal y rítmica de la música, así como el manejo del sonido.

***Triángulo de elementos constitutivos:***



Hay que entender al cine como un arte que se enmascara en varias capas de significación, mismas que se van abriendo conforme se desarrolla la acción del movimiento dentro de la imagen, podríamos decir, que existen dos niveles de capas, aquellas que pertenecen a *la superficie* dentro del aspecto visual del encuadre, mientras que el otro nivel se manifiesta en las profundidades, *capas subterráneas* que no aparecen a primera vista, pero que se intuyen por el espectador, ya que ambos niveles se construyen a la par. En las capas de la superficie<sup>84</sup> aparecen los diferentes modos de composición que convergen en el cine: ***composición visual*** (referente a las cualidades plásticas de la imagen), ***composición sonora*** (la distribución de la expresividad del campo sonoro que le da dimensionalidad a la imagen), ***composición temporal*** (involucra la relación entre el montaje, ritmo y duración del tiempo, porque la imagen fílmica sobre todo es una ilusión del tiempo) y la ***composición narrativa*** (estructuras en cómo se manejan las líneas de acción

---

<sup>84</sup> Ahora nos enfocaremos en el nivel de las capas de la superficie, más adelante se desarrolla el nivel de las capas subterráneas.

dentro del planteamiento de una historia), por medio de estas capas de composición se crea el sentido de la película.

El cine existe gracias a la inventiva científica que permitió la creación de una ilusión a través de la cámara que hace mimesis de lo real, entre la unión consecutiva de fotografías, otorgando la sensación de movimiento dentro de una imagen fílmica. El cine antes de alimentarse de la expresividad sonora, era exclusivamente una experimentación visual de la acción-movimiento que tejía sus hilos entre la captura del tiempo en una representación semejante a la vida, en una fotografía con viva; parece obvio reafirmar este aspecto, pero debemos establecer como núcleo del fenómeno cinematográfico a la conexión de fotogramas, imágenes que siempre nos remiten a algo. Es la imagen en movimiento la que se cubre de capas de composición para engendrar el ilusionismo y provocar un punto de encuentro con el sentido de la vista a la que busca emular, petrificando las cualidades del ojo y el tiempo. La imagen fílmica se hace visible por medio de la luz, detrás de ella habita la mirada del autor y su movimiento se expresa en la acción, todas las capas visibles se condensan dentro del encuadre.

El encuadre establece los límites espaciales de toda la información visual presente, comienza a seleccionar y jerarquizar todas las partes que aparecen adentro y lo que se queda afuera, distribuyéndolas en una forma estructurada desde la observación de la cámara, denominando a planos cinematográficos a las diferentes posiciones y ángulos de la cámara que establecen la distribución del campo visual en la dimensionalidad en la imagen fílmica. El encuadre se compone del conjunto de fotogramas que se convierten en el lienzo del cineasta, vistiendo su lienzo con los elementos que decide capturar con la intencionalidad de querer provocar un estímulo. A diferencia de la pintura, el plano adquiere movilidad con otro tipo de expresividad, basada en la sucesión cambiante de formas y figuras, **conexión de fotogramas**, enigma que hace tan particular al arte cinematográfico, Deleuze lo expresa de la siguiente manera:

El plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil. [...] el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento [...]expresa algo más profundo: el cambio en la duración o en el todo. [...]

cambia y no cesa de cambiar. [...] El movimiento es una traslación en el espacio. Ahora bien, cada vez que hay traslación de partes en el espacio, hay también cambio cualitativo en un todo. [...] El movimiento tiene, pues, dos caras, en cierto modo. Por una parte, es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la duración o el todo. El hace que la duración, al cambiar de naturaleza, se divida en los objetos, y que los objetos, al profundizarse, al perder sus contornos, se reúnan en la duración. [...] hay imágenes-tiempo, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo.<sup>85</sup>

La imagen fílmica siempre se está transformando, modificando su apariencia a través del cambio que le provee el movimiento en su composición, se explora entre sus capas externas como lo son lo visual y lo sonoro, pero también abriéndose en sus capas más profundas, todo en relación a la acción-movimiento, a este compuesto también le podemos agregar la categoría del tiempo, una imagen cinematográfica es *acción-movimiento-tiempo*. La composición visual se encadena a la composición temporal, pero qué es exactamente la cualidad temporal de la imagen. La ilusión de movimiento es la manipulación del tiempo y la expresividad de la luz, Dulac menciona que “El cine es arte del movimiento luminoso o de la luz en movimiento, arte de los ritmos luminosos y del movimiento puro eclosionado en tiempo puro”<sup>86</sup> (como se citó en Aumont, 2003, p. 152), la *kinesis* cinematográfica no existiría sin la unión de estos elementos, generando un impacto constante entre acción y reacción al dar origen a una imagen viva, o mejor dicho, una imagen semejante a la energía viviente. Por primera vez, el ser humano puede jugar con el tiempo a través del soporte fílmico, permitiéndose manipular al indómito dios Cronos, el cine no solo es una copia de lo real, sino también una mimesis del tiempo, transformándolo en un tiempo ficcional tripartito: el tiempo de la película y su correspondiente manipulación fragmentada en el montaje, el tiempo experimentado

---

<sup>85</sup> Deleuze, G. (1983) *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós. [Págs. 17 - 26]

<sup>86</sup> Aumont. J. (2003) *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.

\*Aumont hace referencia a lo que menciona la cineasta francesa Germaine Dulac (1882-1942), cineasta de vanguardia en la época muda, tiene filmes como *La Souriante Madame Beudet/La sonriente Madame Beudet* (1923) y *La Coquille et le Clergyman/La concha y el reverendo* (1928).

por el espectador que genera un efecto de disociación de la percepción del tiempo real y ordinario, y por último el trabajo sobre la captura del tiempo, labor realiza por el cineasta, la cámara y su equipo humano durante la producción.

El cine hace del tiempo una cualidad artística, jugando con los pedazos que captura del mismo, manipulándolos para generar una línea narrativa dentro de la ilusión cinematográfica, recreado una percepción del tiempo particular, alterando sus nociones y orden cronológico, por medio de sus cortes, repetición, rebobinación, cámara lenta o rápida, saltos temporales de un momento a otro (elipsis), viajando al pasado o futuro, crea la sensación de trasladarnos al presente de la película, hasta se tiene la osadía de congelar la imagen-tiempo<sup>87</sup>. Las películas pertenecen a un orden mágico sobre las cosas, a una visión lúdica sobre el tiempo, en esta maravilla creativa descubrimos una libertad por medio de la inventiva ficcional de un propio tiempo, un propio mundo y una nueva posibilidad de sentir la temporalidad de una forma distinta, donde el tiempo coexiste con las demás capas compositivas de la imagen cinematográfica. Tarkovski definió acertadamente al tiempo de la siguiente manera:

Por primera vez en la historia de las artes, en la historia de la cultura, el hombre encontró el medio para imprimir el tiempo y, simultáneamente, la posibilidad de reproducir ese tiempo en la pantalla tantas veces como lo deseara, de repetirlo y regresar a él: adquirió una matriz de tiempo real. Una vez visto y grabado, [...] el más valioso potencial del cine: la posibilidad de imprimir en celuloide la realidad del tiempo. [...] La imagen cinematográfica es [...] la observación de los hechos de la vida transcurriendo en el tiempo, organizados a partir de la estructura misma de la vida y acatando sus leyes temporales. Esta observación de los hechos de la vida, es necesariamente selectiva: uno deja en la película solamente aquello que en justicia es parte integral de la imagen cinematográfica [...] La imagen es auténticamente

---

<sup>87</sup>Deleuze, G. (1983) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

\*Concepto creado por Gilles Deleuze en su libro: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*.

“la imagen-movimiento y sus signos sensoriomotores sólo estaban en relación con una imagen indirecta «del» tiempo (dependiendo del montaje), la imagen óptica y sonora pura, sus opsignos y sonsignos, se enlazan directamente a una imagen-tiempo que ha subordinado al movimiento. Es la inversión que hace no ya del tiempo la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo: constituye todo un cine del tiempo, con una nueva concepción y nuevas formas de montaje.” (Pág. 38)

cinematográfica cuando (entre otras cosas) no únicamente vive en el tiempo, sino que el tiempo vive en ella, en todos y cada uno de los planos.<sup>88</sup>

El montaje cuenta con la capacidad de estructurar la duración del tiempo, es la composición temporal que hace selección y coordinación de los pedazos de tiempo que construye la totalidad del filme, convirtiéndose en el procedimiento que une a las imágenes y determina el estilo en que se presentan los sucesos, podríamos decir que es la construcción definitiva que modela sobre el flujo temporal de los planos, con el montaje ya se busca producir un efecto, se le otorga un sentido a los acontecimientos y sentimientos suscitados por las imágenes, se determina el ritmo dentro de la duración de cada escena.

El ritmo juega con la duración y tensión sobre el encuentro entre los diferentes tiempos, ya sea desde el recurso de una acción activa que se vuelve vertiginosa por su rapidez, al querer provocar la sensación de movimiento o desde la otra cara de la quietud que nos remite a movimientos lentos y pausados, apelando más a una contemplación. Eisenstein había catalogado al montaje en siete categorías: ortodoxo, métrico, rítmico, tonal, sobretonal e intelectual; aunque algunas de sus descripciones se han vuelto obsoletas en la actualidad, nos sirven para plantear la riqueza expresiva que existe en el montaje, pensado para producir un efecto desde su estructura, también el cineasta ruso recurre a mencionar que, el montaje cuenta con la necesidad de presentar un conflicto, básicamente, cortar y pegar los pedazos de imágenes establece una composición narrativa<sup>89</sup>, por la necesidad de querer expresar algo, “la dinámica del montaje sirve como impulso que hace avanzar al filme como un todo. El conflicto dentro del cuadro. Puede ser muy variado en carácter; puede incluso ser un conflicto en la historia.”<sup>90</sup>

Antes de saltar a describir las capas profundas dentro de la composición visual y de conocer de dónde proviene la facultad narrativa sobre el cine, es

---

<sup>88</sup> Tarkovski, A. (2019) *Esculpir el tiempo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. [Págs. 71-76]

<sup>89</sup> Más adelante se habla del papel de la narrativa en el cine, desde una perspectiva crítica.

<sup>90</sup> Eisenstein, S. (1986) *La forma del cine*. México: Siglo XXI. [Pág. 42]

\*También de este libro se sacan las categorías del montaje propuestas por el cineasta ruso, que se han convertido en un referente obligatorio al momento de hablar sobre montaje cinematográfico.

fundamental introducir al elemento sonoro como parte central para la construcción y resultado final de una película. El cine es imagen y sonido (vista y oído), la manifestación sonora complementa y alimenta a la expresividad visual, tanto así que permitió evolucionar al arte cinematográfico desde su incorporación, curando al cine de su mudez primitiva al otorgarle el don del habla, ya no solo se trata de una imagen que se puede mover, sino también de una imagen que se puede escuchar, y por ende, acrecentar sus cualidades sensitivas. Existe una mezcla entre dos tipos de imágenes: la *imagen visual* (la cual se está definiendo a lo largo del texto) y la *imagen sonora*; no solo se trata de decir el sonido del cine, sino de elevar la expresión sonora a la condición de imagen.

Una imagen sonora complementa y al mismo tiempo tiene la capacidad de producir sus propias imágenes al escucharlas, permite que la imagen visual se expanda al adquirir una dimensión espacial, al focalizarse en efectos sonoros específicos que buscan señalar las vibraciones del movimiento, pero también permite al espectador imaginarse todo lo que se escucha fuera del campo visual, es así que el sonido invoca a crear imágenes propias en la imaginación. El factor convencional del sonido es sincronizarse a la imagen visual, pero como se explicó anteriormente, no podemos quedarnos en la primera capa descriptiva de acompañamiento, la composición sonora tiene una mayor riqueza en sus capas de expansión y búsqueda expresiva, construyendo a partir de la experimentación de sus diferentes recursos: sonido directo, ambientales, incidentales, efectos, diálogos, música y silencio<sup>91</sup>. La imagen sonora es como un océano al que nos sumergimos, nos envuelve entre sus diferentes olas sonoras, podemos sentir el movimiento de la imagen gracias al sonido en todas las direcciones en que se mueve, crea una atmósfera inmersiva por medio del ritmo en su transcurso temporal, la calidad y acentos de su tono, intensidad o suavidad del volumen, y también sobre las imágenes que evoca e invoca, ya sea pegándose a lo que aparece en pantalla o

---

<sup>91</sup> Larson Guerra, S. (2022) *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

\*Cualidades sonoras extraídas de la lectura del libro: *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*.

haciéndose presente algo que queda afuera del encuadre. Lucrecia Martel es gran defensora de las cualidades expresivas del sonido, nos expresa la siguiente reflexión:

Cuando hablo de sonido en el cine, es una cosa que precede a la imagen, no siento que no hago nada particular con el sonido, sino que simplemente el sonido define a la imagen, porque empiezo a trabajar primero con un concepto sonoro, [...] la imagen surge del trabajo previo de pensar el sonido, que veces son conceptos muy simples, generales para la película y después conceptos particulares para cada escena, o para los sistemas de diálogos, [...] el hecho de empezar desde el sonido, trabajando el sonido hace que para mí el sonido no es una cosa que surge en función de darle materialidad a la imagen, si hay un pájaro, sonó un pájaro, el sonido le da materia a una cosa que es muy lábil, la imagen en la pantalla, [...] lo que le da espacio a esa bidimensionalidad, si bien está ese uso del sonido, yo no es el que prefiero, ni el que más me interesa para trabajar en cine, no es un sonido que afirma las imágenes, sino un sonido que en todo caso te hace desconfiar de las imágenes o te plantea dudas respecto a la imagen.<sup>92</sup>

Hasta el momento se puede considerar que estos conceptos son los menos conflictivos para poder entender las bases del fenómeno fílmico, porque son elementos que están presentes en cualquier tipo de película, pero a partir de la comprensión de la **facultad representativa** y su vínculo con el orden narrativo en contraposición con la **facultad invocativa** que hace presente lo que no está, es donde empieza la división de posturas sobre el entendimiento del arte cinematográfico. La facultad representativa tiene relación con el perfeccionamiento del *paradigma mimético*, que siempre ha existido en las artes plásticas en alusión con el modelo de referencia, buscando ser una copia semejante con la materia de lo real. Con la invención técnica de la cámara, el paradigma mimético llegó a su

---

<sup>92</sup> Martel, L. (2018) *Entrevista a Lucrecia Martel: "Cuando en un país la realidad se está negando, la lengua sufre mucho"*. YouTube: Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=4IFoi-0951Y>.

\*Lucrecia Martel es una cineasta argentina, una de las voces más destacadas del cine contemporáneo latinoamericano y a nivel internacional, al expresar una postura crítica ante el cine comercial y el sistema hegemónico hollywoodense, defiende la autonomía expresiva dentro de una búsqueda creativa en el uso de las formas fílmicas, haciendo de sus películas un cine atípico y contra-industrial. Su obra resalta por: *Zama* (2017), *La mujer sin cabeza* (2008), *La niña santa* (2004) y *La Ciénega* (2001).

punto máximo de perfección, creando una réplica exacta sobre la realidad observada en una imagen-fotograma, llegando a la condición de *representación realista*.

Como ya se mencionó, el cine es una extensión directa de la fotografía, el factor mimético también duplica la kinesis de lo real, logrando capturar ese parecido con el movimiento y transcurso del tiempo que podemos observar y sentir en aquello que posee vida, es un doble similar al espejo que genera la ilusión de retención y reproducción del aspecto realista y objetivo sobre la figura; es a partir de este factor realista que se empieza a moldear la concepción sobre el cine, trabajar bajo esas leyes de lo verosímil, separando lo realista de lo fantástico. Bazin lo expresa como una ontología inherente al origen del modelo en la imagen fotográfica:

La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. [...] Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno [...] Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia. La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno «natural» [...] el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. [...] la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio. [...] Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real.<sup>93</sup>

El realismo impregnó sobre el entendimiento de la imagen fílmica, siendo el principio que domina la composición narrativa, desarrollando una **teoría clásica del lenguaje cinematográfico**, que ha cimentado las formas en que se aproxima al cine desde su realización; antes de adentrarnos en entender el conflicto de la teoría clásica que ha institucionalizado al cine dentro de una narrativa convencional, se debe marcar una distinción en que el cine no se limita a ser un duplicado de lo real, ya que tiene la capacidad de jugar con las fuerzas misteriosas de la vida. Debemos mencionar que la facultad representativa está basada en evocar a la copia precisa,

---

<sup>93</sup> Bazin, A. (2008) *¿Qué es el cine?*. Madrid: RIALP. [Págs. 27-29]

en remitirnos a una realidad familiarizada con nuestra vista y entendimiento racional, pero el cine también cuenta con la facultad invocativa<sup>94</sup>, al traer consigo una presencia de fuerzas menos tangibles en la imagen fílmica, por ejemplo, el deseo es una fuerza que no se materializa a simple vista, se tiene que construir el estado anímico para que aparezca dentro del espacio y se haga sentir, no es lo mismo que la representación figurativa que nos remite directamente a presentar el objeto dentro del plano.

Siguiendo la misma línea que expone Deleuze<sup>95</sup>, podemos empezar a describir algunas de las potencias y connotaciones que el filósofo francés asocia a la imagen fílmica al inscribirlas dentro de la invocación cinematográfica, aquellas capas profundas de la composición visual que se van descifrando desde lo subterráneo de la imagen, al esconder los efectos detrás de la intencionalidad de la acción, determinados por la elección de cada elemento capturado dentro del encuadre. A grandes rasgos existe una *percepción subjetiva* donde la mirada del cineasta se impregna sobre la imagen, hay una *acción* “en sí misma es un duelo de fuerzas, una serie de duelos: duelo con el medio, con los otros, consigo misma”<sup>96</sup>, se genera una *afección* a partir del manejo emocional expresado por los personajes-actores, haciendo énfasis en los primeros planos; también podemos atribuirle connotaciones *pulsionales* y *reflexivas*, existe una *imagen sensoriomotriz* que se refiere a la identificación sensorial-corporal en el vínculo con los estímulos que puede producir la película, y por último Deleuze conceptualiza la *imagen óptica-sonora pura*, que habla del rompimiento de la imagen convencional por medio del exceso de belleza u horror que conecta con una profunda intuición vital.

Las imágenes fílmicas tienen la capacidad de capturar y reproducir algo, están expresando significados a través del movimiento, por medio de su proyección

---

<sup>94</sup> Al utilizar la palabra invocación dentro del concepto de facultad invocativa, se hace fuera de la cosmovisión religiosa, que a lo largo de la historia se ha apropiado de palabras, al atribuirles una connotación dogmática sobre su significado. Términos utilizados en esta tesis como invocación, sagrado, transfiguración, aura o ritual son tratados con una perspectiva filosófica y estética más amplia, por sus capacidades fuera de la propaganda ideológica de las religiones dominantes.

<sup>95</sup> Conceptos tomados de los libros de Gilles Deleuze: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* y *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*.

\*Imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección, imagen óptica-sonora pura, imagen-pulsión, imagen-reflexión, imagen-relación, imagen sensoriomotriz e imagen-cristal.

<sup>96</sup> Deleuze, G. (1983) *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós. [Pág. 204]

que nos remite a ideas, sensaciones, emociones y conocimientos, historias que terminan invocando algo que no está presente más que en la ilusión planeada por la película, conectando con una presencia fantasmagórica que se desvela en lo misterioso que rodea a las imágenes fílmicas, Eisenstein se refiere a un **sentimiento vivo**<sup>97</sup>, que tenemos el privilegio de sentir mientras experimentamos durante su visualización, es una transmisión de energías espirituales que pueden ser particulares para cada espectador, aquel sentimiento vivo se nos pega al cuerpo, a la memoria, se funde con nuestra piel, somos persuadidos por la invocación.

Toda esta construcción subterránea nos permite observar el significado o múltiples significados que trae consigo desde sus intenciones ocultas, ese valor que se une en el mismo sentido a todas las cosas que se muestran dentro de las imágenes, a lo que nos remite y se hace presente. Las imágenes se vuelven en una expansión de algo más profundo que conecta con nuestra imaginación, se abren las capas de la imagen cinematográfica a través del significado que se está invocando, se abren espacios de lo que está más allá de lo representativo a la imagen, todo eso pasa a un nivel psíquico y corporal (visual, auditivo, sensorial)<sup>98</sup>. Lo invocativo apela a una fuerza vital, como lo plantea Mitchell<sup>99</sup>, que se siente y se mueve en nuestro interior, la imagen nos logra transmitir ese efecto que activa el proceso de la imaginación, recordándonos que el cine puede crear imágenes fértiles<sup>100</sup>, con su

---

<sup>97</sup>Eisenstein, S. (1986) *El sentido del cine*. México: Siglo XXI.

“El sentimiento vivo será suscitado por los cuadros mismos, por su agregación y yuxtaposición. Al buscar los medios de despertar el sentimiento requerido, uno puede plantearse a sí mismo innumerables situaciones e imágenes apropiadas que van adelantando el tema con varios aspectos. [...] Estas notas tratarán de reproducir las cualidades plásticas y gráficas que poseen esas múltiples situaciones fragmentarias cuando nuestra imaginación funciona plenamente. [...] La yuxtaposición de los detalles de la situación imaginada primero produce un matiz de este sentir. La yuxtaposición de los detalles de la segunda, produce otro. Un matiz de sentimiento se agrega a otro y de todos ellos empieza a surgir la imagen.” [Págs. 33-34]

<sup>98</sup> En el siguiente capítulo se profundiza a detalle este fenómeno que sucede durante la experiencia cinematográfica.

<sup>99</sup> Mitchell, W.J.T. (2017) *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica a la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

\*En el *Capítulo 1: La Hegemonía Audiovisual de las pantallas y la modificación de la experiencia de la imagen cinematográfica*; ya se explica algo relacionado a la fuerza vital, se puede encontrar la cita exacta del libro, y también una reconceptualización en ese mismo capítulo, es importante aclarar que Mitchell no escribe sobre la facultad invocativa, y lo expuesto en el texto de arriba es un análisis realizado por mí.

<sup>100</sup> Imágenes fértiles hace referencia a lo planteado por W.J.T. Mitchell en su libro *¿Qué quieren las imágenes?*, material consultado durante la visita a la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, España, en la estancia internacional realizada para la maestría.

potencia de encarnar y hacernos ver, es todo un proceso de mimesis donde la imagen filmica no solo se queda con imitar a lo real, sino que hay también una *mimesis de sentimientos y pensamientos* que la imagen invoca desde la visualidad cuando el sentimiento vivo es encarnado.

Existen muchos preceptos que se atribuyen a la concepción cinematográfica, incitando a producir películas desde una estructura cerrada, los cuales tratan de definir al cine bajo una visión hegemónica, dicha captura de los medios fílmicos condiciona las maneras en que los cineastas pueden experimentar con las imágenes en movimiento. La *facultad narrativa* es el elemento más conflictivo de describir dentro del cine, podríamos considerarlo como un soporte del cual se sostiene el movimiento, pero al mismo tiempo no es un principio obligatorio. La narración aparece como consecuencia directa de la acción-movimiento-tiempo y la conexión organizada de imágenes realizada en la composición del montaje, apuntando hacia un propósito, un sentido que le da coherencia a la película. El peso predominante de la narrativa ha dividido las perspectivas sobre su tratamiento, señalando dos posturas: una sustentada en la repetición de un modelo clásico que ha formulado la imposición de una narrativa hegemónica, y en contraparte un postura basada en defender otro entendimiento en la construcción de varias líneas expresivas producidas por el mismo movimiento desde una mayor libertad de sobre su manejo, siendo el punto clave para entender al cine de arte en oposición a un cine comercial.

El factor narrativo vendría a completar todos los elementos mencionados con anterioridad, pero los antecedentes a lo largo de la historia del cine marcan una división entre las intenciones que se buscan generar con una obra fílmica, *el cómo se hace y para qué se hace*, son importantes para definir los recursos expresivos sobre la imagen cinematográfica provenientes desde el acercamiento de la forma narrativa, indicando la distinción entre un **cine-producto** hecho para el consumo del entretenimiento de la imagen espectáculo y el gusto masivo, en oposición a un

---

Parafraseando al autor podemos marcar una distinción entre las imágenes fértiles e imágenes basura. Entendiendo como imágenes fértiles a todas aquellas que tienen el poder de engendrar pensamientos y estimular a la imaginación, creando ideas que van más allá de la línea común de pensamiento promedio (estos aspectos se exploran a profundidad en el capítulo 1).

***cine-contemplación*** que apela a factores más reflexivos y artísticos, por ejemplo, factores como el mismo silencio pueden cobrar mayor relevancia expresiva por proponer múltiples significados en películas artísticas, que se permiten experimentar con sus recursos expresivos. El cine-contemplación es llamado popularmente por la crítica y el gremio como *cine de arte*; Pasolini planea la problemática de la siguiente manera, en lo que denomina como *cine de poesía*:

La lengua de cine es fundamentalmente una "lengua de poesía"[...] En la época de los orígenes, la tradición cinematográfica se formó parece ser la de [...] "una lengua de la prosa narrativa". [...] La realidad es que el cine, en el momento mismo en que se ubicó como "técnica" o "género" nuevo de expresión, se ubicó también como nueva técnica o género de espectáculo de evasión, con una cantidad de consumidores inimaginable para todas las otras formas expresivas. Esto ha querido decir que ha sufrido un violentamiento, [...] suficientemente previsible e inevitable. [...] todos sus elementos irracionales, oníricos, elementales y bárbaros, han sido mantenidos por debajo del nivel de la conciencia [...] explotados como elemento inconsciente de choque y de persuasión: y sobre este *monstrum* hipnótico que es siempre una película, se ha construido rápidamente esa convención narrativa [...] también las películas de arte han adoptado como su lengua específica, esta "lengua de la prosa".<sup>101</sup>

Existe una *narrativa en prosa* más convencional que se centra en introducir exclusivamente elementos útiles para el desarrollo progresivo de la historia, todas las escenas son estrictamente precisas, obligando que todo siga el orden principal de la historia para permitir avanzar el conflicto y su resolución. Mientras que una *narrativa poética* (cine de poesía), se encarga de explorar a partir de metáforas otros significados, se toma su tiempo de exploración fuera de la aceleración de reafirmar la trama principal, saliéndose de las convenciones normativas, una indagación sobre los ejes del movimiento desde la libertad de lo inútil. La narrativa poética no tiene una función utilitaria en base a la lógica lineal de desarrollar el conflicto, al mismo tiempo explora una subjetividad poética desde la visión de cada autor que se permite crear su sello personal en cada elección, priorizando una contemplación

---

<sup>101</sup>Pasolini, P.P. (2007) *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficas. [Págs. 14-15]

ante la composición de cada capa que constituye a la imagen, favoreciendo a una polisemia visual para la interpretación del espectador. Crear una poética visual es una declaración de principios estéticos en busca de alcanzar un punto expresivo planteado por el/la cineasta, como una resistencia en contra de obedecer el sensacionalismo del espectáculo en el cine, no se trata de escenas decorativas, sino de generar espacios para la reflexión que permite visualizar las dimensiones poéticas de la vida, con tramas no resolutivas que se muevan entre la ambigüedad, sus personajes son identidades fracturadas.

La imagen en movimiento tiene una relación con la sucesión del tiempo, hay una transformación, hay un cambio de posiciones en el continuar de las imágenes, lo interesante se vuelve cuando, identificamos a una forma de narrativa imponente que se ha apropiado del movimiento ante las maneras de existir del cine desde los inicios del arte fílmico, creando una clasificación sobre las cosas como un lenguaje cinematográfico, basada en el modelo “narrativo-representativo-industrial”<sup>102</sup>, otra vez la supremacía del realismo aparece para establecer un catálogo sobre los temas filmables y los modos de ser representados, acotando las posibilidades de las narrativas ante estos principios.

Los teóricos del guion coinciden que existen fórmulas o categorías que se repiten en una estructura dramática, al mismo tiempo establecen atajos para atrapar la atención del espectador, dichos mecanismos se pueden apreciar en las películas comerciales y en la forma casi exacta en que acontecen los sucesos en minutos exactos, nos referimos a la *teoría clásica* como la repetición de la estructura aristotélica en dramatizar un argumento en un paradigma de tres actos, que podemos resumir de la siguiente manera: primer acto/tesis: (principio, planteamiento y primer nudo de la trama, siendo el inicio del mundo ficticio del protagonista, antes de que empiece la aventura previamente al cambio y transición); segundo acto/antítesis (medio, confrontación y segundo nudo de la trama, es la versión invertida del viejo mundo que se ha dejado atrás. El objetivo del protagonista

---

<sup>102</sup> Aumont, J. (2012) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

\*El concepto *narrativo-representativo-industrial* es acuñado por Jacques Aumont en su libro: *Estética del cine*; en unos párrafos más adelante se explora con mayor detenimiento cómo este término tiene una relación directa con la figura del cine-producto.

es dominar este nuevo mundo, al adquirir la sabiduría para combinar lo que era y su contrario); y el tercer acto/síntesis (final y resolución, se alcanza una síntesis de todo lo aprendido y el protagonista debe transformar su mundo)<sup>103</sup>.

Otra propuesta imprescindible para entender la teoría clásica de la narrativa hegemónica es la expuesta por McKee, que señala la existencia de un triángulo narrativo como mapa sobre las posibilidades por donde se mueven las historias: el *diseño clásico* hace referencia a una arquitecra, una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha contra fuerzas externas antagonistas durante la persecución de su deseo que le da sentido y causalidad a toda la historia a través de un tiempo lineal, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta llegar a un final cerrado absoluto e irreversible. La segunda expresión tiene que ver con un *minimalismo* (minitrama), comienza con los elementos del diseño clásico, pero después se van reduciendo, persigue la simplicidad y la economía, a la vez mantiene suficientes aspectos clásicos, cuenta con un final abierto, tiene protagonistas múltiples o un protagonista pasivo con un conflicto interno. La tercera parte del triángulo tiene que ver con la *antiestructura* (antitrama), le da una vuelta a lo clásico, contradiciendo las formas tradicionales para explorar sobre la forma, tiene ambiciones revolucionarias, y sus películas tienden a la extravagancia y exageración en su propia consciencia, tiene una línea temporal no lineal y expone realidades incoherentes<sup>104</sup>.

La forma de narrar una historia de manera cinematográfica determina la vertiente en la que se mueve la película, si pertenece a las demandas del cine comercial o busca ser una exploración artística. En contraposición, aparece un cine no-narrativo, o mejor dicho el cine experimental que subvierte la teoría clásica, ya que por principio la imagen fílmica existe en la acción-movimiento y su efecto crea una transformación inevitable de la imagen, todo esto nos conduce a una cadena

---

<sup>103</sup> Field, S. (1994) *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.

Snyder, B. (2005) *¡Salva al gato!*. Barcelona: Alba.

\*Se hizo un breve resumen de lo expuesto por los teóricos de guionismo estadounidenses más populares, referencia de los libros: *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones* de Syd Field y *¡Salva al gato!* escrito por Blake Snyder.

<sup>104</sup>McKee, R. (2002) *El guion story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.

de consecuencias y reacciones del conflicto inicial de la acción, sin kinesis no existe el cine. Entonces, el cine “no-narrativo” o experimental, pulveriza los condicionamientos de la narrativa hegemónica, explorando más diversidades dentro de la misma ficción planteada por las imágenes creadas sin atarse a la precisión mimética, pero para que el cine se considere no-narrativo, tendría que inscribirse en lo no-representativo, lo cual podría explorar otras posibilidades a considerar en el cine, pero la imagen cinematográfica tiende a representar de manera intrínseca, aquí la división surge entre lo explícitamente representativo y la poética de la imagen que invoca otros significados.

Más allá de si se considera un cine narrativo-representativo-industrial o un cine no-narrativo-poético-experimental, existe un movimiento dentro de la imagen que busca sentido, se apunta a diferentes líneas de acción que se dirigen hacia uno o varios ejes narrativos, podemos bautizar a esta línea de acción-movimiento con una figura retórica: **la trenza de la serpiente**. Cuando se juega con la narrativa y el eje de movimiento se expresa una edición del tiempo fílmico, la teoría que se propone es una manipulación sobre las líneas de acción-movimiento que se desencadenan con las imágenes, una película se mueve sobre diversas líneas narrativas como una serpiente zigzagueante con el poder de multiplicar sus cabezas para alargar su cuerpo y entrelazarse entre sí, con cada paso nos arrastra a una perforación entre lo visible e invisible, arriba en la tierra (lo visible) observamos las consecuencias de la acción-movimiento, pero cuando la serpiente está abajo en lo subterráneo (lo invisible) con sus ojos (los ojos del artista) observa el siguiente paso para morder y dejar su veneno sobre lo visible para el espectador.

Se utiliza como ejemplo al cuerpo de la serpiente por ser una línea alargada que se puede enredar en sí misma con su versatilidad y fluidez de movimiento, así es como el cine debería ver el factor de la narrativa, como un animal que perfora y crea huecos en lo visible, como líneas de acción-movimiento de imágenes que simulan la apariencia de algo vivo, un cuerpo viviente similar a la serpiente, por eso mismo se puede crear una trenza al unir su propio cuerpo como si fueran hilos de imágenes. Podemos observar la trenza de la serpiente completa al final de una cinta, en una visión más amplia sobre la facultad narrativa que juega con la

flexibilidad y el movimiento temporal, teniendo como resultado un cuerpo de serpiente deforme, una deformidad armónica que se aleja del orden secuencial que se impone como naturaleza premeditada en la narrativa fílmica, ser otras posibilidades imaginadas sobre las líneas de acción-movimiento que se entretajan entre lo visible e invisible, capas en la superficie y capas subterráneas. El cineasta Robert Bresson<sup>105</sup> menciona lo siguiente:

Ve tu película como una combinación de líneas y de volúmenes en movimiento al margen de lo que representa y significa. [...] El CINE no ha partido de cero. Todo debe ser cuestionado de nuevo. [...] Mostrarlo todo condena al cine al cliché, le obliga a mostrar las cosas como todo el mundo está acostumbrado a verlas. De lo contrario, parecerían falsas o afectadas. [...] Del choque y del encadenamiento de imágenes y sonidos tiene que nacer una armonía de relaciones.<sup>106</sup>

Toda composición narrativa cuenta una función precisa, construir el espacio donde aparecen las cosas, otorgarles sentido a su existencia dentro del encuadre, con la intención de preparar el ambiente idóneo para el momento de la revelación del TODO dentro de la imagen fílmica, a este suceso lo denominamos como la *transfiguración de la imagen* o *imagen transfigurada*. El secreto oculto es develado, todas las capas de lo visible e invisible se han ido abriendo para adentrarnos en la esencia de la idea controladora, las piezas se conectan sobre los significados empleados alrededor de la tesis planeada para mostrarse como la revelación total del filme, por algo el manejo de los ritmos va condicionando la experiencia cinematográfica para llevarnos a ese punto de quiebre, cuando el choque de fuerzas se ha consolidado en nuestra identificación para hacernos ver lo impensable.

Se nos transfigura un conocimiento, ya sea un conocimiento sobre la trama de la historia o un conocimiento-sentimiento que no teníamos registrado en la

---

<sup>105</sup> Robert Bresson (1901-1999) fue un cineasta francés destacado del siglo XX, tenía una propuesta cinematográfica minimalista en su economía de recursos expresivos, tratando temas sobre las bajas pasiones y sus consecuencias sobre personajes atormentados en busca del sentimiento de libertad. Entre sus películas más importantes encontramos: *Mouchette* (1967), *Au hasard Balthazar/ Al azar de Baltazar* (1966), *Pickpocket/El carterista* (1959) y *Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut/ Un condenado a muerte se ha escapado* (1956).

<sup>106</sup> Bresson, R. (2002) *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora. [Págs: 71-80]

memoria, ese es el Todo que se nos revela, siendo el momento preciso en que las cosas se redimensionan y cobran sentido sobre el instante en que se experimenta durante la visualización. La esencia de la película ha penetrado en nosotros, y nosotros en ella, ante la ilusión de los sentidos que nos hace estar adentro y vivirlo en carne propia, nuestro esquema de la verdad se rompe, por supuesto, en los mejores casos cuando el espectador está conmovido y presente en la película, eso nos hace introducir un paréntesis, porque el poder de la revelación está relacionada exclusivamente con el vínculo que genera el espectador con la obra, eso determina la trascendencia de lo descubierto, si cuenta con una potencia trascendental o resulta algo más cotidiano dentro de la película, ya que la imagen transfigurada puede mostrar su totalidad, pero esta puede ser ignorada o no contar con el peso suficiente.

De esta manera, la imagen transfigurada se convierte en una *imagen perforadora* porque su poder puede quedar clavado en la mente y producir un cambio de perspectiva, algo que acompaña a la memoria y formará parte de nuestra imaginación, la imagen se abre en nosotros como agujeros o huecos que fisuran las apariencias, al mostrar la doble cara del tópico de la película que habitaba en sus profundidades, Deleuze lo manifiesta como: “restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se sustrajo de ella para hacerla «interesante». [...] hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, rarificar la imagen, suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo. Hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo entero.”<sup>107</sup>

Para imaginar más posibilidades artísticas sobre el cine, debemos deshacernos de las ideas que condicionan nuestra concepción referente a la expresividad cinematográfica. Las variedades fílmicas ha estado sujetas a una imposición, tal como se mencionó, a un cine narrativo-representativo-industrial, haciendo hincapié en este último factor, a la industrialización y estandarización, al conquistar la imagen fílmica en un molde de repetición manufacturada desde sus inicios como cine, al institucionalizarse la existencia de un gran mito sobre el

---

<sup>107</sup> Deleuze, G. (1987) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. [Págs. 36-37]

lenguaje cinematográfico, único y universal, que condiciona la libertad creativa en la forma de abordar la imagen y sonido, proponiendo una metodología industrial basada en el capital. El gran mito del lenguaje cinematográfico construido desde la concepción del cine clásico hollywoodense, ha codificado los recursos expresivos en un catálogo limitado de los temas filmables sobre lo que es permitido, y también una forma de construcción que apunte hacia la utilización lógica, llevando consigo una colonización sobre los deseos de la imagen, organizar al deseo en un código reconocible para el lenguaje fílmico, eliminar la energía del caos de las imágenes en movimiento, al pegar significado con significante de una forma convencional. Lo *convencional* tiene que ver con un pensamiento lógico que reproduce la forma racional en que vemos la cotidianidad, la repetición del modelo *narrativo-representativo-industrial-utilitario-lógico*.

El cine-producto proviene de esta visión industrializada que tuvo su nacimiento en Hollywood, haciendo que el capital se vuelva el eje principal para la creación fílmica, por primera vez en la historia de las artes, una expresión artística se ve supeditada por el peso de grandes incentivos económicos para su desarrollo, heredando las problemáticas impuestas por el sistema capitalista, Deleuze reflexiona al respecto:

El cine como arte vive en una relación directa con un complot permanente, con una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más indispensable. Esta conspiración es la del dinero; lo que define al arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero. A la dura ley del cine, donde un minuto de imagen cuesta una jornada de trabajo colectivo [...] El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso [...] Es la vieja maldición que corroe al cine: el dinero es tiempo [...] el tiempo es por naturaleza la conspiración del intercambio desigual o la imposibilidad de una equivalencia. Por eso se puede decir que el tiempo es dinero.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Deleuze, G. (1987) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. [Págs. 108-109]

Otra vez, el capitalismo vino a establecer su sistema de industrialización con reglas para la fabricación continua de productos audiovisuales, lo que se vende es entretenimiento para la evasión y explotación de la espectacularidad de las imágenes. Hollywood es el representante del dominio imperialista del capital, con su gran maquinaria publicitaria y apropiación de los salas de cine ha logrado penetrar en cada rincón del mundo, esparciendo su visión hegemónica sobre el entendimiento cinematográfico, *controlando lo qué se expresa y el cómo se hacen las imágenes filmicas*, al acotar las alternancias narrativas, repitiendo los mismos modelos clásicos, estableciendo su sistema de jerarquías para la producción y percepción industrializada. Para Hollywood las películas no son un arte, sino un producto, y con ello, han convertido al cine en un dispositivo de desimaginación, presentando a la imagen fílmica como un medio exclusivo para la representación realista, cayendo en lo didáctico y propagandístico para aleccionar desde su mirada dominante.

*Hollywood es una dictadura fascista sobre la concepción cinematográfica*, poniéndose encima de los diversos modos de ver, siendo parte del fascismo capitalista que extiende sus tentáculos al implantar una hegemonía en el audiovisual, destruyendo las formas originarias de la imagen cinematográfica para convertirla en una imagen mercancía carente de profundidad expresiva, reduciendo a una película a su recaudación monetaria en taquilla, en su rentabilidad. Prevalciendo el entretenimiento del espectáculo sobre la satisfacción de un entretenimiento opuesto, centrado en hacernos ver nuestras verdades humanas, este modelo hollywoodense basado en el fascismo industrializado del capital ha producido una inmensa ceguera letal en los espectadores, alimentando la anestesia sobre los sentidos y la psique.

No existe un lenguaje universal para el cine, eso es un mito producto del totalitarismo capitalista que se debe desbaratar, en la historia del cine encontramos diferentes periodos que integran innovaciones y propuestas a un nivel formal, estético y técnico, haciendo que coexistan muchas expresiones contra la idea de un lenguaje cinematográfico único y totalizador. En este panorama, hacer cine fuera de la visión hegemónica es un acto de resistencia, simboliza una lucha artística contra

el capital y la narrativa clásica, esto implica defender las libertades creativas dentro de las convicciones artísticas que tiene cada cineasta, con el objetivo de poder moverse entre las diferentes variedades existentes que el cine ofrece. Hay que salirse de la estructura convencional desde la manera en que se piensa y hace cine, ya que no solo se ha capturado la imagen fílmica, también la experiencia fílmica es condicionada por el fascismo hollywoodense, por ende, el cine debe liberarse de la representación de la apariencia y el realismo, para hablar desde la esencia que descubre de la vida, saber que existen más variedades sobre la imagen cinematográfica.

Para ello debemos contestar las siguientes preguntas, *¿Cuáles son las variedades existentes dentro del espectro cinematográfico? ¿Por qué es importante distinguirlas? ¿Se puede crear un híbrido entre variedades, o cada una es exclusiva de su forma?* No se trata de crear más divisiones en la forma fílmica, sino de tratar de reconocer la amplitud sobre los significados de lo cinematográfico, para ser conscientes de los recursos creativos, estilísticos, técnicos y formativos para promover nuevos horizontes en el panorama existente. Es importante remarcar que, estas variedades no están separadas, son aspectos que se encuentran en una constante *ósmosis*, convergen y se retroalimentan entre sí, ya que el objetivo de este texto no es separar al cine en categorías, sino deshacernos de la visión hegemónica del cine-producto, estas variedades no son descritas con la intención de clasificar al estilo de la especulación capitalista, que busca vender películas como productos de consumo por su género en un mercado cinematográfico.

### ***Variedades existentes en el espectro cinematográfico:***



<sup>109</sup> El esquema es resultado de la investigación, una propuesta hecha por el autor de esta tesis.

Durante el proceso de investigación, se lograron identificar cinco variedades de la expresión cinematográfica, teniendo como puntos extremos a la copia de lo real en contraste con la imagen estallada, tomando como base a tres grandes tradiciones del cine, el realismo (expuesto por Bazin), la forma abstracta y experimental dentro de la plástica de la imagen, y por último el terreno de lo fantástico<sup>110</sup> proveniente de la imaginación que se expresa en la ficción. Empecemos con la ***copia de lo real***, tal como se describió anteriormente, es un principio constitutivo del aspecto cinematográfico, reproducir un duplicado realista, pero esta variedad no se limita a ser una imagen-registro en movimiento, sino que se configura a través de una composición estructurada que busca la fidelidad con la realidad observada, lo que denominamos como *cine documental*, para ello es importante dividir nuestra percepción en dos mundos: el mundo de lo real y el mundo de lo imaginario; las imágenes capturadas en el documental pertenecen al primer mundo de lo real y cotidiano.

En la mayoría de casos, el cine documental busca exponer un conocimiento, teniendo como principal intención el factor informativo, se hace una investigación sobre un tema en un contexto específico con un carácter antropológico y etnográfico, podríamos decir que, estas imágenes documentales adquieren la cualidad de archivo para la memoria histórica y colectiva, donde los sucesos realmente existieron, tomados en directo sin artificio, dejando un espacio para la improvisación en el momento real de su captura. En algunas ocasiones el cineasta interviene, comúnmente se sugiere que el acontecer fluye en su naturaleza cotidiana, no se sigue un guion para ficcionar con sus artilugios.

La virtud sobre el cine documental es que se crea sin apariencias, desde la honestidad del instante, haciendo contacto directo con lo verdadero, basado en los hechos de la vida real desde una economía de recursos, con la intención de una posición neutral, pero este resultado es imposible, porque siempre existe una mirada subjetiva que selecciona un punto de vista y los cortes sobre el metraje de la misma realidad. No existe un *cinéma vérité* (cine de realidad), a pesar de sus

---

<sup>110</sup> Fantástico, haciendo referencia a las cualidades de lo ficticio, no confundirse con el género de fantasía, como cuentos de hadas, elementos mágicos y sobrenaturales.

intenciones, no existe una captura precisa de lo real, porque se juega con las imágenes desde una narrativa, lo que se encuentra es una representación más verídica. Por condición misma del cine, existe una imitación, lo cierto es que los sujetos que aparecen dentro de la imagen-documental no son personajes ficticios, son personas que realmente existieron y sus vidas se dramatizan al ser capturadas al exponer su naturaleza.

La expresividad de la imagen fílmica acrecienta sus recursos al despegarse de lo real, existe un vínculo realista sobre lo que vemos, pero se plantean nuevos mundos, una película de ficción propone su propio universo con sus propias reglas internas. El cine mismo se expande a partir de su **facultad ficcional**, el factor fantástico nos habla de una subversión de lo real, se rompe con el orden de lo cotidiano para crear historias que pertenecen al mundo de la imaginación, son imágenes que manipulan la materia acorde a sus intereses narrativos, los objetos no aparecen por simples ocurrencias, todo dentro de la ficción adquiere un valor simbólico, son objetos o personajes mágicos porque pueden desarrollarse y convertirse en todo lo que el creador desee.

Con la ficción se pone en pantalla una posibilidad de una realidad alterna a la que vivimos, siendo el resultado de un proceso imaginativo proveniente del interior de autor. Los eventos que inspiraron a la historia se ven completamente distorsionados por el poder de la creatividad, la semilla de una idea va creciendo en su corporalidad con las diferentes conexiones que flotan en la imaginación, hasta crear una historia, algo extraño sale de la psique al exterior, en nuestro caso se materializa en imágenes con movimiento y sonido, se le da nacimiento a una criatura quimérica, al puro estilo del monstruo de la novela de *Frankenstein*, conformado por diferentes pedazos inventados, una obra que se siente viva al verse. La facultad ficcional está presente en todas las artes narrativas, no solo eso, también es un principio fundamental para cualquier tipo de creación artística, una tradición milenaria que nos permite sacar las imágenes interiores/psíquicas que habitan en nosotros. Es importante distinguir entre la facultad ficcional y la ficción clásica dentro del cine, una es un principio inherente a nuestra imaginación, y la otra es una instauración de la repetición de fórmulas y estructuras narrativas (tal como se

explicó en párrafos anteriores). Podríamos decir entonces, que el cine es por principio una ficción, por definición misma al ser una representación o mejor dicho una *reinterpretación*, ya que la cualidad ficcional supera los límites de crear exclusivamente historias, propone nuevas posibilidades de imaginarse otras formas de sensaciones, estilos expresivos y poéticas; hay una alteración del orden cotidiano al establecer una experimentación distinta de percibir la realidad cuando vemos una película.

La tercera variedad del espectro cinematográfico se encuentra en el **factor poético**, partiendo de una doble naturaleza: **facultad artística** que es consecuente con una **facultad de exploración**. Para entender lo poético-artístico debemos empezar a hablar de dos sistemas de percepción, el pensamiento lógico racional que ha impregnado la estructura narrativa del cine basándose en un *orden utilitario* sobre las secuencias que se reduce en permitirse hacer avanzar las historias de manera progresiva y lógica, no hay oportunidad para crear espacios para la libre exploración artística en la imagen fílmica. Mientras la sustancia de la facultad artística se encuentra dentro de un pensamiento místico-poético<sup>111</sup> sustentado en el principio de lo inútil. Es inútil porque no tiene una utilidad precisa para el conflicto de la trama, pero eso no significa que no contribuya al desarrollo del Todo de la obra. Para nada sirve la poesía visual, su función no radica en ordenar la narrativa en una forma secuencial y lineal bajo una lógica estricta, porque lo poético suscita a la irracionalidad del Ello, el exceso del deseo, lo onírico del inconsciente, al carácter lúdico, sustrae algo del mismísimo caos, hasta la sutileza sublime de lo cotidiano, todo eso condensado en metáforas visuales, son exploraciones sobre el espacio fílmico (imagen y sonido) que apelan a otros entendimientos y carecen de un fin en específico, por ende, la *imagen poética* resulta inacabada y efusiva porque el espectador termina por completar al cine de arte.

Tarkovski menciona que “la imagen artística es una metáfora en la que una cosa es sustituida por otra [...] Para hablar de lo que está vivo, el artista se sirve de lo muerto; para hablar de lo infinito, muestra lo finito. Sustitución... El infinito no

---

<sup>111</sup> El pensamiento lógico racional y el pensamiento místico-poético se describen con mayor profundidad en el siguiente capítulo, en la sección centralizada en la creación de la mirada del espectador.

puede ser materializado, pero se puede crear su ilusión: una imagen.”<sup>112</sup>, mientras que Epstein crea el concepto de fotogenia como resultado “de lo inefable, casi una forma de magia: la fotogenia [...] la cualidad única (la irradiación propia) de la imagen fílmica [...] carácter de valor estético, esencial pero indescriptible; se experimenta pero no se explica; es constitutiva pero inanalizable [...] Con la noción de fotogenia nace la idea del cine-arte.”<sup>113</sup> (como se citó en Aumont, 2003, p. 41). Lo poético cuenta con la capacidad de remitirnos a significados más profundos y existenciales a partir de la metáfora y su poder de sustitución de la apariencia, marca un excedente entre lo insustancial, para hablarnos de lo esencial: explicar o cuestionar el sentido de la existencia en otros planos de entendimiento. El factor artístico nos permite volver a lo sagrado, a un terreno de lo incontrolable e invisible, permitiendo provocar una belleza inefable, puede que la belleza visual nos estimule y provoque un goce estético, pero lo inefable crea sensaciones elevadas que nos subliman entre lo bello y el horror.

No se trata de fomentar una fórmula dentro del cine de arte, porque sería caer en la réplica de implementar lo mismo de la narrativa hegemónica, ya que el carácter poético-artístico se permite establecer un diálogo con otras disciplinas (literatura, pintura, fotografía, teatro, música), además de abrirse a una naturaleza híbrida entre géneros y variedades expresivas, ya que para darle una identidad artística a una película proviene de la mezcla, del nomadismo entre todos los campos de donde se alimenta e inspira. Otorgarle la categoría de cine de arte es fomentar una autonomía creativa en un medio con tantos compromisos comerciales, se invoca a un deseo liberador, algo con lo que no tenemos contacto en lo cotidiano, por ende, la facultad artística comienza a romper con la narrativa convencional y proponer nuevas sensibilidades. Probablemente la realización de una película pasa por etapas similares, pero no todas las cintas tienen presente el principio poético de

---

<sup>112</sup> Tarkovski, A. (2019) *Esculpir el tiempo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. [Pág. 46]

<sup>113</sup> Aumont. J. (2003) *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.

\*Jean Epstein (1897-1953) fue un cineasta y teórico polaco que hizo carrera profesional en Francia, con un pensamiento que fomentaba el valor artístico y vanguardista en el cine.

querer tocar nuestra sensibilidad y permitirse explorar la riqueza de su expresividad estilística desde la introspección del autor.

La idea hegemónica sobre la concepción del cine se va diluyendo, demostrando su fragilidad al no existir un estilo preciso y tampoco un lenguaje totalizador sobre la imagen fílmica. La ***variedad experimental*** viene a demostrarnos que las capacidades cinematográficas pueden romper cualquier límite preconcebido, haciéndolo desde un replanteamiento sobre los recursos expresivos, sus significados y las formas de producción fuera de la lógica industrial y dramatización de ficción clásica. El cine experimental apela por una abstracción originaria, ya que los primeros años del cine eran experimentales en su descubrimiento, algo que el cine-producto fue domesticando dentro de una fórmula que busca institucionalizarse en un único lenguaje cinematográfico, por ende, siempre ha existido una alternancia con películas de vanguardia dentro de un panorama *underground*, lejos de las grandes enciclopedias oficialistas sobre la historia del cine; en palabras de Bellour:

El cine experimental o de vanguardia (ninguna palabra es la adecuada) y el videoarte (esta palabra no es mejor) tienen en común una voluntad de escapar por todos los medios posibles a tres cosas: la omnipotencia de la analogía fotográfica; el realismo de la representación; el régimen de creencia del relato.[...] Así se deshace en la mayoría de los films experimentales y de los videos el "contrato natural" entre la imagen y el sonido. Siempre existe sustracción, adición: aceleraciones, desaceleraciones, excesos, ausencias, perturbaciones múltiples que apuntan a desnaturalizar ese contrato celebrado hace casi un siglo entre el film de ficción y su espectador.[...] Pero hay que precisar que esta operación de resistencia y de distanciamiento que permite concebir un tiempo y un espacio de otra naturaleza, y construir un arte -o un nivel de arte- específico, es en realidad muy diferente en el cine experimental y en el videoarte.<sup>114</sup>

Con el cine experimental se desmonta el orden natural de la imagen y sonido, ya no existe una sincronización obligatoria, se intenta generar confusión y desasosiego, una turbulencia visual y sonora que alborota a los sentidos desde otro

---

<sup>114</sup> Bellour, R. (2009) *Entre imágenes: foto. cine. video*. Buenos Aires: Colihue. [Págs: 156-157]

tratamiento del material fílmico para plantear enigmas, demostrándonos que existen otras formas del entendimiento cinematográfico, sin obligación de cumplir con la exposición representativa y resolución de un conflicto, sin girar alrededor de un relato. Creándose desde lo marginal, lejos del sistema industrial y los circuitos comerciales de exhibición, en su mayoría apostando por una autogestión con bajos presupuestos, demostrando que no es necesario contar con grandes recursos económicos para expresarse desde una creatividad más libre e independiente del condicionamiento del capital, eso abre el espacio para navegar por un estilo propio, donde se vuelve a pensar la imagen fílmica desde sus fronteras, sin ninguna obligación narrativa, ya que no persigue la distracción, ni la rentabilidad de la imagen, es un cine de libertad creativa y exploración. La misma coherencia narrativa pasa a un segundo plano, ya que la imagen-experimental se expresa al nivel de las sensaciones donde es más importante invocar a estados psíquicos y sensoriales, pensar en todas las posibilidades que tiene la cámara de moverse, desde la anarquía redefine y propone una visualidad que rompa con lo establecido. El cine experimental es un cine subversivo porque pulveriza al gran ideal de lenguaje cinematográfico universal, se realizan experimentos artísticos que juegan en un territorio fértil y rebelde, aunque se piense que son desvaríos cinematográficos mal realizados, cuentan con un trasfondo detrás de cada replanteamiento sobre las imágenes elegidas.

Existe un extremo al que puede llegar el cine experimental, con su mirada aniquiladora, al romper la relación con todo entendimiento como imagen fílmica, reduciéndose a sus principios básicos: luz y oscuridad (pantalla en blancos y negros), colores, parpadeos (cortes), silencio, ruido, el metraje mismo que corre sin aparente sentido, imágenes que chocan entre sí y se queman con su propia iluminación, para terminar en un vacío visual absoluto y abstracto. Pero fuera del contexto del cine experimental que cuestiona el contenido y completamente lejos de la concepción clásica del cine, existe una muerte del fascismo del lenguaje cinematográfico totalizador, al cuestionar y deslegitimar la forma, permitiéndole renacer en una **imagen estallada**, aquella imagen que se transforma porque la misma conciencia humana necesita expandir su entendimiento a otros medios

expresivos audiovisuales, saltar a otras disciplinas artísticas y nuevos espacios de proyección, tal como lo menciona Youngblood<sup>115</sup>, pionero en la definición del cine expandido y ampliación de la imagen fílmica. La imagen en movimiento necesita ser pensada más allá de los límites autoimpuestos en una idea preconcebida del cine, se requiere de actos artístico-terroristas para explotar las definiciones preestablecidas y expandir las posibilidades expresivas al desbordarse fuera del soporte tradicional de una pantalla en una sala tradicional de cine, ya que se trata una constante búsqueda de nuevos modos de ser de la imagen en movimiento, en una reinención a partir de la hibridación entre diferentes disciplinas artísticas que manipulan y replantean la forma de proyectarse en otros espacios de acuerdo a las necesidades de la pieza como *arte multimedia*.

La imagen estallada se fragmenta en múltiples pedazos, una explosión total que deja a la imagen y sonido completamente desnudos ante todos los mecanismos que creíamos inamovibles, siendo una emancipación que pocos cineastas se atreven a cruzar. Más allá de sus cualidades exterminadoras, la imagen estallada se convierte en un puente que reconstruye una visión renovada que permite entender a cada fotograma como un lienzo que puede ser intervenido, y no solo eso, también se modifican las propiedades del espacio de exhibición, podemos decir que la imagen estallada hace comunión con formas fílmicas infravaloradas, pero crea un replanteamiento del uso de las pantallas y el espacio de exhibición.

Dando como fruto el surgimiento del *cine expandido*, *videoarte*, *videoinstalación*, *instalaciones inmersivas* y *performance*, manifestaciones artísticas que competen por principio a la imagen en movimiento, y permiten expandir el pensamiento cinematográfico fuera de sus moldes, recordándonos que el cine continúa siendo un arte joven en constante exploración y transformación, que aún no existe una forma o teoría que lo defina en su totalidad. Aunque sus bases sean las mismas, hay que luchar por recuperar su versatilidad para que no predominen los límites fascistas que busquen reducirlo a un espectáculo audiovisual como producto comercial. Ver al cine como una imagen-anómala que se expande y

---

<sup>115</sup> Youngblood, G. (2012) *Cine expandido*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

transgrede con su extraño misterio a todos los modos de ver y percibir dentro del ecosistema fílmico, redefiniendo su relación con el espectador.

La anomalía cinematográfica nos remonta a ese sentimiento de extrañeza que algunas películas invocan, no todo el cine cuenta con esta virtud o maldición, depende del efecto que genere; ese recurso viene de la máxima capacidad que tiene el cine como forma artística, la ilusión que aparece en pantalla nos remite a una presencia fantasmagórica, la imagen fílmica actúa como una ventana que se abre y nos muestra sus profundidades emocionales, intelectuales y sensoriales, recordándonos que el fenómeno cinematográfico proviene de otra dimensión, en este sentido, el cineasta y su juego de imágenes se convierten en un médium para la invocación de esa dimensión misteriosa. El gran misterio del cine es un enigma místico presente en todas las bellas artes, haciendo que se aparezca lo inesperado de manera abrupta, podemos ver al misterio, pero este no deja de ser un secreto.

Dicho misterio no se limita a ser exclusivamente un duplicado de la vida, recrea los mismos principios que le dan fuerza a la vida, llámese alma a las fuerzas vitales que habitan en nosotros, como si esas imágenes cinematográficas tuvieran su propia respiración en el encuentro con el espectador, por eso se dice que el arte tiene instantes de verdad develados. La esencia de estas fuerzas presentes en su mayoría en un cine con preocupaciones artísticas, se distinguen de todas las películas que se mueven entre las apariencias, la evasión y el espectáculo, siendo imágenes sin deseo. Tal como se describió anteriormente sobre las diferentes facultades y variedades en el cine, son formas que se vuelven transversales, se atraviesan unas a otras, pero no todos los cineastas las utilizan. Ver al cine de arte como potencia de una fuerza de su misterio, llevándonos a un estado de apertura, contemplación y sensibilidad abierta, un arte de los afectos que nos conmueven y nos hacen frágiles ante esa anomalía fílmica, por eso mismo existe una marcada diferencia entre el cine-arte y el cine-producto, por la facultad sensible que alimenta a nuestra alma con el gran movimiento interior y estimula nuestra imaginación.

Repasando lo planteado por el capítulo, podemos mencionar que para reconocer el cine de arte es necesario exponer tres puntos esenciales: el primero intenta descifrar el misterio ontológico sobre *¿Qué es el cine?*, para comprender la

potencia de sus cualidades expresivas; otro aspecto central gira entorno a descomponer el *condicionamiento de la narrativa*; y por último entender el eje de navegación entre las *variedades del espectro cinematográfico*. El cine manifiesta su movimiento de tres maneras (documental, ficción y animación), sus elementos constituyentes se encuentran en una tríada: Luz y sombra, Mirada-Cuerpo-Cámara y Acción-Movimiento. Existen dos niveles para las capas de significación que se construyen al mismo tiempo, la superficie visible (composición visual, sonora, temporal y narrativa) y las profundidades subterráneas.

A partir de la influencia de la facultad representativa (paradigma mimético) y la facultad invocativa (sentimiento vivo) se comienza a definir el rol de la narrativa, y existe una división de posturas, por un lado está la visión hegemónica del cine comercial, y por otra parte se encuentra el cine de arte. Hay una dictadura fascista proveniente de la repetición del modelo clásico impuesto por Hollywood, al propagar un lenguaje cinematográfico universal basado en lo narrativo-representativo-industrial, la supremacía de la prosa realista en un sentido lógico lineal y utilitario. El cine de arte es un acto de resistencia, con el cine poético y experimental pulverizan la convención de la narrativa hegemónica, al proponer una construcción a través de varias líneas de acción-movimiento en una *trenza de serpiente*, para crear una imagen transfigurada que se convierta en imagen perforadora.

Para descolonizar el pensamiento fílmico debemos comprender la amplitud de sus significados dentro de sus variedades expresivas en el espectro cinematográfico, proponiendo cinco vertientes que se entrelazan: copia de lo real (cine documental); facultad ficcional (factor fantástico, crea un mundo imaginario, reinterpretación); la poética (función artística, exploración, lo inútil, metáforas visuales, volver a lo sagrado); expresión experimental (romper límites naturales, replanteamiento, abstracción, vanguardia); y el extremo de una Imagen estallada (expansión a otras disciplinas y emancipación de espacios). El cine de arte potencializa una imagen-anómala como expansión del extraño misterio cinematográfico en un estado de apertura, contemplación y sensibilidad abierta para el espectador.

## LUCRECIA MARTEL

### La creación de una atmósfera acéfala

Lucrecia Martel es una de las voces más contestatarias dentro del ecosistema cinematográfico contemporáneo. Sus películas y discurso político antihegemónico critican a la élite del cine industrial hollywoodense que propaga un fascismo cultural a través de una fórmula que le da sentido a la imagen fílmica como una narrativa clásica que acota la expresión y es sobreexplicativa. En su filmografía propone una reimaginación del cine como una imagen pensante y sensorial, hace filmes más regionales para hablar de las particularidades del espacio cotidiano habitado en su natal Argentina, retratando lo imperceptible desde la ambigüedad, con temáticas que cuestionan las estructuras de poder. Tiene una narrativa fragmentaria con tiempos prolongados que exploran la potencia del paisaje sonoro, ya que considera que el sonido tiene una dimensión que magnifica la experiencia más allá de lo visual y permite imaginar lo que no aparece en el cuadro, siendo una parte de su discurso al resaltar y crear desde la composición sonora. Estos factores componen una atmósfera acéfala como una experiencia sensorial que sumerge al espectador en la psique perturbada de los personajes desorientados o hace que las imágenes se sientan bajo la influencia de una percepción confusa del ambiente.

Su ópera prima *La Ciénaga* (2001), es una declaración de intenciones artísticas, a simple vista es una historia sobre dos familias de la clase media alta que pasan unos días de vacaciones en una finca a las afueras de Salta (provincia argentina, ciudad natal de Lucrecia Martel), donde veremos su convivencia familiar. Se puede considerar que tiene una narrativa coral fragmentaria que introduce a los diferentes personajes en su vida cotidiana, centrada en describir visualmente su psicología por medio de sus conductas y expresiones; la película no desarrolla un conflicto con su respectiva resolución, ya que la trama no es tan relevante porque no avanza a ningún lado, es un retrato de un estado de estancamiento que está impregnado en todos los aspectos familiares, una pequeña burguesía decadente

asfixiada por su mirada limitante que esconde hipocresía, recelo y clasismo, ya que cada escena hace un comentario crítico, por ejemplo, el desagrado de la matriarca por la servidumbre indígena, sintiéndose superior a pesar de ser una persona insoportable.



**Fotograma de *La Ciénaga* (2001)**, momento donde los personajes sienten la tensión del clima, mientras ellos están intoxicados de alcohol y enajenados.

Es una cinta que remarca su potencia en la sensorialidad de su atmósfera, Martel construye su narrativa a partir del sonido invocativo que permite darle un ritmo vibrante de tensión al espacio, con ruidos esparcidos que le dan una dimensionalidad a la imagen, mezclando los diferentes alcances de modulación del espectro sonoro, haciéndolo sentir dentro del plano, pero también a los costados, arriba y abajo, fuera del campo visual, con distinta intensidad para manifestar la vida del lugar y transmitir el estado de ánimo. El clima es un personaje más que captura un verano tropical que rodea con su calor y al mismo tiempo genera una pesadez con su humedad, como una náusea que invade a los personajes, tal como la escena inicial con los adultos congestionados por el alcohol, absortos en su hedonismo, la madre cae al suelo intoxicada, pero nadie se preocupa por ella, solo las hijas salen a su rescate. La misma piscina tiene agua podrida estancada como metáfora de la

condición deteriorada de los personajes, tal como lo explica Blake, “El hombre que nunca cambia de opinión es como el agua estancada, y cría reptiles en su mente”<sup>116</sup>, así los reptiles putrefactos se clavan en esta familia, en un círculo vicioso que los retiene en la indiferencia con la realidad.

Martel desde su segundo largometraje se centra en la introspección de sus personajes. En *La niña santa* (2004) nos plantea el juego de poder del deseo sexual, contrapone una mirada masculina dominante para satisfacer su apetito, y una mirada femenina sumisa y mesurada, dentro de un contexto donde una adolescente sufre un acoso sexual callejero por parte de un doctor. La joven en lugar de sentirse violentada vive su despertar sexual latente, influenciada por su visión religiosa interpreta el acoso como su misión de salvación a aquel hombre, Martel le da un giro a la temática, con una protagonista que convierte el evento en un dilema sobre el deseo, ya que le gusta sentir ese impulso. La película establece una dinámica ambigua sobre el erotismo y la satisfacción del placer, los motivos del hombre acosador son impersonales, solo quiere adrenalina en un deseo ilícito, por eso blinda su intimidad y emociones, mientras que la adolescente quiere más que esos breves roces callejeros, se obsesiona con él, lo espía, transformándose en una acosadora de su vida privada, con intención de un involucramiento más cercano en busca de sentir un afecto, por eso toca su mano e intenta besarlo en una escena, pero él se niega ser recíproco, y anula todo motivo de amor. Así la cineasta cuestiona la lucha por el control del deseo reprimido, con una víctima que distorsiona el acontecimiento en el instante en que a ella le excita, se modifica el discurso sobre una mirada femenina deseante y retadora.

En sus siguientes películas, *La mujer sin cabeza* (2008) y *Zama* (2017), podemos observar cómo construye una atmósfera acéfala con las imágenes en movimiento y la dilatación de la expresión sonora, para introducirnos en la psique desorientada de sus personajes principales. En *La mujer sin cabeza* trata sobre Vero, una mujer de clase media alta que después de atropellar a un niño por accidente, decide huir y dejar el cuerpo tirado, en un marco de ambigüedad donde no sabe si mató a un perro o una persona, pero cargando el sentimiento de

---

<sup>116</sup> Blake, W. (2002) *El matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Cátedra. [Pág. 125]

culpabilidad. El filme nos sumerge en el proceso de descomposición psicológica que rompe con “la vida perfecta” del personaje. En una escalada de pérdida de la cordura, Vero se siente extraña, como si ya no le perteneciera a su vida, disociada de la realidad, en un trance de amnesia por el impacto del accidente, sin reconocer su trabajo, el afecto de su familia y hasta su propia identidad.



**Fotograma de *La mujer sin cabeza* (2007)**, Lucrecia Martel nos adentra a una atmósfera psíquica de desorientación.

La psique del personaje se refleja en la actuación introspectiva de la actriz María Onetto, pensativa, pasiva y enmudecida, y al mismo tiempo este estado mental es traducido en cada imagen, por un lado, nos muestra varios encuadres con la cabeza de la protagonista fuera de plano, como si Martel se la cortara a propósito para remitirnos a esa sensación acéfala de tensión interna; y por otro lado tenemos muchos primeros planos de la actriz dentro de su entorno que se percibe alejado, haciendo que la atención se centre en la actuación. El sonido hace énfasis en aspectos que remarcan la disonancia por el evento, por ejemplo, el filo de los cuchillos se resalta por la encrucijada peligrosa que atraviesa el personaje, intensificando ese tipo de sonidos para crear una expresión de desorientación. A la mitad de la película, Vero confiesa el crimen a su marido, cuando se desahoga comienza a recobrar su compostura, pero se confirma que sí mató a un niño pobre, su esposo la encubre, y ella decide vivir en el autoengaño, tragándose su condena interior y continuar en el mundo de las mentiras, ya no importa el dilema ético porque

se borraron todas las evidencias incriminatorias, por ende, la protagonista escoge ignorar la verdad. La cinta termina con una escena donde se observa un reflejo del rostro distorsionado de Vero, estando contenta dentro de una fiesta, como metáfora, se quedó sin cabeza por su apatía.

En *Zama*, Lucrecia Martel realiza una adaptación cinematográfica del material literario homónimo, por ende, el filme conserva una esencia poética en sus diálogos y monólogos, al mismo tiempo tiene un tono absurdo. La historia trata sobre la caída a la locura del personaje principal, Don Diego de Zama (Daniel Giménez Cacho), un funcionario de la Corona española que se encuentra en la provincia de Argentina, la cinta está ambientada a principios del siglo XVIII, durante el Virreinato del Río de la Plata, siendo la oportunidad para que la directora desmitifique y critique el retrato colonialista, a través de crear un estado psíquico de decadencia que ridiculiza al poder, mostrando su ignorancia, el lado hedonista y el racismo latente, al derribar la imagen hegemónica con pelucas mal puestas y el uso de ropa lujosa, pero sucia; dentro de un entorno que se percibe caótico donde coexisten encuentros culturales entre los pueblos originarios sumisos y rebeldes, los mestizos, esclavos africanos y los colonos europeos.



**Fotograma de Zama (2017)**, escena surrealista con una llama al fondo del personaje principal, como un estado de confusión entre lo real y lo psicológico, hay una presencia metafórica constante de animales.

Don Diego de Zama está atrapado en la colonia, esperando una carta de salvación para ser trasladado a un sitio mejor o volver a reunirse con su familia en España, pero nada de eso sucede, se encuentra estancado en un lugar al que no pertenece, sin desear estar presente, entramos en la convención de un juego psicológico fantasioso, ya que se perfecciona la atmósfera acéfala propuesta por Lucrecia Martel, al adentrarnos en una sensación de desorientación y aturdimiento, en una confusión mental al posicionar la narrativa desde el punto de vista decadente del protagonista. Es la primera película, en la que Martel introduce una banda sonora extradiegética para remarcar las sensaciones, también recurre a un extremo sonoro al establecer una expresión que distorsiona el sonido para alterar el efecto psicológico, como si el protagonista estuviera flotando entre ideas y se descolocara de la realidad.

La cinta está fuera de la costumbre lógica realista, ya que nos sumerge en momentos surrealistas que solo percibe Zama, desde su fantasía absurda que refleja su demencia y alucinaciones, haciendo que las imágenes se rodeen de un aura irreal, transmitiendo el sentimiento interno del personaje que se encuentra fuera de su centro, por eso el nuevo mundo se percibe sin orden, porque no llega a compaginar con ese territorio que lo termina absorbiendo, tal como sucede al final, cuando es secuestrado por indígenas rebeldes, convirtiéndolo en prisionero, sacando el lado más primitivo de los personajes; la película concluye con Zama sin manos en una barca sobre un lago, como el camino hacia la locura o la muerte, no se reconoce si es algo real o una alucinación.

## CAPÍTULO 6

---

### El espectador emancipado y el estado de transgresión en la experiencia estética-cinematográfica



Fotograma de *Post Tenebras Lux* (2012), Carlos Reygadas.

*¿La belleza?  
Dicen que está en el ojo,  
en el ojo del espectador,  
¿Y si no hay espectadores?  
- Léos Carax*

Al no haber espectadores es como si la película le hablara al vacío, como si la labor titánica de realización no rindiera frutos. La existencia de la película se complementa a través del espectador, otorgándole sentido a la proyección de imágenes en movimiento, es a partir del ojo y su mirada que se puede apreciar la belleza que habita en una película o su misma carencia. El cine es una potencia inacabada, guarda adentro de sus imágenes un tesoro secreto que el espectador tiene que descubrir, es un encuentro simultáneo entre el sentimiento viviente y el pensamiento como reacción al estímulo sensorial que generan las imágenes fílmicas, siendo una aventura para la percepción que nos lleva a navegar por diferentes estados anímicos y corporales. Como espectadores, observamos la información auditiva y visual para posicionarnos con una actitud ante la película, atravesando al receptor por medio de la imaginación y exaltación sensitiva.

Sigue siendo importante hacer la distinción entre imágenes cinematográficas, tal como se ha expresado a lo largo de la investigación, ya que cada imagen exige capacidades distintas del espectador, dependiendo de sus intenciones comerciales o artísticas. Hay películas más sencillas de descifrar y otras que exigen una mayor participación intelectual, haciéndonos cuestionar sobre *cuánto espacio crea la película para la reflexión e imaginación*. Todo lo que se siente e interpreta proviene de la elección de lo que aparece en el encuadre en pantalla, nuestra relación como espectadores está supeditada a la forma en que son narradas las imágenes, a sus posibles planteamientos expuestos en la elección de planos y ángulos de la cámara, y cómo nos hacen partícipes de su historia. El cine por su origen ontológico tiene la potencia de fertilidad, porque independientemente de sus inclinaciones estéticas influye en el pensamiento, introduciendo ideas o nuevos modos de ver, ahora la verdadera distinción surge cuando el cine de arte trae consigo un significado vital para el alma o es un cine-producto que carece de sustancia, tal como Eisenstein lo expresa “una obra de arte consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador. Esto constituye la peculiaridad de una obra de arte verdaderamente vital y la distingue de una producción sin vida, en la

cual el espectador recibe el resultado representado de un proceso creativo ya consumado.”<sup>117</sup>

Toda película cuenta con la oportunidad de dirigir el proceso de pensamiento según las imágenes mostradas durante su visualización, los efectos fueron previamente planeados por el cineasta, cada estímulo corresponde a una manipulación de las imágenes de la cual el espectador no tiene conocimiento hasta que se enfrenta a ellas, lo que se explicó en el capítulo anterior sobre *la trenza de la serpiente*, nos remite a los efectos que tiene la combinación de todos sus elementos visibles y ocultos que se entrelazan en su composición. Ese es el veneno que el autor clava en el espectador, se esparce por todo su cuerpo hasta llegar a su mente, esas líneas de movimiento que se entretajan en el filme guían a la persona en un efecto anticipado que provoca un nivel de estado emocional, sensorial o intelectual. El cineasta no sólo une imágenes a través del montaje, sino que invoca sentimientos, sensaciones y significados; aunque cada reacción es particular, el espectador puede sintonizarse con lo esperado y alcanzar dicha excitación a diferentes escalas. Por ende, para el creador es fundamental conocer cómo funciona las estructuras de la psique humana, y con ello los sentimientos que se producen en diferentes aspectos de la misma vida, con una visión y sensibilidad ampliada para luego poder transmitirlo en la gran pantalla. Aquí la cuestión radica hacia qué lugares mentales nos puede inducir una película, es simple entretenimiento o implica una involucración más profunda de nuestras capacidades cognitivas, imaginativas, emocionales y sensoriales.

Cuando el espectador está frente a las imágenes en movimiento de una película se produce en él una *experiencia estética*, en este caso podemos denominarla como una *experiencia cinematográfica*, porque asistir a una sala de teatro a ver una cinta cuenta con sus propias características ritualísticas que la diferencian de la contemplación de una pintura que trabaja con imágenes estáticas. Se trata de un encuentro de orden temporal que nos sumerge en una ilusión entre la luz y la oscuridad, en todo momento estamos viendo una manifestación de luces que proyectan imágenes en movimiento sobre una gran pantalla, y es en la

---

<sup>117</sup> Eisenstein, S. (1986) *El sentido del cine*. México: Siglo XXI. [Pág. 20]

oscuridad del espacio donde el cuerpo del espectador observa y queda inmovilizado, marcando una división entre ambos mundos, aquel mundo real al que está sujeto el espectador y la dimensión creada por la película. La experiencia misteriosa se produce cuando el espectador se difumina entre la oscuridad de la sala, el mundo al que pertenece se esconde creando un momento ilusorio para fusionarse con lo que se observa y oye. Esta naturaleza nos permite enfocar nuestra atención en la pantalla, apuntar con nuestros ojos-faro exclusivamente hacia la dirección de las imágenes fílmicas, dejando en la oscuridad al resto de cosas, quedando afuera del rango visible, la gran pantalla se convierte en una ventana-portal, donde los límites del encuadre se diluyen dentro del enfoque de la vista.

La sala de cine se convierte en un laboratorio mental, donde el gran tamaño de las imágenes intensifica su poder y eleva la capacidad de inmersión, el espectador se transporta psíquicamente a esa dimensión desconocida propuesta por la película. Tradicionalmente, la experiencia cinematográfica era concebida como asistir a una sala teatral con butacas frente a una pantalla gigante, una práctica colectiva que permite sentir la interacción energética del público. Pero, en la actualidad este ritual artístico se ha domesticado a la vida casera, degradando su potencia, aunque aún conserva su esencia entre la luz que emite el brillo de la pantalla de televisión y la presencia de la oscuridad en la habitación, se pasó de una relación colectiva a una individual. El acto de la experiencia cinematográfica puede considerarse como un embrujo mental, porque nos creemos la ilusión fílmica, eso es el embrujo del cine, quedamos atrapados por la película y caemos en el hechizo, permanecemos inmóviles a voluntad en la oscuridad, nos convertimos en seres invisibles que sienten, observan y oyen sin la necesidad de mover el cuerpo, pasmados ante lo desconocido de las imágenes, en una extraña combinación entre el sueño, ensoñación y la percepción real, esa sensación construye la experiencia cinematográfica, remitiéndonos a la memoria y a una confusión entre lo real y lo imaginario. Huertas Jiménez concluyó lo siguiente:

Los fenómenos psíquicos dependen directamente de los fisiológicos. La visión reacciona ante la luz y provoca cambios graduales en el sistema nervioso que activa el cerebro. [...] una compleja red de procesos de interpretación y reinterpretación de la

información sensorial. La percepción es [...] un proceso mediante el cual el receptor extrae de los estímulos que llegan a sus órganos sensoriales una información [...] no se limita a los procesos cognoscitivos de extracción de información [...] la participación emocional, la atención, la memoria y la imaginación desempeñan un importante papel. [...] la actuación del inconsciente, el fenómeno de la afección, la excitación emocional, la atención y la imaginación intervienen en mayor grado que en otros procesos perceptivos. [...] los elementos captados por nuestra mente profunda, inciden directamente en el disfrute de la obra, ya que existen numerosos aspectos que se nos escapan a la percepción consciente o superficial y que son incorporados por nuestra percepción profunda.<sup>118</sup>

Adentrarse en una película implica la activación de un proceso psíquico desde la interpretación sensorial al leer las imágenes en movimiento, cruzando las fronteras entre lo consciente e inconsciente, vemos con precisión como avanza la historia en el terreno de lo comprensible para la consciencia, pero a la par en el interior de la mente profunda se comienzan a mover piezas sin que nos percatemos de sus conexiones y conjeturas, ya que de manera consciente se nos escapan detalles en la atención. La imagen fílmica puede llegar a tocar el fondo más íntimo de cada espectador y dialogar con *el Ello* sin darnos cuenta, abriendo las capas subterráneas de la película, pero desde esa percepción profunda. Con la experiencia cinematográfica logramos entrar en *trance* y confundir a la mente, el cine cobra vida a través de esta situación que captura la atención por medio de un estado de hipnosis, embriaguez y atracción a la imagen fílmica, haciendo que el espectador se disocie de la realidad y pierda el equilibrio con el que ordenaba su psique. El trance hipnótico se da a partir de la visualidad que enfoca nuestros pensamientos con la directriz de las imágenes proyectadas, entregándole nuestras sensaciones y emociones vivas como reacción de lo corpóreo, nuestros sentidos caen en una simulación que nos hace experimentar las cosas como si realmente lo estuviéramos viviendo, provocando un poder de atracción por los estímulos audiovisuales.

---

<sup>118</sup> Huertas Jiménez, L. J. (1986) *Estética del discurso audiovisual: fundamentos para una teoría de la creación fílmica*. Barcelona: Mitre. [Pág. 103]

La imagen fílmica enciende la mirada con su brillo al producir placer en las pupilas que se dilatan y conmociona al resto del globo ocular, alterando su estado normal al absorber la visualidad de la imagen, siendo la forma en que la película entra al interior, creando una conexión con la psique y el cuerpo, el movimiento ocular confunde a la mente al activar una sensación de kinesis, haciendo pensar que estamos moviéndonos juntos con la imagen. Dicho magnetismo que une al espectador con la imagen fílmica, completa la fusión entre los ojos-faro que focalizan lo que están viendo porque se encuentran totalmente sumergidos en la acción, lo único que existe en ese momento es lo que aparece en pantalla. No sólo experimentamos el movimiento de las imágenes, también creemos en su existencia a través de la diégesis<sup>119</sup> que nos permite persuadir la existencia de ese mundo, y entrar a la inmersión de esa imagen sensible como dimensión inventada. Patiño plantea la siguiente reflexión:

Teoría de la imagen sensible que despliega una inmersión corporal en el universo. Murmullo de texturas y vibración del enigma. Germina la imagen como eco activo de una memoria latente. Lugares donde habita la imaginación expandida. Latido sensitivo con el aliento de lo desconocido. La irrupción de lo nuevo surge con cualidades de intensidad, extrañamiento, singularidad, en un hallazgo de regiones inéditas de la sensibilidad. Los aspectos psíquicos de la contemplación, la percepción de relaciones y redes de sentido en asociaciones fluctuantes de solidaridad sensorial. Lo consciente y lo inconsciente aparecen amalgamados en nuevos espacios creativos.<sup>120</sup>

Es así que el trance hipnótico, al que pertenece la experiencia cinematográfica, logra asemejar a la ensoñación, y más que emular a lo real, la percepción de una película trata de parecerse al mundo de los sueños, al sentir que realmente estamos viviendo en la película. Sabemos que durante el periodo en que dormimos nuestro cerebro descansa de la vigilia, pero permanece despierto produciendo diferentes

---

<sup>119</sup> Aumont, J. (2012) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

“La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato: es la ficción en el momento en que no sólo toma cuerpo, sino que se hace cuerpo.” [Pág. 114]

<sup>120</sup> Patiño, A. (2018) Manifiesto de la mirada: hacia una imagen sensorial. Madrid: Fórcala. [Pág..11]

escenarios en sueños de manera inconsciente, pasamos de un lugar a otro, pero comúnmente no recordamos nada al despertarnos. La relación con los sueños viene de esa distinción entre la vigilia como el mundo al que pertenecemos y la maravilla del sueño como ese espacio para la creación cinematográfica, parecido al momento en que logramos penetrar en los sueños mientras dormimos, al poder tocar parte de su belleza al observarlos como si existieran de verdad, por ende, la experiencia fílmica se convierte en un viaje psíquico similar al reino onírico.

El hecho de ver una película y entrar mentalmente en ella, ser conducidos por la hipnosis, donde nos proyectamos en las imágenes y su narrativa, llevándonos a diferentes niveles psíquicos, hace de la experiencia un viaje interior a partir de las imágenes y sonidos, que comienza a expandirse mediante lo sensorial y la imaginación, creando un puente entre el cuerpo-mente del espectador y el movimiento de las imágenes en pantalla. Siempre está pasando algo en la imagen cinematográfica, de igual forma está provocando algo en nosotros, si la imagen se mueve, nosotros también generamos la ilusión de un movimiento psíquico en diferentes escalas, el movimiento que sigue a la historia, el movimiento interior que produce energías y activa lo consciente e inconsciente (mente profunda), nos movemos de otra forma junto a la imagen, no es un movimiento físico porque el cuerpo permanece inmóvil, siendo como el trance de los sueños en donde flotamos y vivimos por un momento otras realidades, pero todo sucede adentro de nuestra propia persona.

Es un viaje por partida doble: un viaje adentro de la narrativa de la película, conociendo a los personajes y sus historias, pero también nos habla sobre una segunda travesía a través de nosotros mismos, un viaje a nuestro interior. Exploramos emociones, y tal vez se nos presenta alguna nueva sensación, eso es propio de considerarse como parte de una *experiencia interior*<sup>121</sup>, porque el cine tiene la potencia de desbloquear canales psíquicos. Una película es un viaje, hay que conceptualizar al cine como si fuéramos viajeros exploradores, entramos y salimos por su ventana-portal, y durante ese viaje conocemos otra dimensión, pero

---

<sup>121</sup> El término *experiencia interior*, creado por Georges Bataille, fue desglosado en el capítulo 3, en este capítulo volveremos a hacer uso de su referencia, pero en esta ocasión será especializada a la experiencia cinematográfica.

también experimentamos sensaciones, emociones, somos otra persona por un momento. Este trance hipnótico o viaje psíquico está desencadenado por un *estado de embriaguez por las imágenes y el sonido* de un filme, la embriaguez posiciona a los sentidos del espectador en otro orden fuera de lo lógico y racional, exalta y produce una alienación de dos polos contrarios: por un lado puede ser *anestésiante* o en su oposición considerarse como *transgresora*.

El cine coloca al espectador en un estado mental, las puertas de la percepción se pueden abrir ante este evento embriagador, somos abiertos como seres con alma para comenzar a entender o sentir en otros niveles de consciencia fuera de la experiencia ordinaria del cuerpo, el cine regresa al cuerpo y después entra a la psique (lugares donde salió inicialmente desde la inventiva humana), el espectador queda trastornado, embriagado y potencializado, las imágenes fílmicas reviven a los sentidos que se encuentran mesurados y adormecidos, pasamos de un cuerpo cotidiano-anestesiado a un cuerpo transgredido-extasiado. Por eso mismo existen estas dos posturas, porque hay películas comerciales que pertenecen al régimen de un sistema cultural que anestesia la percepción de los sentidos, de igual manera es importante remarcar que la postura de la tesis radica en defender al cine de arte como una posibilidad transgresora para los sentidos, una exaltación para el entendimiento de la percepción que se encuentra sumergida en distracciones que anulan sus potencias.

El cine atraviesa al cuerpo, como cualquier expresión artística, aunque el espectador permanezca estático, llegando a entumecerse de sus extremidades, atrapado por voluntad propia en el embrujo del cine, olvidándose de habitar su propia existencia por el momento de duración de la función. El cuerpo es proyectado en su ilusión de corporeidad audiovisual y coexiste con la obra, sufrimos una alteración psico-corporal, es como si abandonáramos nuestro cuerpo para trasladarnos a la imagen, pero nos enganchamos a estar presentes con nuestras emociones y sensaciones, los sentidos están activos y pueden llegar a amplificar su poder; se experimenta el movimiento de las imágenes y sonidos como si lo hicieran en primera persona en esta fusión psico-corporal con la película, nuestras energías se expanden a la multiplicidad que ofrece el cine. La sincronización con la

convergencia ante las imágenes puede variar según el nivel de intensidad de la conexión y mezcla entre la película y nuestro interior. Volviendo a la máxima en que, el cine solo existe como estímulo sensorial cuando el espectador recibe las imágenes proyectadas y les otorga sentido en su interior, todo parte de la interacción con la sensibilidad que sincroniza las imágenes y sonidos con los sentidos por medio de la imaginación, de esa similitud que tiene el cine con el proceso mental como núcleo primario, creando un movimiento psíquico que le concede a la imagen cinematográfica cualidades para imaginar, recordar, sentir emociones y poner atención, transformándose en un arte del espíritu que se vive y se revela en su transfiguración.

El vínculo con el cuerpo es predominante para entender con amplitud cómo se interactúa desde la visualidad de los ojos, ya que cuando observamos una película tenemos la sensación de tocarla con la mirada, convertimos este acto en una visualidad táctil, que al mismo tiempo los ojos ven la imagen y tienen el anhelo por tocarla mientras miran, a este fenómeno lo denominamos como *percepción háptica*<sup>122</sup>. Con la percepción háptica se apela al tacto visual que quita toda jerarquización entre los sentidos, igualándose al mismo nivel de inmersión, todo está vibrando entre su conexión sensorial-corporal, de solo ver con los ojos pasamos a sentir con todo el cuerpo, los sentidos son canalizados en la mirada para sentirnos adentro, como si con el tacto visual tocáramos todo con la misma autoridad, entre lo lejano de una percepción visual común a sentirnos cercanos a la imagen en una percepción háptica, como si la imagen fílmica se pegara a nuestro cuerpo y mente durante el trance hipnótico de la experiencia cinematográfica, haciendo más receptiva la apertura de los sentidos, en palabras de U. Marks:

---

<sup>122</sup> Este concepto fue aprendido durante la estancia de investigación nacional en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM, durante las clases de Cine experimental por la Dra. Adriana Bellamy y Filosofía de la imagen con la Dra. Sonia Rangel. De igual forma el cineasta Juan Manuel Sepúlveda utilizó esta definición en su Taller de Realización cinematográfica, siendo un enlace directo con la autora de la idea de una *visualidad háptica*, al ser su asesora de maestría en Bellas Artes y Estudios Interdisciplinarios en la Escuela de Arte Contemporáneo de la Universidad Simon Fraser en Vancouver, Canadá.

Laura U. Marks es una filósofa y catedrática canadiense especializada en teoría cinematográfica, en su libro *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, propone que la visualización de la imagen se siente como el tacto de la piel en una percepción háptica; actualmente el libro mencionado no cuenta con una traducción oficial al idioma español.

Examinemos cómo el cine puede evocar el sentido del tacto apelando a la visualidad háptica. La percepción háptica suele definirse, según los psicólogos, como la combinación de funciones táctiles, cinestésicas y propioceptivas, la forma en que experimentamos el tacto tanto en la superficie como en el interior de nuestros cuerpos. [...] En la visualidad háptica, los propios ojos funcionan como órganos del tacto. [...] La mirada háptica tiende a moverse sobre la superficie del objeto en lugar de sumergirse en la profundidad ilusoria; no busca tanto distinguir la forma como discernir la textura. Está más inclinada a moverse que a enfocarse, más a rozar que a mirar fijamente. [...] Basada en otras formas de experiencia sensorial, principalmente el tacto y la cinestesia, la visualidad háptica involucra más al cuerpo que la visualidad óptica. El tacto es un sentido localizado en la superficie del cuerpo: pensar el cine como háptico es solo un paso hacia considerar las formas en que el cine apela al cuerpo entero.<sup>123</sup>

Después de describir el poder de penetración que tiene la imagen fílmica sobre el cuerpo y la percepción, es necesario hablar sobre lo que se queda fuera de la experiencia cinematográfica, se genera una fragmentación sobre lo que aparece en pantalla y todo lo que se vive al exterior de la imagen fílmica. Con el cine nos permitimos salir por un breve momento del orden lógico racional que le da estructura a la mente, escapamos de la realidad y olvidamos por un instante de nuestra propia vida cotidiana. Se genera una sensación en los espectadores de estar presentes junto a los cuerpos y objetos filmados, este efecto se reproduce en dos formas: se excede a través de una **suspensión del tiempo** y permite a la consciencia **salirse de su propio Yo**.

---

<sup>123</sup> U. Marks, L. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Estados Unidos: Duke University Press. [Págs. 162-163]

\*La traducción al idioma español del texto de Laura U. Marks se realizó con inteligencia artificial, se adjunta la misma cita en su idioma original:

*“Let us examine how cinema may evoke the sense of touch by appealing to haptic visuality. Haptic perception is usually defined by psychologists as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies [...] In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch. [...] Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze. [...] Drawing from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics, haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality. Touch is a sense located on the surface of the body: thinking of cinema as haptic is only a step toward considering the ways cinema appeals to the body as a whole.”*

La suspensión del tiempo está relacionada directamente con la manera en que se experimenta la duración temporal de la película, por un sentimiento de abandono de nosotros mismos, ya que vivimos dominados por la sucesión del tiempo cronológico, pero con un filme la percepción es engañada para sacarnos de su secuencia cronológica basada en la linealidad ordinaria de pasado-presente-futuro, es una suspensión porque detiene todo lo que hacemos dentro del marco de la racionalidad, productividad y utilidad, porque simplemente el espectador permanece sentado observando. En el momento en que conectamos con una película entramos en otra forma de experimentación y percepción temporal dictada por el movimiento de las imágenes. Es una manipulación sobre el mismo tiempo que fue capturado por el cineasta y su equipo, estructurado por el montaje que busca provocar un efecto en la sensación de un tiempo diferente, sentir su paso con un carácter más rápido o muy ralentizado. Este juego que tiene el cine sobre el manejo del tiempo es el mismo que nos ayuda a descomponer el sentido lógico, y nos lleva a sumergirnos a un estado de embriaguez, burlando la obsesión que se tiene en destinar el tiempo de vida al progreso medible y la producción continua en actividades. La suspensión del tiempo introduce una percepción temporal basada en la embriaguez dionisiaca, en que no nos percatamos de la realidad que sucede fuera del trance.

La disociación de la realidad sigue su camino en una **suspensión del mundo**<sup>124</sup>, la imagen fílmica distorsiona momentáneamente nuestra percepción común, y rompe con el orden de la figura del Yo y su narrativa que se encuentra atrapada en la línea cronológica consecutiva del pasado-presente-futuro dentro de su estructura lógica racional. En este trance cinematográfico sentimos el presente sin la necesidad de que lo unamos a nosotros, es un lapso temporal en el que salimos del yo para ver las imágenes en movimiento fuera de nosotros mismos. Hay un rompimiento de la personalidad, cuando el espectador se abandona a sí mismo, su

---

<sup>124</sup> Deleuze, G. (1983) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

“Jean-Louis Schefer [...] él dice que la imagen cinematográfica, en cuanto asume su aberración de movimiento, opera una «suspensión de mundo», o afecta a lo visible con una «turbiedad» [...] lo que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión.” [Pág. 225]

mente no sigue la secuencia del Yo que guía sus pensamientos y su forma de actuar en su vida cotidiana, es como si hubiera un desfase psíquico para entrar en trance, aunque es cierto que el Yo nunca nos abandona absolutamente, pero sí podemos observar desde una consciencia que se posiciona arriba del Yo. Puede que sea muy fuerte la forma en que nos transgreda la película, al permitirnos dejar de ser esa versión de nosotros para entrar en un periodo de transformación de la identidad, lo que vendría después de la visualización de la cinta, dependiendo de cuántas fisuras nos abrió, lo cierto es que a este grado de elevación deja algo de la película pegado a nuestra mirada<sup>125</sup>. Ver con la consciencia arriba del yo implica sobrepasar nuestra propia mirada, ya que aunque no queramos aceptarlo, existen cosas más grandes afuera de nuestra cosmovisión, que para el espectador resultan invisibles, y que el cine las hace visibles, permitiéndonos ampliar nuestro rango imaginario. Rosset reflexiona sobre este fenómeno fílmico:

La atracción irresistible del cine proviene en primer lugar de la naturaleza particular del placer que proporciona: de una evasión -paseo sin gastos fuera de uno mismo y del propio entorno- sin comparación posible con el poder de "distracción" del que disponen las otras artes.[...] el efecto de cualquier entretenimiento ordinario no es otro que hacer olvidar al hombre su entorno y su condición, sumergiéndolo de pronto en un mundo completamente distinto, del todo ajeno a la realidad que se le da a conocer cotidianamente [...] el hombre no se olvida allí de sí mismo; olvida simplemente su mundo, su realidad ambiente. La diversión es, así, una invitación a viajar lejos, que sin embargo no permite al viajero olvidarse de sí mismo. La diversión cinematográfica, por completo diferente, lleva a cabo la operación inversa: invita a viajar muy cerca y por eso mismo a olvidarse, a distraerse de uno mismo, operando como por arte de magia un cambio de persona que se dispensa de todo cambio de mundo.<sup>126</sup>

Cuando vemos una película nos salimos por un momento de nuestro cuerpo, de nuestro yo, el cine abre las puertas de la percepción para entrar en otra dimensión psíquica propuesta por las imágenes cinematográficas, que por unas

---

<sup>125</sup> Las consecuencias que tiene el cine sobre la identidad y la mirada del espectador se describen a detalle unos párrafos más adelante en este mismo capítulo.

<sup>126</sup> Rosset, C. (2010) *Reflexiones sobre cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata. [Págs. 54-55]

horas nos abstraen del orden lógico al capturar nuestra atención y alterar el estado convencional de la psique, una mente que ya se creyó su tiempo, su realidad y su personalidad del yo, por naturaleza el cine nos entretiene en una evasión que nos mantiene atentos a lo que observamos sacándonos de la vida cotidiana que vivimos. Este rareza se origina gracias a la *posibilidad de contacto entre la imagen con lo Otro*, hay un proceso de identificación con la imagen al entrar a sus profundidades, con esas ganas de querer ser y proyectarse en lo Otro. La identificación comienza a cobrar vida al sintonizar la mirada con lo observado, ya que el carácter de imitación hace que la película se convierta en parte del espectador, nos vemos y sentimos adentro de la pantalla, nos hace sentir cosas que tenemos en la memoria o que experimentamos por primera vez. Esto es producto de encontrar semejanzas con el realismo de la imagen fotográfica, que permite ver otras posibilidades del mundo, pero que no dejan de estar relacionadas con la misma fuente de referencias entre lo real y su mezcla con lo imaginario, por eso mismo es más fácil para el observador enganchar su identificación con el doble de su aspecto corporal: el personaje. Por un momento, dejamos de ser nosotros mismos para convertirnos en los protagonistas del movimiento en las imágenes:

Una identificación con el personaje, con la figura del otro, con el semejante representado en la pantalla. [...] juego de una doble identificación [...] la identificación con el sujeto de la visión, en la instancia representada, estaría la base y la condición de la identificación secundaria, es decir, la identificación con el personaje. [...] La identificación primaria, en el cine, es aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión [...] se identifique con el sujeto de la visión, con el ojo único de la cámara que ha visto esta escena antes que él y ha organizado la representación para él, de esta manera y desde este punto de vista privilegiado.<sup>127</sup>

La experiencia cinematográfica trae consigo un **encuentro de miradas**, por eso es que el espectador y la imagen fílmica establecen una relación simbiótica que

---

<sup>127</sup> Aumont, J. (2012) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós. [Págs. 262-265]

se alimenta de ambas partes, donde se comparten pensamientos o se engendran nuevas ideas a partir de la unión que implica la visualización de una película. Pero antes de entender cómo sucede el acontecimiento del encuentro de miradas, es fundamental hacer un paréntesis en el texto para entender cómo se compone la mirada<sup>128</sup>, después de esta intervención se podrá entender con mayor detalle cuál es la relevancia que ocupa la transgresión estética en afectar a la mirada del espectador. El cine nos recuerda que la mirada se divide en la existencia de dos mundos, se habita un *mundo del trabajo* y al mismo tiempo existen experiencias que pertenecen al *mundo de lo sagrado*<sup>129</sup>. La imagen filmica es una reminiscencia de la experiencia dionisiaca que prevalece en las artes, ese excedente se traslada al espectador a otro sitio psíquico, haciendo visible la división entre ambos mundos opuestos y complementarios en los que convivimos entre lo racional de la cotidianidad lógica y lo irracional del exceso de una violencia natural asociada a las pasiones donde los límites que prohíben el deseo se disuelven. Se vuelve a hacer hincapié en defender el objetivo de la tesis, en cuestionar el mundo ordinario en que vivimos, al que llegamos cuando todo ya está preestablecido, saber que existen más posibilidades más allá de nuestros límites, aquí las fronteras son lo más fácil de romper porque son frágiles, al cuestionar el tipo de persona que encaja con su mundo y los seres humanos que se expanden para vivir en otras realidades fuera del orden racional.

El mundo del trabajo hace que mantengamos la mente ocupada, pensando en el trabajo y sin poder ver más allá de sus perímetros, olvidándonos del valor de la vida, ya que solo tenemos una oportunidad para vivir y experimentar, el simple acto de existir es algo irrepetible. El trabajo vulnera la sensibilidad y produce

---

<sup>128</sup> En el *Capítulo 2: Proceso de comunicación visual: origen interno de la imagen* y *Capítulo 3: Espacio interior y estado de embriaguez dionisiaca en el proceso creativo*; ya se expuso algo sobre este tema, sobre la manera en que se estructura la mente y el sistema ideológico de pensamiento, y por ende, cómo se conforma la mirada, de hecho, estos tres capítulos (2, 3 y 6) podrían considerarse complementarios.

<sup>129</sup> El mundo del trabajo y el mundo de lo sagrado son términos tomados del libro *El erotismo* de Bataille, pero son conceptos que se repiten en toda el pensamiento del filósofo francés, el mundo dividido por dos experiencias, el lado homogéneo (el mundo del trabajo) y su contraparte heterogénea (el mundo de lo sagrado); volvemos a lo planteado por Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, son dos fuerzas que chocan entre lo apolíneo y lo dionisiaco, se enfrenta el orden de la razón en contra del deseo extático del instinto.

miradas dóciles, la existencia profunda es suplantada por una existencia servil que funge como anestésico, creando relaciones vacías, superficiales, y silenciando la intensidad de los placeres<sup>130</sup>. Un ser humano condicionado a una sociedad anestesiada con deseos y placeres oprimidos, limitado a una concepción convencional y costumbrista sobre el significado de la existencia. El trabajo es una condena que nos quita y conquista la existencia profunda, todo se convierte en un hábito para la obediencia a las leyes de la razón basadas en *una servidumbre del deber ser* dentro de la utilidad de la conducta y el pensamiento, que replica en una visión ordinaria sobre la realidad que nos rodea. Rangel menciona que “El trabajo es un anestésico para la angustia frente al destino, la muerte o la tragedia; anestesia de la experiencia del mundo y de la vida. Por el contrario, la soberanía es el instante que sirve y vale para sí mismo, la forma límite de la *aisthesis*: el éxtasis. «El deseo es siempre la causa de los momentos del éxtasis»<sup>131</sup>. El mundo racional y servil afecta directamente en la concepción de una forma de cine, se impregna en películas con un discurso complaciente y condescendiente, propagando el miedo al exceso del deseo, haciendo que una parte de las imágenes fílmicas se limiten a la racionalidad y utilidad narrativa; al mismo tiempo dirige el pensamiento y emociones del espectador en quedarse sujetado en la comodidad del pensamiento lógico-racional, acotando toda intensidad expresiva de una posible apertura de una imagen poética como recurso expresivo recurrente en este tipo de filmes comerciales.

El mundo de lo sagrado sale del enredo del pensamiento lógico-racional que establece cuáles son los límites dentro del movimiento psíquico de cada persona, sobre lo que es “correcto” pensar o imaginar en relación al significado de la vida. Lo sagrado apela por una experiencia profunda ante el encuentro con lo real, quitando la venda de los ojos al sobrepasar las creencias en valores ficticios basados en un orden estrictamente racional, es un momento de soberanía donde se percibe el

---

<sup>130</sup> Bataille, G. (2006) *La sociología del mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

\*Se parafrasea a Georges Bataille en su libro *La sociología del mundo contemporáneo*.

<sup>131</sup>Rangel, S. (2022) *La imagen extática*. Werner Herzog, Andrzej Zulewski, Marguerite Duras, Philippe Grandrieux, Lois Patiño. Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. [Pág. 35]

\*En apéndice se encuentra una entrevista realizada a la Dra. Sonia Rangel, docente de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM.

ahora con un estado de consciencia excedido fuera de lo cotidiano y profano. La experiencia del mundo sagrado aparece con el éxtasis que propicia la disolución de las fronteras, se intensifican las fuerzas del deseo desde la excitación del flujo de energías internas que liberan al cuerpo y psique de las ataduras impuestas por el letargo de la anestesia. La presencia de lo sagrado solo aparece cuando la persona ha entrado en un círculo que se enmarca entre su experiencia interior y el mundo que se queda afuera de esta vivencia de gran magnitud, donde se encuentra el reverso oculto del significado de las cosas, aquella verdad reveladora que altera el orden de las apariencias, se invierte cualquier legitimidad de la lógica porque se percibe desde una mirada renovada desde el caos y la irracionalidad, generando una conexión extática con el lado espiritual. Incrementa un sentimiento de vida que irradia con voluptuosidad, es volver a la inmanencia de nuestro propio cuerpo, creando un nuevo orden para lo real que observamos y sentimos, que no tiene ninguna finalidad productiva. En este mismo sentido, el cine desde una posición artística permite experimentar la presencia de lo sagrado dentro de la percepción del espectador, creando un espacio que favorezca la navegación interior en una imaginación desbordada al encontrar el factor lúdico del exceso en lo inútil de la poesía visual, por un momento es un estado de resistencia y rebeldía contra las prohibiciones que condicionan la mirada del dominio servil y anestésico.

Partiendo de la experiencia o convivencia entre cada mundo se conforma una forma de mentalidad, el mundo del trabajo se inscribe con un pensamiento lógico-racional, mientras que el mundo de lo sagrado influye en la consolidación de un pensamiento místico-poético. Cuando vivimos determinados acontecimientos son ligados al entendimiento que se basa en una estructura mental que configura la percepción con la cual observamos la realidad, aunque no lo queramos, vivimos bajo un sesgo que condiciona la mirada, al direccionar el pensamiento a determinados significados, una reacción involuntaria donde nos inclinamos al lado racional que se impone como pensamiento único que controla a través de límites sobre la expansión de la imaginación. Como seres humanos contamos con la habilidad de navegar por diversos estados psíquicos, generando un nomadismo de estructuras de pensamientos, por eso mismo la imposición de un pensamiento único

y universal busca sepultar cualquier alternancia que lo amenace, nuestro cuerpo-  
psique hereda una mentalidad anestesiada con obstáculos que intentan erradicar la  
voluptuosidad de la vida, prohibiendo el goce y deseo, controlando hacia donde nos  
podemos mover física y mentalmente. Durante nuestra formación es inevitable que  
no seamos condicionados por el contexto donde nos toca vivir, estableciendo límites  
que incorporamos a nuestra mirada.

Con el exceso y la presencia de lo sagrado creamos en nosotros la facultad  
de discernimiento, se resucita al pensamiento místico-poético que nos permite  
entender la vida desde otra perspectiva, se destruye al pensamiento único, haciendo  
visible lo sorprendente, hay cosas invisibles ante los ojos que adquieren una  
percepción mágica dentro de la misma realidad; no todo lo nuevo e inexplicable se  
puede traducir en una explicación dentro del horizonte visible y racional, existen  
cosas que se le escapan al pensamiento consciente, al mismo lenguaje, y que el  
arte nos permite observar en su invocación. Este cambio empieza desde nuestra  
experiencia interior, este estado de introspección permite que vayamos modificando  
nuestro contexto real. El desequilibrio ha perforado en nuestro interior abriendo  
huecos en nuestra estructura mental, permitiéndonos ejercer una reflexión más  
profunda sobre esta nueva mirada que se va reconstruyendo desde la sensibilidad.

El espectador transita en una constante colisión entre ambos mundos  
(trabajo y sagrado) y pensamientos (lógico-racional y místico-poético), y el cine  
permite suscitar el encuentro de miradas. Cada persona posee su propia mirada,  
por ende, el cineasta expande su modo de ver dentro de su obra, esto quiere decir  
que una película también contiene su propia mirada, es por eso que existe la  
conexión entre la mirada del espectador y la mirada de la película-cineasta. Es el  
mismo espectador quien completa la cinta, creando su propia imagen a partir de la  
lectura visual que cobra en su interpretación al activar su mirada, ya que no solo se  
observa el filme, sino que también se lee lo que se expresa, este acontecimiento  
remarca que no existe una mirada única encima del filme, sino una apertura de la  
multiplicidad de formas de ver sobre un mismo referente. La película se interioriza,  
se vuelve personal, como dice Eisenstein:

Cada espectador, según su personalidad y experiencia, de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones, condicionado todo ello por su carácter, hábitos y situación social, crea una imagen de acuerdo con la guía representacional sugerida por el autor, que lo lleva a entender y experimentar su tema. La imagen planeada y creada por el autor es, al mismo tiempo, creada por el espectador. [...] La imagen planeada por el autor ha llegado a ser carne de la carne de la imagen surgida en el espectador [...] Dentro de mí, como espectador, esa imagen nace y crece. No sólo ha creado el autor, sino que yo —el espectador que crea— he participado. [...] la diferencia es la misma que existe entre una experiencia vivida y la declaración de un testigo.<sup>132</sup>

La película se completa con cada experiencia particular correspondiente a la mirada y sentimientos del espectador, es donde toma vida todo lo invocado dentro de las imágenes en movimiento, existe un estado de fusión, participación y sintonía entre el *ojo del cine* y el *ojo interior* del espectador, es por esta capacidad de la visión interna que las imágenes fílmicas no se limitan a la proyección de su bidimensionalidad en una superficie plana, se logra alcanzar una observación de los significados de las capas subterráneas y se comienzan a levantar sus relieves expresivos, partiendo de una visualidad que absorbe y resignifica. Llegando a este planteamiento surgen los cuestionamientos, *¿Cómo el cine influye sobre la mirada del espectador?, ¿Qué hace visible para la visión y cuáles son sus objetivos?* Fomentando tres aristas: en primer lugar puede fortalecer y reafirmar el sistema de creencias ideológicas de la mirada ya construida; como segunda opción se contribuye al estancamiento de una mirada anestesiada; o por último se propicia una transformación que irrumpe y rompe con los límites de la mirada para abrirse a nuevas perspectivas.

Mulvey<sup>133</sup> define al cine como un reflejo de la mirada del cineasta desde el uso del “código cinematográfico”, al tomar un posicionamiento a través de la elección de todos los aspectos visuales dentro del plano, haciendo que el espectador se sustituya ante las imágenes de la pantalla, proyectándose en la

---

<sup>132</sup> Eisenstein, S. (1986) *El sentido del cine*. México: Siglo XXI. [Pág. 29]

<sup>133</sup> Mulvey, L. (1989) *Visual and other pleasures*. Londres: Palgrave Macmillan.

mirada prevaleciente en la película. De acuerdo con la autora, el modo de ver corresponde a una dinámica de poder condicionada por el contexto de cada cineasta (aspectos como el género y orientación sexual son determinantes en el pensamiento y sensibilidad), esto deriva en la hegemonía de una mirada masculina establecida por un director en busca de satisfacer un placer visual acorde a la ideología dominante, influyendo en las estructuras narrativas y el planteamiento de los temas, tratando de suprimir otras miradas femeninas y críticas. Actualmente existen más cineastas mujeres dentro de una industria fílmica acaparada por hombres, es un factor clave para repensar el lugar desde donde se está hablando y quién lo está haciendo, o también cineastas con propuestas más experimentales y contraculturales que permiten cuestionar al código fílmico hegemónico que reforzó la ideología dominante masculina, podemos ver mayor diversidad de voces con las cuales los espectadores puedan identificarse con otra manera de concebir el placer, el mundo y al mismo cine.

Los cineastas que congratulan con el panorama convencional y dominante, fortalecen la misma mirada hegemónica, convirtiéndose en la normalidad dentro de la experiencia cinematográfica porque no representan una subversión para la estabilidad del espectador, al no enfrentarse con algo desconocido, tienen un efecto complaciente que no detona ningún cambio profundo y no se eleva la sensibilidad, simplemente se acompañan las imágenes y sonidos en una consonancia con su propuesta discursiva. Xavier menciona que “una lectura convencional estaría íntimamente ligada a los condicionamientos que nuestra "estrecha razón" nos impone, en la medida en que promueve una relación con lo visible marcada por objetivos de orden práctico y no respeta aquello que existe de más profundo en las cosas.”<sup>134</sup>. Muchas películas no exploran temáticas complejas o variedades expresivas porque repiten los mismos esquemas narrativos e ideológicos para convertirse en una fórmula rentable y lograr empatizar con una mirada consolidada que ya no se sorprende, en el caso más extremo de manipulación de los filmes, se utilizan como instrumento adoctrinador, una píldora de imágenes que alimentan la

---

<sup>134</sup> Xavier, I. (2008) *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial. [Pág. 138]

anestesia, reforzando las mismas creencias limitantes que retienen el movimiento y nomadismo de la mentalidad del espectador, para perpetuar una constante sumisión ante el sistema ideológico hegemónico que obnubila la mirada.

El cine es capaz de expandir de diversos modos al espectador, siendo combatiente ante cualquier represión, puede crear una ruptura en la mirada condicionada. El cine de arte, en su mayoría de ejemplos, se preocupa por querer romper con los propios límites expresivos que se han impuesto a la forma cinematográfica, presentando un crecimiento estético desde otra posición que reimagina a las imágenes y sonidos desde una experimentación que ayuda a ejercitar la exploración de sus facultades, niveles compositivos y variedades artísticas a partir de una perspectiva del cineasta que se apropia de la imagen fílmica, ya que con el arte fílmico se puede revelar aquello invisible para la vista, llevando a lugares y estados psíquicos que superan la línea común del pensamiento. Convirtiendo este factor artístico en un recurso para romper las reglas, destruir la misma concepción clásica del significado del cine ayuda a desconfigurar la mentalidad porque proviene de una consecuencia de cómo son utilizados los elementos estilísticos que plantean otros modelos de pensamiento, este desajuste mental puede llevar al espectador a una apertura cognitiva y sensitiva que lo hace más receptivo a la transformación, por ende, se produce un desfase de miradas, entre la mirada condicionada antigua y la nueva percepción emancipada que incorpora un conocimiento adquirido.

El cine de arte tiene la potencia de reorganizar la estructura mental del espectador, hacernos sentir y ver cosas por primera vez con ese encuentro con lo desconocido, en el arte se abre un espacio que se despega de la familiaridad con la que nos identificamos inicialmente cuando vemos las imágenes<sup>135</sup>, simplemente es nuestra capacidad de asombro que dialoga con la experiencia cinematográfica al caer en un sobresalto ante lo misterioso, esa extrañeza que fue introducida desde lo subterráneo. Prácticamente ver una película por primera vez es enfrentarnos a lo

---

<sup>135</sup> Bataille, G. (1973) *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.

“El deseo, la poesía, la risa, hacen incesantemente deslizarse a la vida en sentido contrario, yendo de lo conocido a lo desconocido. La existencia finalmente descubre el punto ciego del entendimiento y se absorbe inmediatamente en él todo entero.” [Pág. 119]

desconocido, aquí lo importante es con cuánta intensidad nos afecta y qué es lo que ocultan sus imágenes. Ciertas películas incorporan huecos en la estructura de la mirada para señalar las fallas que existen sobre el mundo de las apariencias en que solíamos vivir, dicha ruptura nos saca de ese mundo, convirtiéndonos en seres fisurados al crear una crisis interior, al ya no encajar en esa visión anterior que le daba significado a nuestro mundo, hasta llegar a darle otro sentido a lo esencial de la vida. Es la misma imaginación expandida la que permite la constante mutabilidad de la mirada, se amplía el espectro de lo observable, activando y modificando la sensibilidad, se produce una necesidad de buscar un nuevo espacio propio al cual podamos pertenecer desde la experiencia interior tras la transgresión de una película, Deleuze lo establece de la siguiente manera:

Como dice Artaud, de «unir el cine con la realidad íntima del cerebro», pero esta realidad íntima no es el Todo, es por el contrario una fisura, una hendidura.» [...] una «fuerza disociadora» que introduciría una «figura de nada», un «agujero en las apariencias» [...] esta ruptura sensoriomotriz encuentra su condición más arriba, y se remonta hasta una ruptura del vínculo del hombre con el mundo. La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento. Entre los dos, el pensamiento sufre una extraña petrificación que es como su impotencia para funcionar, para ser, su desposesión de sí mismo y del mundo. Pues no es en nombre de un mundo mejor o más verdadero como el pensamiento capta lo intolerable de éste; al contrario, es porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensar un mundo ni pensarse a sí mismo.<sup>136</sup>

Lo espectacular de dicho acontecimiento es que es una excepción, una experiencia anómala que incorpora el fenómeno de la transgresión durante la embriaguez fílmica, convirtiendo a la persona en un espectador emancipado. No todas las películas inducen a un estado de transgresión, ya sea porque no cuentan con la necesidad de buscar ese efecto o porque el mismo espectador no tiene la disponibilidad de conectar íntimamente con las imágenes fílmicas, son diversas las

---

<sup>136</sup> Deleuze, G. (1983) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.[Págs. 224-227]

maneras en que nos relacionamos con un filme, solo algunas cintas adquieren ese valor personal y sentimental sobre la vida del espectador. El cine con profundidad cuenta con mayores recursos de plasticidad expresiva para conmocionar, logrando perforarnos con su impacto en ese instante de transgresión, despertando al cuerpo anestesiado, abriendo huecos en nosotros, confirmando la potencia de la energía invocada, de ese sentimiento vivo que traen consigo las imágenes en movimiento que se compenetran con la psique, permitiendo abandonar las limitaciones y entrar en un periodo de transformación.

Para Bataille la transgresión “no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa [...] La transgresión excede sin destruirlo un mundo profano, del cual es complemento [...] El mundo sagrado se abre a unas transgresiones limitadas.”<sup>137</sup>. El instante de lo sublime es fugaz e irrepitible durante la primera visualización de la película, se tiene que estar adentro del trance hipnótico para permitir esta adecuación sobre el cuerpo y la psique, provocando una explosión en la sensibilidad, imaginación y deseo, sentir el éxtasis conforma el estado de transgresión, por un breve momento no se tiene noción y voluntad propia, las ideas preconcebidas comienzan a diluirse, porque la intensidad de las pasiones desbordadas han sacado al espectador de la secuencia lineal en la que piensa, sosteniéndose al grado de placer que experimenta en su goce estético por la película.

El mundo sagrado se manifiesta en la apertura de la transgresión, siendo una oportunidad para dejar entrar al interior la existencia de lo profundo, este momento no apela al lado consciente, sino que se vive sensorialmente el éxtasis en ese preciso momento irracional; posteriormente al encuentro, se reflexiona en la memoria y se le otorgan cualidades a sus consecuencias. Tener una transgresión estética pone en entre dicho todo lo que se conoce como funciones primarias del ser humano: trabajar y producir, a esa vida sin espacio libre para una exploración interna. Ahí se encuentra la verdadera tiranía del pensamiento capitalista, en controlar todos los espacios de la vida desde el pensamiento y los productos culturales, esfumando los pocos momentos libres destinados al “ocio” en

---

<sup>137</sup> Bataille, G. (2021) *El erotismo*. México: Planeta Mexicana. [Págs. 67-72]

experiencias banales. Sentir un éxtasis nos replantea nuestra posición ante la realidad que observamos, la transgresión otorga una libertad catártica, cambiante según los valores demolidos, muestra diferentes posibilidades más allá de lo que el espectador imaginaba antes de su encuentro, por eso hay una expansión imaginativa.

La apertura dentro de la naturaleza de una obra de arte propuesta por Eco, nos permite hacer una similitud con la transgresión cinematográfica, dicha apertura viene de un movimiento de perspectivas producidas por el propio goce estético de la experiencia personal de cada espectador, provocando una multiplicidad de las diferentes posibilidades interpretativas de imaginar y sentir una pieza artística, la obra está abierta a varias lecturas, no se trata de empatizar exclusivamente con un pensamiento único, sino de un encuentro de miradas entre lo propuesto por el artista y la codificación individual del espectador. Señalar la existencia de una transgresión dentro de una experiencia cinematográfica y permite alcanzar la aparición de una apertura, conlleva al nacimiento de una renovación interior, por ende, puede provocar un cambio proveniente de una interpretación propia y singular, en palabras del mismo Eco:

El goce estético viene de la disponibilidad del espectador, de encontrar un momento de apertura al conectar con la obra de arte, al involucrar su sensibilidad, una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, [...] en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. [...] Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Eco, U. (1979) *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. [Págs. 73-74]

La transgresión ya está presente con la alteración de la intensidad sensorial que provoca en un espectador abducido y embriagado, ya fue tocado/transgredido por la película dejando entrar a las imágenes fílmicas a su cuerpo-mente, pero también el ser es excedido al revelarse algo dentro de su propio proceso creativo y espiritual en sintonía con el éxtasis, este aprendizaje es un saber que no terminamos de conocer en su totalidad cuando es experimentado, sino que se introduce a la memoria corporal y se captura a través del inconsciente, ligándose a una reflexión profunda que nos acompaña después de ver un filme, una imagen que perfora y se clava en la psique con su fertilidad. Es un momento de lucidez al ver algo dentro de la pieza cinematográfica haciendo referencia a la imagen transfigurada<sup>139</sup>, que se convierte en una *imagen luciérnaga* que brilla en su total resplandor ante los ojos que sienten esa gran potencia que solo se vive una vez, convirtiendo a la película en una experiencia trascendente para el espectador emancipado que logra penetrar en los diferentes niveles de capas visibles y subterráneas de la imagen cinematográfica, al encontrar una sabiduría indecible que solo es observable durante el trance embriagador, mientras se experimentan los fulgores internos y después se aterriza a conceptos racionales para buscar traducir este contacto. El espectador emancipado tiene un poder de discernimiento centrado en su capacidad de interpretación, en una reconfiguración de la sensibilidad que permite abrirse el panorama del pensamiento a través de la expansión de la imaginación, un acto liberador ante la mirada preconcebida, Rancière establece al espectador emancipado de la siguiente manera:

La emancipación [...] comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. [...] Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular. [...] En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador [...] toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone

---

<sup>139</sup> Tema explorado en el capítulo pasado.

nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible.<sup>140</sup>

El origen de la transgresión en la experiencia cinematográfica se encuentra en el impulso violento que supera los límites, es un choque violento que parte el cráneo del espectador, tal como se pensaba en la escuela de cine soviética, ya que es un choque que despierta de la anestesia como un golpe para el cerebro y espíritu, obligando a engendrar ideas, producir imágenes fértiles en nuestra imaginación. La naturaleza violenta y el exceso se unen para confrontarnos con los deseos más íntimos que reprimimos en la cotidianidad, y para ello se deben destruir las barreras que protegen la comodidad de la mirada, las películas que actúan como arrebatos generan un impacto que sobrepasa al espectador y abren las puertas de la percepción para entrar al interior.

Es importante no confundir la palabra violencia fuera del contexto de la transgresión cinematográfica que se plantea en este capítulo, ya que hay dos formas en las que aparece en el cine. En el lado popular, se ha convertido a la violencia en un espectáculo gratuito que la glorifica, ya sea con escenas completamente explícitas y representativas que provocan exaltaciones insustanciales que generan un aturdimiento sensorial, como si se tratara de atracciones audiovisuales, donde siempre se busca exotizar y perpetuar una insensibilidad que ha banalizado la violencia al confundirse con un significado chocante, estrepitoso, obscuro y grotesco. Ese modelo de lo explícitamente representativo se ha propagado en diferente escala dentro de los géneros cinematográficos como la acción o el terror, explotando una herencia de estímulos estridentes que desorientan con exaltaciones efectistas con una espectacularidad pirotécnica, que esconde a la imagen entre tanto ruido visual y sonoro, y mayormente carece de capas subterráneas.

El acto violento del choque de la transgresión está relacionado con la vivencia de lo sublime desde el fenómeno espiritual, más vinculado con el efecto de generar vibraciones que siente el espectador y lo incitan a ser golpeado por una verdad que

---

<sup>140</sup> Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. [Págs. 19-53]

no conocía, al no poderse sostener con el razonamiento de la mirada condicionada, es una fuerza violenta porque abre fisuras existenciales que penetran en el fondo más íntimo del espectador produciendo una transformación. Es un choque relacionado con una *violencia sagrada*, hace referencia a un estado de embriaguez dionisiaca que experimenta el éxtasis como una mezcla entre el placer y el dolor, entre la destrucción y el nacimiento sobre el cuerpo y la psique que se permite estallar sobre la imaginación, atentar contra los valores que reprimen al ser en su cotidianidad, es un ataque reconstructivo y liberador que despierta las facultades creativas para crear e influir sobre la identidad del espectador emancipado, debido a que desajusta su estructura mental y sistema de creencias ideológicas. Deleuze en su libro *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, propone al impacto del choque como lo siguiente:

Es como si el cine nos dijera: conmigo, con la imagen-movimiento, no podéis escapar al choque que despierta en vosotros al pensador. [...] Todos sabemos que si un arte impusiera necesariamente el choque o la vibración, el mundo habría cambiado hace mucho tiempo, y los hombres pensarían también desde hace mucho tiempo. [...] lo sublime aparece cuando la imaginación sufre un choque que la empuja a su límite y fuerza al pensamiento a pensar el todo como totalidad intelectual que supera a la imaginación. [...] Hay choque de las imágenes entre sí según su dominante, o choque dentro de la imagen misma según sus componentes, e incluso choque de las imágenes según todas sus componentes: el choque es la forma misma de la comunicación del movimiento en las imágenes. [...] choque tiene un efecto sobre el espíritu, lo fuerza a pensar, y a pensar el Todo. [...] La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzar al pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo. Esta es la definición misma de lo sublime.<sup>141</sup>

Podemos dividir a la audiencia de una película según el nivel de la conexión con las imágenes, no se trata de una interpretación elitista y tampoco invalidar al público con un gusto popular, sino de entender hasta dónde puede llegar la potencia invocativa de las imágenes fílmicas en la experiencia estética de cada individuo, ya

---

<sup>141</sup> Deleuze, G. (1983) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. [Págs. 210-212]

que un espectador es una vida singular, por más que se intente encajar a la gran masa amorfa sin rostro dentro de un molde de clones, no se trata de un número de asistencia o visualización que se traduce en un valor monetario, eso solo es un espectador estadística, importante para los empresarios capitalistas que viven como parásitos del dinero que produce el cine. Existen dos grupos en el público: aquellos espectadores dóciles que permanecen indolentes ante las imágenes, no porque no las entiendan, sino porque no viven una experiencia trascendente, observa la película y puede que haya exaltaciones, pero permanecen anestesiados de sus sentidos e intelecto, sin una relevancia personal que signifique a las imágenes en movimiento, convirtiéndolas en reemplazables o desechables. En oposición encontramos al espectador emancipado centrado en su experiencia interior individual, aquella persona que logró entrar y tener una experiencia estética que eleva su sensibilidad al lograr ser atravesado por las imágenes, permitiendo generar una transgresión psicocorporal dentro del trance hipnótico de su embriaguez por imágenes fílmicas que le propicia la experiencia cinematográfica, expande su mirada al purificar sus sentidos y psique de aquello que lo paralizaba.

El espectador emancipado es aquel que vive la transgresión estética en su interior, la película cumple con la invocación en su máxima presencia que es hacer sentir *el gran movimiento interior*. No se trata de un movimiento circular, ni horizontal o vertical, sino de una fuerza energética que invade adentro del cuerpo desde un caos del movimiento que no se mueve hacia una dirección precisa, simplemente se siente como se extiende su vitalidad extática desde el pecho, las entrañas hasta las extremidades. Tampoco se trata de un movimiento que se genera exclusivamente en la cabeza en el espacio de la imaginación, no es una sensación afectiva o sensorial, sino que el mismo deseo profundo se ve sobrepasado ante la aparición de los fulgores que arden al interior. Al igual que las imágenes en el cine son movimiento y las capas de significación que las componen se van abriendo como consecuencia de ese mismo desplazamiento, este efecto provoca una reacción semejante dentro del espectador, al ser penetrado por las imágenes fílmicas se abren los diversos estados anímicos, sensoriales, afectivos y psíquicos, produciendo un movimiento interior como respuesta al movimiento de las imágenes.

El gran movimiento interior sería una forma de llamar a las vibraciones del alma, a ese movimiento inconmensurable que habita en cada persona, como un manantial de fuego ardiente que derrocha energía, el alma como una fuerza que baila y se quema al interior del cuerpo; para encender ese fulgor con intensidad debe originarse en una situación excepcional, como por ejemplo el acontecimiento de ser transgredidos por una película. El cine de arte tiene la potencia de devolverle el alma desbordada al cuerpo del espectador, a pesar de que la mayoría del tiempo se piense que la relación del cuerpo y el alma está separada<sup>142</sup>, siendo esta una mentira anestesiante, el arte confirma a la vida desde sus sentires más profundos, haciendo que las imágenes cinematográficas adquieran un significado singular desde el gran movimiento interior que despierta la sensibilidad del alma.

Bataille inventó el concepto de *experiencia interior*<sup>143</sup>, que es muy importante para la presente investigación por redimensionar el encuentro profundo que puede llegar a tener el espectador con una película, con esa expresión artística que funciona como vínculo a estados extáticos:

Entiendo por experiencia interior lo que habitualmente se llama experiencia mística: los estados de éxtasis, de arrobamiento, cuando menos de emoción meditada [...] La experiencia interior responde a la necesidad en la que me encuentro —y conmigo, la existencia humana— de ponerlo todo en tela de juicio (en cuestión) sin reposo admisible. [...] Las presuposiciones dogmáticas han dado límites indebidos a la experiencia: el que sabe ya, no puede ir más allá de un horizonte conocido. [...] la experiencia interior es el éxtasis; el éxtasis es, según parece, la comunicación, oponiéndose al reglamento en sí mismo de que he hablado. De este modo, habría sabido y encontrado (hubo un tiempo en el que creí saber, haber encontrado). Pero

---

<sup>142</sup> A lo largo de la historia del pensamiento occidental, la filosofía metafísica y el judeocristianismo han propagado el falso significado que separa al alma del cuerpo, distorsionando la definición del alma como una sustancia ajena al cuerpo, una esencia inmortal otorgada por un orden divino que responde más a imposiciones morales que niegan el cuerpo; pero alma y cuerpo son lo mismo, están encadenados y ambos son finitos.

<sup>143</sup> En el *Capítulo 3: Espacio interior y estado de embriaguez dionisiaca en el proceso creativo*; ya se expuso este tema, pero es importante retomarlo desde su fuente original para remarcar su importancia dentro de la experiencia cinematográfica, que sigue siendo parte del proceso creativo que tiene el espectador.

llegamos al éxtasis por una refutación del saber. Si me detengo en el éxtasis y me hago con él, finalmente acabaré por definirlo.<sup>144</sup>

El espectador se convierte en un viajero entre las imágenes y su experiencia interior, donde el gran movimiento interior le otorga un impulso de movilidad corporal y psíquica para su autodescubrimiento, siendo una participación activa o pasiva según el grado de involucramiento. Se establece un puente de exploración entre pasajes conscientes e inconscientes, mostrándonos como seres fragmentados durante y después de la visualización de esa película que indujo al trance hipnótico, es un efecto espejo porque sus figuraciones nos muestran partes de nuestras propias vidas desde una visión interior. La relación es consciente porque se sigue la historia del filme, se reconocen a los personajes y comprendemos los caminos que toman para superar sus conflictos, como resultado de lo que se ve en la selección de imágenes, pero el lado inconsciente comienza a sentir emociones, a indagar en nosotros mismos, la mente profunda empieza a moverse sin darnos cuenta de lo que estamos tocando desde la psique, en ese estado de embriaguez por las imágenes y sonido.

Es un doble viaje para el espectador a partir del goce estético que experimenta el placer del éxtasis, al permitirle verse adentro de sí mismo con esa capacidad ocular de imaginar lo que sentimos al interior (ojo interior), un espacio para la introspección que expande los horizontes, pero al mismo tiempo sigue al personaje atrapado en su historia. La vista y los demás sentidos son una puerta al gran movimiento interior (al alma vibrante), y el espectador se transforma en un vidente con el cine, vemos a través de esa dimensión misteriosa y fantasmagórica propia del fenómeno cinematográfico como si se tratara de un *oráculo de imágenes cinematográficas*, empezando a originar preguntas que tendrán una repercusión en el futuro, al reflexionar sobre una película dentro del proceso creativo que genera el nacimiento de nuevas ideas, un efecto al reconfigurar la mirada y posteriormente influir en el actuar cotidiano. Hasta este grado de exaltación subversiva puede llegar la transgresión dentro de la experiencia filmica, desbaratando a la persona que cae

---

<sup>144</sup> Bataille, G. (1973) *La experiencia interior*. Madrid: Taurus. [Págs. 13, 22]

en el embrujo, al convertirla en un espectador emancipado que se desnuda de sus máscaras por el hecho de sentir las vibraciones del gran movimiento interior. Sin ánimos de romantizar la experiencia cinematográfica, se puede decir que existen películas que nos cambian la vida, que nos transgreden con la presencia de lo sagrado, películas que se nos pegan a la piel, a la memoria y expanden nuestra imaginación.

Como ya se desarrolló en el capítulo, podemos establecer que toda película se complementa con la mirada del espectador, el cine es una potencia inacabada que necesita de la vinculación con las personas. Para experimentar una transgresión estética es necesario entrar a la experiencia cinematográfica, tener un encuentro temporal con la dimensión ficticia creada por la película, se abren las capas subterráneas al ingresar en un trance hipnótico con la ventana-portal (gran pantalla), esto implica un doble viaje psíquico por un estado de embriaguez por las imágenes y sonido (por la narrativa del filme y la experiencia interior), con la posibilidad de pasar de un cuerpo cotidiano-anestesiado a un cuerpo transgredido-extasiado. La conexión con el cuerpo surge con una percepción háptica al proyectar una sensación de visualidad táctil, al involucrarnos sensorialmente se genera una ilusión de fusión psico-corporal con la imagen fílmica.

El trance hipnótico del cine está relacionado con una herencia dionisiaca del arte, al ser partícipes, entramos en una suspensión del tiempo cronológico para experimentar el tiempo cinematográfico, también hay una suspensión del mundo al salirse de uno mismo y poder observar desde una consciencia arriba del Yo, por medio de una identificación con la imagen y los personajes. Cada persona posee su propia mirada, y es esencial entender la presencia de un sesgo condicionante en el espectador al transitar entre dos mundos: mundo del trabajo (pensamiento único lógico-racional, existencia servil, anestésico) y mundo sagrado (pensamiento místico-poético, existencia profunda, exceso irracional).

Una película suscita un encuentro de miradas entre el ojo del cine y el ojo interior del espectador, de tres maneras: confirma el sistema de creencias ideológicas, estanca una mirada anestesiada o se transforma al romper los límites. Esta última, la ruptura desajusta la mentalidad, al producir una transgresión estética,

convirtiéndose en un espectador emancipado al experimentar esta anomalía, como un choque violento que despierta de la anestesia, al golpearlo con una revelación intelectual, emocional o sensorial, permitiéndose sentir un éxtasis emancipador al abrir fisuras existenciales en su mirada tras el surgimiento de un gran movimiento interior; se vuelve al mundo de lo sagrado a través de la transgresión psico-corporal que explota la sensibilidad, deseos e imaginación, proveniente de ese viaje entre las imágenes fílmicas y su experiencia interior.

## CARLOS REYGADAS

### Cartografía poética de una mexicanidad atípica

El cine mexicano contemporáneo<sup>145</sup> se encuentra en un periodo muy fructífero respecto a la producción, lleva dos décadas con una variedad de propuestas y perspectivas, aunque el cine comercial se encuentra estancado en la repetición de fórmulas, pero lamentablemente las películas nacionales no son muy populares en el gusto de los mexicanos, generando un problema de desconexión con nuestro espejo cinematográfico. En este panorama, la mirada de Carlos Reygadas es particular, en busca de imágenes poéticas que transmitan sensorialidad estética y al mismo tiempo exploren la psique de sus personajes, es un cineasta incendiario porque procura incomodar intencionalmente al espectador desde sus escenas polémicas que buscan transgredirlo, provocando un efecto confrontativo entre el público que le permita juzgar a la película, ya sea desde el desagrado o la conmoción emocional, siempre genera una conversación polarizante. Reygadas hace del cine un encuentro disruptivo, en su filmografía chocan dos fuerzas, una gran belleza espiritual y al mismo tiempo una crudeza que refleja la naturaleza humana perversa, una dualidad patente en la exposición de sus temáticas controvertidas que intentan navegar entre lo profano y lo sagrado. Al mismo tiempo, Reygadas es un cineasta que piensa la imagen fílmica con la necesidad de romper los límites de la narrativa convencional basada en conceptos, buscando una sublimación a través de la contemplación de la poesía visual.

Su ópera prima *Japón* (2002), ya presenta los elementos centrales con los que trabaja el cineasta, enfocado en explorar el conflicto interior de personajes rotos espiritualmente, sin brújula ante una avalancha de emociones reprimidas que se terminan manifestando a lo largo de la historia. En este caso un hombre huye del

---

<sup>145</sup> Priego Vázquez, F. (2025) Encuentro con la crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia. [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas]

\*Teniendo como contexto del cine mexicano contemporáneo la investigación de tesis de la Mtra. Frida Priego Vázquez

caos de la ciudad para emprender un viaje al México rural con el objetivo de suicidarse, la carencia de pasiones y el sinsentido entran en contraste con la vida en el pueblo, la película es ficción, pero se mezcla con elementos reales, casi documentales con una fotografía naturalista y cruda que sirve como registro etnográfico y geográfico ante la inmensidad del campo, los rostros indígenas y morenos, junto con las costumbres, un lugar que guarda una inocencia especial en lo cotidiano. El protagonista tiene un proceso de redención introspectiva, una escena clave es cuando el cuerpo, el espíritu y la naturaleza entran en un estado de fusión cuando el hombre descansa bajo la lluvia en la cima de la montaña. Reygadas le da una resolución poco agradable, este ser atormentado revive su pasión por la vida a través de un deseo sexual por una anciana, hay algo en ella que sobrepasa el entendimiento lógico, ya que la llama del deseo despierta en lo irracional.



Fotograma de *Japón (2002)*, escena poética del protagonista bajo la lluvia.

Después vino *Batalla en el cielo (2005)*, polémica por sus escenas sexualmente explícitas y viscerales, no hay erotismo, solo sexo pornográfico, el cineasta explota los límites morales de lo “aceptable” en pantalla para desarrollar un discurso corporal grotesco como extensión del estado mental en descomposición de su protagonista. Reygadas recurre a un argumento similar, un hombre quebrado por dentro en busca de satisfacer sus deseos reprimidos, pero esta vez con una crítica social, el protagonista es un chofer que trabaja para un militar de alto rango, tiene una atracción por la hija de su jefe, señalado por la enorme desigualdad de

castas mexicanas, el chofer quiere poseer a la joven, lo hace en fantasías y cuando compra sus servicios como prostituta, pero no existe amor, permanece ese vacío emocional de insatisfacción. El protagonista pasa por una cadena de humillación por su alineación, víctima de la estructura social que discrimina a sujetos como él, no encuentra un verdadero alivio en la fe y tampoco está satisfecho con su familia, se convierte en secuestrador y asesino para justificar su impotencia. En la película solo tiene un momento de paz espiritual, cuando el personaje sube a la cima de una montaña en su pueblo, es un respiro contemplativo y metafórico ante toda la culpa que carga por su desgracia, pero nunca llega la expiación, la culpa lo consume todo.

Su tercera película *Stellet Licht/Luz silenciosa* (2007) es una reconfiguración de sus propuestas artísticas, pero aún conservando su sello autoral, tiene una propuesta fotográfica con una calidad más estilizada que aprovecha la luz natural, una declaración de intenciones desde su escena inicial contemplativa de un paisaje al amanecer, desde la oscuridad de la madrugada hasta la salida del sol. Esta vez, nos sitúa en una comunidad Menonita, filmada con actores no profesionales hablando en alemán, como un retrato que desmitifica a este sector poco visible en el cine nacional. La historia se centra en un padre de familia que entra en un dilema moral sobre su adulterio, ya no ama a su esposa, pero elegir a su amante es imposible por las costumbres religiosas, es un choque de fuerzas entre el amor, deseo, duelo y sacrificio.



**Fotograma de *Luz silenciosa* (2007)**, toda la película tiene un tono realista, hasta la llegada de esta escena poética de resurrección.

Con esta cinta, Carlos Reygadas se consolida como poeta cinematográfico, se acerca con sutileza a la vida de la comunidad, elevando el sentido cotidiano con largas escenas que transcurren mientras se desarrolla el conflicto de la infidelidad, la última parte de la película tiene un gran peso emocional y espiritual, la esposa tras descubrir el engaño de su marido, muere de dolor, y durante el funeral la amante aparece para regresarle la vida con un beso, un acto milagroso lleno de diversas interpretaciones, la escena fractura el tono realista para introducir una imagen metafórica sobre la potencia del amor como sacrificio.



**Fotograma de *Post Tenebras Lux* (2012),** escena surrealista sobre la aparición del Diablo.

*Post Tenebras Lux* (2012), quizá es la película más sobresaliente en su filmografía, por su nivel sensorial y narrativa fragmentaria que mezcla memorias, sueños y vivencias reales entre saltos temporales, la primera película de Reygadas que no persigue la resolución de un conflicto y una línea narrativa tradicional, podríamos considerar que no hay una trama específica o principal, sino un viaje psíquico por diferentes viñetas que están conectadas entre sí, existe la historia de Juan y su familia, pero no son los protagonistas porque no existe un eje preciso, haciendo de la película una experiencia sensorial más allá de la prosa. Una película para sentir fuera de la lógica racional, intenta reflejar al inconsciente en su forma

surrealista, diluyendo la separación entre el mundo real y el reino de las fantasías oníricas, con personajes desconectados de su interior, pero que buscan algo a través de la exploración del deseo y sus emociones. La cinta establece una mirada fractal a partir de la elección de una óptica que distorsiona los bordes de la fotografía, con una percepción que desdobra la realidad a una sensorialidad visual al expresarse como una imagen sensible, con una intención de disfrutar su efecto. Hay escenas destacables como cuando un personaje levita para despejarse la cabeza de su cuerpo o también el momento que aparece el diablo como una silueta roja de neón que irrumpe en una casa de noche.

## CAPÍTULO 7

---

### Creación fílmica: Una defensa por la mirada artística del cineasta



Fotograma de *Estratos de la imagen* (2014), Lois Patiño.

*El cine siempre me ha provocado, una especie de magia o vudú que no logro desentrañar, un animal imposible de domesticar. Siempre me surge la pregunta. ¿Por qué es tan difícil de capturar a este animal para hacer de él algo propio?*

**- Apichatpong Weerasethakul**

Existen diversos caminos para convertirse en cineasta; puede ser por medio de la academia, de forma autodidacta o trabajando en producciones cinematográficas, pero un director se consolida en la práctica, su preparación le otorga conocimiento y herramientas para crear imágenes, remarcando que su forma de pensar el cine es algo personal. Existen cineastas que apuestan por el camino establecido, al replicar el método tradicional de producción impuesto por la industria, no obstante, también hay miradas alternativas que optan por un tratamiento diferente para crear películas. En lo que coincide el ejercicio de cualquier realizador es, en darle coherencia a las secuencias que construye a través de la unión de las imágenes, todo encaja bajo su mirada, tratando de defender su punto de vista. Aquí surge un cuestionamiento, *¿Cómo podemos definir las responsabilidades de la figura del cineasta?* Aumont tiene presente que para consolidarse un cineasta debe ser un artista-autor y un director-realizador, parecen sinónimos de la misma palabra, pero cada una denota sus atributos.

Cohabitan aspectos técnicos y artísticos que deben mezclarse. El enfoque de un realizador se desarrolla dentro del conocimiento de la técnica fílmica, se preocupa por cómo se construyen las imágenes en el set o locación, es el encargado de dirigir la puesta en escena que se convierte en una puesta en cámara, desde la construcción de los personajes situados en el espacio que aparece en el encuadre, la dirección de los movimientos y expresiones de los actores que responden a su guía. Al mismo tiempo su equipo de colaboradores se encarga de preparar y configurar todos los elementos técnicos en función de la escena, una relación de unión entre lo colectivo. Un cineasta se preocupa por la forma y el contenido, por lo tanto, aborda el aspecto artístico al posicionarse como autor, porque desarrolla una temática central y la manera de narrar el relato en imágenes en movimiento se basa en su propuesta estética, expresa “un punto de vista acerca del mundo y acerca del cine [...] en el propio acto de hacer una película, cumple esa doble operación consistente en alimentar una percepción particular de una realidad

y [...] expresarla a partir de una concepción general de la elaboración de una película.”<sup>146</sup>

Emerge sobre los intereses del cineasta, la perpetua dicotomía entre ver al cine como un producto industrial o una manifestación artística, claramente puede ser ambas cosas al mismo tiempo, pero existe un ecosistema comercial que no permite un equilibrio, sobre la balanza el papel económico es dominante, acotando la libertad creativa por las condiciones establecidas por los estudios, al invertir monetariamente en el proyecto y en publicidad, haciendo del cine ese negocio altamente redituable que conocemos para los *blockbusters* con éxito en taquilla. Antes de describir cómo el condicionante del dinero determina en la forma de producción cinematográfica, es importante continuar estableciendo los parámetros por donde se mueve la figura del cineasta.

Todo lo que aparece en la imagen cinematográfica es resultado de la mirada del cineasta; determina cuáles son los puntos de inflexión, hasta dónde quiere llegar con su juego ilusorio de combinación y mezcla entre cada encuadre, sabe los poderes ocultos introducidos en capas subterráneas de su película, ya que todo corresponde a expresar su idea controladora, moldea todos los aspectos para llegar a ese punto, todo existe bajo ese motivo, los ejes por donde transita tienen esa función de crear una visión unificadora, todas las piezas giran en torno al argumento o sensación. *¿Qué es lo que se quiere expresar?* responde más a la facultad narrativa o al impulso sensorial, qué está invocando con el planteamiento-sentimiento, por dónde se mueve para que aparezca esa esencia de lo viviente. El cineasta se reconoce como artista médium por su labor invocativa, es un pensador que indaga en las profundidades de la existencia, para permitir sentir, oír y ver desde la apertura del espectador, trae a la presencia el pensamiento místico-poético. Por principio el director se debe preguntar por qué escogió este medio como arte, por qué sus historias deben contarse con imágenes cinematográficas, qué es lo que encuentra en la expresión filmica que no tienen las otras artes.

---

<sup>146</sup> Aumont. J. (2003) *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de lo grandes directores*. Barcelona: Paidós. [Pág. 159]

Antes de poder hacer sentir a otro individuo, el cineasta debe alimentar su sensibilidad creadora, aprender a ver y escuchar su entorno, a reconocer en sus sentidos el mundo que habita y lo inspira, necesita atravesar por diferentes experiencias en su camino por la vida, permitiéndole expandirse y tener algo para expresar. Al desarrollar su intuición acrecienta sus conocimientos, distingue su sensibilidad para poder plasmar una historia desde la imaginación, le da orden al caos de su experiencia interior. La película es una expansión del cineasta, de su mirada proveniente de una visión profunda sobre las cosas, las imágenes fílmicas provienen del interior, toman forma, se corporeizan al salir de la psique, se originan en la imaginación que primero se inventó el filme en la cabeza de su autor. La creación parte de una raíz personal conformada desde la sensibilidad íntima que se posee y escala progresivamente hasta llegar al reconocimiento emocional y la naturaleza de sus pasiones, se trata de sumergirse en aquel sentimiento que tratará de capturar, recrear y transmitir. Todo parte de la cualidad sensible que rodea la mirada del cineasta, determina todas las elecciones reflejadas en la imagen, ya que cada aspecto empezó resonando en el creador, para comprender el resultado final de una película se pasa por un largo proceso de creación ligado al cómo se maneja la disciplina artística, por consiguiente, debemos dimensionar cuáles son los elementos que construyen el cine y cómo se trabajan con las herramientas técnico-artísticas disponibles.

Desde el reconocimiento de la sensibilidad profunda, se permite una visión hacia nuestros adentros para comenzar el proceso creativo, se da génesis a la película con la aparición de semillas que germinan en ideas e imágenes psíquicas, es un encuentro con la luz creadora que baña con su resplandor a la mente, ya que cuando nace una idea es un momento experimentado de otra manera, un proceso catártico de liberación de algo que habita en lo más profundo de nuestro interior. David Lynch<sup>147</sup> explica que, la inspiración está completamente ligada a un estado

---

<sup>147</sup> Lynch, D. (2022) *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Penguin Random House.

\*David Lynch resalta por su peculiar forma onírica, al situar a sus personajes en mundos que retan la aparente realidad, al disolverse entre la oscuridad y perversidad de la sociedad, mezclándose entre sueños pesadillescos que exploran el lado oculto del inconsciente. Así como exploraba los bordes de la psique, también destacaba por el tratamiento experimental de su narrativa, ya que no sigue una linealidad, exprimiendo las posibilidades de la imagen fílmica, al perforar el sentido del

espiritual y contemplativo, utilizando una metáfora sobre las ideas como peces que se deben pescar en el inmenso océano creativo, donde existen diferentes niveles de aguas con sus respectivos tipos de peces, cuanto más profundo se navegue, más se expande la consciencia y se puede atrapar al gran pez dorado (enorme, poderoso, abstracto y bello) que se persigue, *¿Hasta qué grado está dispuesto el cineasta a involucrarse, abrirse ante su propio ojo interior que lo disecciona, que le permita flotar entre el nacimiento de sus ideas?*. La imaginación planea las posibilidades para la creación artística, permite configurar las ideas para darle cuerpo a la obra, una película expresa un momento de vida del director, transforma esas imágenes psíquicas en ficción, provenientes de intereses temáticos o acontecimientos personales, siempre una pieza cinematográfica resume la mirada de su autor.

Todos los cineastas parten de la misma materia prima, que en el cine se ubica en la manipulación de una ilusión: *imágenes en movimiento con expresividad sonora*. Las imágenes están compuestas por pedazos de tiempo y espacio, Tarkovski lo establece de la siguiente manera:

¿Cuál es la esencia del trabajo de un director? Podríamos definirla como la de esculpir el tiempo: así como un escultor toma un pedazo de mármol y, consciente en su interior de los rasgos que tendrá su obra ya terminada, elimina todo aquello que no sea parte de la misma, así también el cineasta, a partir de un "pedazo de tiempo", hecho de una enorme masa de hechos vitales, corta y desecha lo que no necesita, dejando sólo aquello que formará parte de la película terminada, aquello que resulte parte integral de la imagen cinematográfica. [...] La imagen cinematográfica nace durante el rodaje y existe dentro del plano. Por lo mismo, durante el rodaje me concentro en el transcurso del tiempo dentro de los planos, para reproducirlo y registrarlo. La edición une tomas llenas ya de tiempo y organiza la estructura unificada y viva inherente en la película, y

---

cine creando su propio sello autoral. Entre sus filmes más destacados se encuentran: *Twin Peaks* (1990-2017), *Inland Empire/El imperio* (2006), *Mulholland Drive/Sueños, misterios y secretos* (2001), *Lost Highway/Carretera perdida* (1997), *Blue Velvet/Terciopelo azul* (1986) y *Eraserhead/Cabeza borradora* (1977).

el tiempo que pulsa las arterias dándole vida a la misma, es una presión rítmica variable.<sup>148</sup>

El cineasta demuestra su talento a través de los diferentes matices de expresividad al componer el encuadre, recordemos que se construye de pedazos de tiempo y trozos de espacio<sup>149</sup>, el plano habla de la visión cinematográfica de su autor, ya que todos los directores tienen a su disposición el conocimiento de su materia, pero no todos juegan con el tiempo y el espacio de la imagen fílmica de la misma manera, unos potencian algunos aspectos y se olvidan de otros, no existe una fórmula perfecta, sino un manejo sobre las líneas de movimiento que se tejen como una trenza de la serpiente<sup>150</sup>, adhiriendo elementos que puedan encajar con las necesidades de la obra. Por eso es una ilusión, porque se juega con la percepción y duración del tiempo reflejado en la sucesión de fotogramas al desembocar la acción, a la vez se copia la cualidad material de lo real (espacio representativo) en una construcción y/o deformación del espacio según las intenciones del director. En la creación-producción se le arrebató a la vida su esencia, eso es lo que el artista le roba al tiempo y espacio, la fuerza vital semejante a la vida, más que capturar la realidad representativa, se le otorga un nuevo sentido que interviene los significados sobre el orden natural.

El conocimiento sobre las cualidades de las herramientas técnicas profesionales, aunado a escoger el tipo de formato en que se filma (celuloide analógico o video digital), va determinando las dinámicas alrededor de la producción, todo da como resultado el aspecto estético de la película, ya que detrás

---

<sup>148</sup> Tarkovski, A. (2019) *Esculpir el tiempo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. [Pág. 72-127]

<sup>149</sup> Burch, N. (1969) *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

“Un film es una sucesión de trozos de tiempo y de trozos de espacio.” [Pág. 13]

\*También el teórico Noël Burch constata la perspectiva de Andrey Tarkovski, previamente a la publicación del libro *Esculpir el tiempo*.

<sup>150</sup> En el *Capítulo 5: Cine como arte: facultades y variedades expresivas*; se expuso la teoría de la trenza de la serpiente para expresar cómo la acción-movimiento produce la sucesión de imágenes y genera el surgimiento de varias líneas expresivas que se tejen entre sí para dar como resultado una obra que se mueve entre capas visibles e invisibles, se utilizó la metáfora de la serpiente por su significado simbólico; también en este párrafo sobre la materia prima de un filme, es importante recordar que ya se describieron las facultades y variedades de la imagen en movimiento en el mismo capítulo 5, por ende, no sería tan conveniente repetir los mismos argumentos, sino pedirle al lector(a) reconocer cómo cierto punto expuesto en capítulos anteriores se van entrelazando.

de la imagen en la gran pantalla siempre existe un grupo de personas que aportaron para su creación, un equipo técnico-creativo con una preparación previa a la ejecución, la ambientación de la locación o creación de un set, se prepara la iluminación, el sonido, los actores entran en el estado emocional, el cinefotógrafo junto con el operador y asistentes configuran la cámara, el sonido directo se prepara por un responsable; hay un entendimiento de cómo se mueve la cámara en el espacio de producción para hacerse partícipe dentro del espacio de las escenas, todo está marcado de antemano por un trazo, y al convertirse en *acción-movimiento* se trae a la vida aquellas imágenes provenientes de la imaginación del autor.

La maestría de un cineasta se demuestra en cómo permite sacar el máximo potencial de cada departamento, lograr canalizar la energía colectiva de todos los colaboradores que contribuyen con el conocimiento de su oficio, ya que es muy importante reconocer desde dónde estamos creando y cuál es el papel de cada miembro del equipo técnico-creativo en la producción. Saber cómo funcionan todos los departamentos desde sus adentros permite incrementar las potencialidades expresivas, ya que el cine se compone de varias disciplinas, conocer sus principios sirve para tener un panorama global y saber lo que se está pidiendo con fundamentos. La realización fílmica es un proceso de acompañamiento en diferentes etapas del proyecto, el cineasta se convierte en el guía para todo el trayecto y las personas que conforman sus grupos de trabajo tienen que seguir la misma ruta de visión unificadora, partiendo del mapa trazado por el guion.

El director conoce las cualidades de cada instrumento técnico y escoge a los talentos para darle vida a las imágenes, debe estar pensando en todas las posibilidades para agregar a la historia, dejar que cada departamento florezca y contribuya en una combinación de ideas y nuevas perspectivas para ser incorporadas en el crecimiento del filme, hacer del proyecto fílmico un trabajo colectivo de creación. En una producción industrial o independiente, puede variar en el número de personas que participan por área, pero regularmente todas las producciones necesitan de dicha jerarquización de trabajo, para tener una idea general, a continuación se resumen a los miembros con mayor relevancia, según Taibo y Orozco, se establece la pirámide de departamentos de la siguiente manera:

Dirección (director, 2do y 3er asistente de director, script), equipo de producción (gerente de unidad, contador, coordinador y jefe de producción, asistentes de producción, seguridad), equipo de transportación (coordinador y choferes), equipo de alimentación (coordinador y catering) , locaciones (gerente y asistentes), cásting (director de cásting, jefe y asistentes de reparto, actores y extras), stunt (coordinador y dobles de riesgo), cámara (director de fotografía, operador de cámara, video assist, 1er y 2do asistente de cámara, data manager), staff (gaffer, jefe de tramaya, asistentes), sonido (ingeniero de sonido, microfonista, cablista), producción ejecutiva (productores, inversionistas, productor ejecutivo, director, gerente de producción y 1er asistente de dirección), arte (diseño de producción, coordinador de arte, escenógrafo, jefe de construcción, maquetista, bocetista, carpinteros, pintores, peones, decorador, montaje en set, ambientador, diseñador gráfico, utilero), diseño de vestuario (diseñador de vestuario, coordinador, jefe, encargado y asistente), maquillaje (jefe y asistentes) y peinados (jefe, asistente y peluquero)<sup>151</sup>.

En todo proceso de producción de cualquier proyecto cinematográfico aparece la condicionante del dinero, ya que las cantidades monetarias del presupuesto definen cuáles serán los alcances de una película y el cómo se cuentan las cosas en el encuadre, todos los miembros del equipo técnico-creativo y el mismo trabajo del cineasta están vinculados al factor económico, ya que se paga por la renta de los aparatos tecnológicos y espacios de creación, todos los objetos vistos en escena y los materiales fuera de cuadro, salarios dignos para todos los colaboradores, también por alimentación y transporte. Es un arte al que se le invierte mucho dinero, y sí determina una calidad estándar en el resultado de la imagen, simplemente la compra del cuerpo de una cámara profesional de alta gama puede rondar el precio de un millón y medio de pesos mexicanos.

El director adquiere una mirada adoctrinada sobre la calidad cinematográfica, sometido a un sistema de producción industrial, pero existen cineastas que piensan la imagen como un medio de expresión más flexible, resulta determinante estar

---

<sup>151</sup> Taibo, C. Orozco. M (2023) *Manual básico de producción cinematográfica*. Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. [Págs. 23-28]

adentro o afuera de los estándares tradicionales de producción. Existe exclusividad por pertenecer a grupos de élite que trabajan profesionalmente en la industria fílmica, siendo los mismos sectores que centralizan y perpetúan los esquemas tradicionales, con altos presupuestos y formatos preestablecidos, fórmulas narrativas, explotación de las mismas temáticas y propiedades intelectuales para crear un producto de consumo cultural masivo; en segregación de una exploración más personal e intimista donde la manifestación creativa proviene del interior del artista. Para una visión capitalista del cine es más importante cuánto recauda una película como cine-producto, en eso se encuentra la gran inmensidad del cine, por su poder de alcance, a la imagen-mercancía no le interesa el proceso de aprendizaje del cineasta, ni el pensamiento místico-poético que pueda expresarse, solo quiere resultados económicos.

Son innumerables los casos en que se repite el sacrificio de la visión artística del cineasta para poder pertenecer al círculo de élite y hacer cine a gran escala, una adaptación al modelo institucionalizado por la gran industria hollywoodense del entretenimiento y espectáculo, conceptos implantados al definir cómo es el “lenguaje cinematográfico”, se entregan todos los derechos creativos, intelectuales y legales a los grandes estudios. Como espectadores estamos condicionados a la hegemonía hollywoodense con su estándar narrativo, fotográfico, estético, es algo similar con los realizadores que imitan este método, un ejemplo cercano a nuestro país, podría ser la Época de Oro del cine mexicano (1936-1956), las circunstancias bélicas en ese momento de la historia obligaron a los grandes estudios hollywoodenses a invertir en la reformación del cine nacional mexicano, no solo monetariamente, sino que las películas de este periodo tenían que replicar el mismo molde para fomentar el mismo sistema de pensamiento, una herencia viviente hasta nuestros días, pero aún así persisten cineastas que han encontrado su propia voz, su propia identidad, siendo una forma de defender nuestras miradas ante el fascismo existente en la imagen fílmica.

Sí importa demasiado desde dónde se hace el cine, las cuestiones económicas son las que dictan su rentabilidad, quien invierte termina siendo el dueño de la cinta. En una película de encargo, la cinta le pertenece a los

productores, el cineasta se convierte en un ejecutor al cumplir con las obligaciones del método industrial establecido, se impregna una mirada parcial en la toma de decisiones, pero el resultado final le pertenece a los productores y grandes estudios. Los cineastas casi no tienen poder en el sistema industrial, hasta que su nombre se vuelva reconocido, asegure ganancias y prestigio, al obtener poder dentro de ese sistema, por ende, el director siempre está buscando la validación a través de su trayectoria, porque con ello existen mayores libertades creativas, pero es la industria quien termina moldeando los intereses de los cineastas, la industria mata al artista, mata sus inclinaciones experimentales y al ejercicio poético.

El proceso de realización está vinculado a las estructuras hegemónicas de producción, se necesita obligatoriamente de un financiamiento para levantar el proyecto, y por ende, todas las películas llevan implícito un principio comercial al cobrar una entrada durante su estreno, pero con el pasar de los años lo que prevalece es la mirada del cineasta, su impacto cultural y el carácter atemporal encontrado en ese sentimiento vivo que habita dentro del filme, al permitir dialogar con la obra desde otra temporalidad lejana a su fecha de exhibición original. En el quehacer cinematográfico se toma una postura política desde su raíz, no confundirlo con hacer propaganda a movimientos ideológicos, se trata de cómo se piensa el cine y desde dónde se hace<sup>152</sup>, por qué es importante filmar la película de esa manera, la imagen fílmica es un posicionamiento político porque existe un trasfondo en cada elección. El realizador toma decisiones para definir su postura desde la organización de su producción, al aceptar o cuestionar las estructuras de poder del sistema industrial de producción, para muchos directores su labor recae en preservar la tradición, en replicar el mismo modelo narrativo, los mismos mecanismos de realización, nada se sale del molde de pensamiento común cinematográfico porque eso ha funcionado a lo largo de la historia del cine, sería un sacrilegio insultar la memoria fílmica con una propuesta que rompa los estándares implantados, intentar atentar contra los valores del espectador condicionado para

---

<sup>152</sup> Este argumento hace alusión a la famosa frase de Jean-Luc Godard “No se trata de hacer cine político, sino de hacer políticamente cine”, una postura política se toma desde el momento en que se cuestiona la estabilidad de la expresión cinematográfica enfocada en mostrar al cine como un lenguaje fílmico hegemónico.

ampliar su visión, y resignificar su concepción cinematográfica desde la mirada del cineasta anarquista del sistema industrial. *¿Entonces cómo puede el cineasta asumir sus capacidades artísticas, debatir y experimentar con la plasticidad del espectro fílmica?* La respuesta se encuentra en la metodología de realización cinematográfica.

El *modus operandi* de los realizadores se define a partir de la manera en que resuelven su metodología de trabajo, de acuerdo con las posibilidades del presupuesto se establece una brecha en medio de los mandatos económicos e intereses artísticos, pero al mismo tiempo condiciona la relación con la imagen cinematográfica, creando una confrontación entre dos formas de realización: por un lado se encuentra la **forma pasiva tradicional**, y por el otro está la **forma activa independiente**<sup>153</sup>. La forma pasiva tradicional está fundamentada en lo expuesto anteriormente, el poder del sistema industrial se encuentra en los grandes estudios y casas productoras, dueños de los medios de producción y quienes aportan el recurso capital, de ellos depende la selección de los proyectos fílmicos en base al potencial comercial centrado en el régimen del algoritmo y al método industrial que permite explotar el cine-producto; de su dominio depende la autonomía del cineasta, encontrándose en una espera infinita a la aprobación de financiamiento para su guion. La misma estandarización de altos costos y grandes maquinarias impone cadenas y estanca el desarrollo de la carrera de cualquier director, ya que levantar una película implica una ardua labor de años, en consecuencia, la producción entre cada largometraje no es tan subsecuente y prolífica, no todos tienen la oportunidad de dirigir, así los directores con renombre van conquistando los beneficios que ofrece pertenecer a la industria. En un ejemplo a gran escala como el fenómeno hollywoodense del Universo Cinematográfico de Marvel, poco importa quién dirige las cintas, mientras los realizadores cumplan con las obligaciones dentro del molde y puedan asegurar un retorno económico que duplique la inversión en taquilla, es más que suficiente.

---

<sup>153</sup> Sepúlveda, J. M. (23 de abril al 31 de mayo 2025) Taller de Realización cinematográfica [Taller] Ciudad de México: Educación Continua de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas.

Hay muchos cineastas que cumplen y venden sus principios por apegarse al paradigma estándar, pero también existen otros cineastas en busca de tener una propuesta creativa más autónoma que les permita cuestionar la convención del cine. Estas películas son aisladas a un espacio alejado de los grandes reflectores, dentro de la experimentación o lo nombrado como cine de arte, a mayor emancipación económica existen más posibilidades para que el realizador pueda explorar sus intereses artísticos sin tantas restricciones y obligaciones comerciales, existe un desarrollo potencial sobre la exploración poética y estética fílmica. Aquí podemos hablar de las libertades que ofrece el segundo método de realización: la forma activa independiente. Se puede hacer cine con un bajo presupuesto, la problemática de resolver ciertos aspectos en pantalla no siempre se maquilla con dinero, al contrario, una precariedad de financiamiento incita a redefinir la imagen fílmica desde otra perspectiva que potencia la creatividad e imaginación, resaltando cualidades sobre la naturaleza expresiva polivalente del cine. Existen múltiples maneras de distribuir el dinero a costes más asequibles, sin la necesidad de contar con apoyos de grandes estudios, trayendo el surgimiento de casas productoras medianas o pequeñas, con apoyos gubernamentales para el desarrollo artístico-cultural o coproducciones entre países extranjeros, levantando un proyecto fílmico desde la posibilidad de la autogestión, probablemente desde un resignificado del término *amateur*, no como un aspecto de baja calidad y poca preparación profesional al considerarse producciones caseras, debemos dejar de lado esa negatividad y reclamar espacios dentro del quehacer cinematográfico como una expresión artística más próxima a nuestra realidad, como una iniciativa más accesible fuera de los grandes formatos y presupuestos millonarios, verlo como un principio para que cualquier persona pueda filmar y desenvolverse a través de una experiencia real que implica tener contacto con cualquier tipo de cámara y micrófonos.

El cine independiente es una forma activa porque el creador del proyecto no permanece esperando a que los productores-empresarios le concedan el privilegio de filmar, sino que sale a la búsqueda de generar las condiciones idóneas de trabajo para la producción, al lograr alcanzar una película con libertades creativas que le permitan manifestar su voz como autor. No conformarse con la visión pasiva

promovida por la gran industria, se crea una crítica al condicionamiento prevaleciente dentro de la metodología de producción, al proclamar una involucración más personal, la forma activa defiende la mirada propia del cineasta de crear sobre la técnica, no estar sujeto a fórmulas consumadas, enciende su instinto experimental, no como un resultado estético, sino como un recurso para la libertad de expresión en todos los caminos posibles para filmar. Hacer cine independiente es una respuesta contra el fascismo de la hegemonía de la fórmula clásica implantada, le permite al artista generar una diversidad de miradas en otros tipos de películas, se convierte en una lucha por hacer cine como un acto de resistencia contra la utilidad sistemática e industrializada, este principio disidente ayuda a reconstruir la imagen fílmica para que el creador se pueda conocer a sí mismo desde un nuevo planteamiento sobre sus herramientas técnicas, al verse como artista de la imagen en movimiento, rebasando las ataduras limitantes existentes en el cine comercial, y experimentar hasta dónde puede llegar su libertad creativa, ya que sí es posible un cine que emerge desde lo más profundo del autor.

La producción independiente trae consigo una emancipación artística, pero también propone otro modelo de trabajo sustentado en establecer un valor en las relaciones humanas que permiten crear la película, existe una confianza en el entorno y se permite al cineasta abrir su interior durante la filmación, ya que la obra es vista como un proceso personal y espiritual, se apuesta por impregnar al proyecto y al equipo técnico-artístico desde la sensibilidad, haciéndose presente en la atmósfera del set/locación; hay cosas invisibles como la atmósfera que se sienten durante la filmación, un estado de humor que rodea todo. No cumplir con las obligaciones industriales haciendo propaganda del engaño del mundo de las apariencias, permite expandir el conocimiento del cineasta, sus compañeros de trabajo y al mismo espectador. La independencia permite ver al cine como un acto de reflejo personal, una necesidad de expresión artística, se adquiere una amplitud en las formas de crear, una filosofía de vida, trabajo y creación artística, las películas hablan de quién es el cineasta, de lo que piensa, los deseos que habitan en él, no se trata de elevar al ego, sino de entender el privilegio que tiene el autor de poder entender la vida desde una perspectiva místico-poética y conocer cómo puede

expresarse a través del cine. El cineasta logra capturar la esencia de un conocimiento milenario revelado a su persona dentro de su experiencia de vida, filmar desde el interior se convierte en un proceso espiritual.

De ese modo, un cineasta toma una postura política referente a su forma de producción, pero en la metodología existen cuatro constantes que siempre están presentes en el desarrollo de una película: preproducción, producción, postproducción y distribución/exhibición; esta última fase ya no le corresponde al cineasta, la película encuentra las puertas para ser distribuida y exhibida en las salas de cine o plataformas de *streaming*, aquí es donde la cinta llega a las grandes audiencias y se completa dentro de la mirada de cada espectador, aspecto desglosado en el capítulo anterior. Nos vamos a centrar en las primeras tres fases de desarrollo de la película, que le competen al cineasta al comprender la transformación de las imágenes en movimiento dentro del proceso de realización.

La preproducción comienza cuando ya se tiene el guion aprobado, después de pasar por varios momentos de reescritura donde las ideas se van amalgamando en el mismo cuerpo escrito, es importante destacar al guion como un formato de métrica que mide un aproximado de la duración de tiempos de filmación, sirve para agilizar el rodaje con el paso del tiempo real, y a la vez este formato condensa la historia. Aunque se piense en una versión definitiva, el guion nunca deja de ser un borrador, porque la última versión de la película está hecha de imágenes, no de palabras, ya que no se trata de literatura, sino de una pauta que indica las acciones en presente, connotaciones con énfasis en un referente visual, el guion funge como mapa para seguir las rutas de planeación. Las imágenes psíquicas de la imaginación constituyen la primera etapa de la película, donde ya existe la historia dentro de la cabeza del cineasta o guionista, ahora la labor en la preproducción es traducir esas imágenes mentales expuestas en palabras en el guion a una cuestión más tangible desde la planeación y organización técnica y estética visual, se comienza a armar la selección del talento para darle vida a cada pieza del ensamblaje, equipo técnico-creativo, actores, obtención y distribución del financiamiento, permisos legales, desglose técnico que describe cada movimiento de la cámara por planos en un guion técnico y/o *storyboard*, diseño de producción,

*scouting* y gestión de locaciones, cronogramas, logística y plan de rodaje. Es la parte más meticulosa porque el cineasta tiene que visualizar un resultado durante todo el proceso de realización, crear una identidad visual para la película que refleje su mirada, a pesar de no estar nada definido hasta quedar plasmado en imágenes filmadas.

En la producción, el proceso de escritura transmuta a imágenes en movimiento, *se esculpe sobre el tiempo y se manipula el espacio de creación*, la película se define en su ejecución, va tomando forma a través de los fragmentos filmados de cada escena, con la búsqueda de imitar la fuerza vital de la vida en una imagen fotográfica con la ilusión de movilidad. El misterio de la producción de imágenes se manifiesta cuando se da la orden de acción en el set/locación, todo el equipo técnico-creativo entra en silencio y en función de lo que está frente a la cámara (principal instrumento de creación), el ambiente propicia una atmósfera de misticismo sobre lo que se está creando, un respeto a la imagen cinematográfica, una tensión energética de todas las vidas que hacen posible la existencia de la película. Más allá de las cualidades mecánicas, el momento de creación mete a los artistas en una *selva mágica* que va a generar un encuentro entre lo real e imaginario, las nociones del tiempo cronológico se disuelven en la creación, todos los miembros se enfocan y observan su trabajo. Bresson explica lo siguiente sobre la creación fílmica:

No mostrar todos los lados de las cosas. Margen de indefinición. [...] Rodar es ir a un encuentro. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti. [...] No sólo relaciones nuevas, sino una manera nueva de rearticular y de ajustar. [...] Hace falta mucha gente para hacer una película, pero sólo uno hace, deshace, rehace sus imágenes y sus sonidos, volviendo a cada instante a la impresión o a la sensación inicial, incomprensible para los demás, que los hizo nacer.<sup>154</sup>

En la etapa de producción se entra en un viaje colectivo, se crea y convive por varios días, semanas o meses, es un periodo de tiempo que se comparte para

---

<sup>154</sup> Bresson, R. (2002) *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora. [Págs. 81- 91]

la creación cinematográfica como si se tratara de una excursión a un lugar misterioso. Se tiene una idea general sobre lo que habita en esa selva mágica gracias al mapa trazado por el guion y la planeación, pero cuando aparece la *bestia lumínica-extasiada* todos los miembros palidecen ante ella, el equipo técnico-creativo va a su caza para atraparla en imágenes en movimiento, se enciende la mirada con sus ojos faro quedando como testimonio la filmación; con admiración se muestra toda su belleza, esa bestia no se domestica, se juega con ella bajo sus reglas para que alcance su punto máximo, porque la creación fílmica es incierta. La capacidad de visión del cineasta se intensifica al seguir su intuición, al capturar lo esperado y también saliendo al encuentro de lo desconocido durante el rodaje, tras la repetición de varias tomas se perfecciona la misma escena para crear esa situación, la presencia de lo inesperado, cuando se siente que la escena llegó al punto deseado, se debe atrapar a la imagen en ese preciso momento y dejar que florezca, se crea la ilusión de un sentimiento vivo proveniente de la vida misma, la producción fílmica le arrebató esa especificidad, generando el milagro de la invocación, esa mimesis con las potencias vitales vivas.

La postproducción es la última etapa para construir la película, en esta fase se encuentra el verdadero proceso de escritura llamado montaje/edición, se le da forma a las imágenes en movimiento filmadas durante el rodaje. Con todo el material visual y sonoro, se hace una selección de las mejores tomas, al mismo tiempo el audio tiene su propio tratamiento de edición entre diferentes capas se mezclan el sonido y se construye la banda sonora con base en la dinámica de las secuencias, para después adherirse a la imagen con la intención de provocar un efecto sensorial, emocional o intelectual y generar espacialidad visual. A grandes rasgos, el montaje pega los fragmentos filmados y le da sentido al material, conforme a la visión artística del director, esta actividad se le delega a uno o varios editores con un aproximado de la estructura narrativa<sup>155</sup>. Se crea una composición con las líneas de

---

<sup>155</sup> Por eso mismo, es importante la conformación del equipo técnico-creativo según las necesidades y alineación con el proyecto, ya que son diferentes departamentos donde cada miembro ocupa un lugar por su especialización en el área. A mayor experiencia en el campo de trabajo dentro del medio es más sencillo el entendimiento al punto que se quiere llegar junto al cineasta por cada faceta de la realización, por eso es un trabajo colectivo por lo extenuante que resulta todo el proceso de realización. Un editor ya reconoce sus medios (programas de edición) y estructuras de trabajo (existe

la acción-movimiento de las imágenes, redirigiendo los lugares explorados en pantalla; otros especialistas agregan una corrección del color, le agregan efectos visuales y los créditos, teniendo como resultado el corte final de la película. El montaje es un resumen de una forma de pensamiento cinematográfico, de cómo se juega con el ritmo del tiempo y se le da sentido a esa propuesta de realidad fílmica, absorbiendo todo la riqueza del material de rodaje, se esculpen las imágenes en movimiento. El montaje es un cuestionamiento de cómo el autor estructura sus ideas a través de la conexión de las imágenes, es una postura política sobre *qué se muestra, cómo se representa, cuál es el modo de ver, cuánto tiempo duran las imágenes en el corte y cuál es el objetivo-efecto incitado para el espectador*, la película termina siendo un ejercicio de estructura para la imaginación del autor y el significado que le otorga al arte cinematográfico.

La metodología de realización consiste en darle estructura a cada fase de la producción, donde cada proyecto cinematográfico se configura según sus propias necesidades, existen cineastas que no utilizan guion como base referencial y se experimenta desde la improvisación en el rodaje, un ejemplo es John Cassavetes<sup>156</sup> con su película *Faces/Rostros* (1968)<sup>157</sup>, precursor del cine independiente estadounidense, apuesta por filmar esta cinta en su propia casa, desde la autogestión fuera de los grandes estudios, obligándolo a buscar financiamiento constante para poder concluir el rodaje; esa fluidez de la improvisación al no tener

---

una diferencia cuando se montaba con película analógica y actualmente con video digital en programas computarizados), los estilos de unir las imágenes, permitiéndole proponer algo en beneficio de la cinta, algo que el cineasta no había imaginado, confirmando la importancia de que existan muchas cabezas en la creación fílmica. Sólo el cineasta conoce cada aspecto a profundidad, ya que en algunas circunstancias el director también adquiere el rol de editor, haciendo más cercana su forma de estructurar las imágenes.

<sup>156</sup> El cine de John Cassavetes demuestra que en Estados Unidos existe un contra-cine de la hegemonía hollywoodense, realizado desde una política de autor y total independencia creativa, sin ninguna obligación hacia los grandes estudios, encontrando un nicho para filmar entre amigos que comparten la misma pasión fílmica, y al mismo tiempo generando su propia forma de expresión cinematográfica basada en el desarrollo psicológico de personajes que debaten la doble moral estadounidense, con la exploración de tópicos poco comunes para esa época en aquel país, como puede ser la cuestión del racismo, los desequilibrios mentales en la figura de la mujer, seres en busca de la redención de sus vicios, hasta un grupo de esposos que reflexionan sobre la fragilidad masculina. Entre sus películas destacan: *Opening Night/Noche de estreno* (1977), *A Woman Under the Influence/Una mujer bajo la influencia* (1974), *Husbands/Maridos* (1970), *Faces/Rostros* (1968) y *Shadows/Sombras* (1958).

<sup>157</sup> Cassavetes, J. (Director) (1968) *Faces* [Película] Estados Unidos: Maurice McEndree Productions.

guion se nota en el filme, quedando comprobado en el proceso del desarrollo con un cambio drástico de ritmo en su segunda mitad, posicionando sus personajes en un lugar diferente. Confirmando que cada película responde a sus propias necesidades, ya sea desde un planeamiento o improvisación, la bestia lumínica-extasiada de la imagen fílmica se manifiesta desde el ingenio del cineasta que prepara las condiciones para llegar al punto, a pesar de que el filme pase por distintos tratamientos, siempre se pega a ese núcleo de idea controladora proveniente de la cabeza del autor.

Hay muchos conocimientos otorgados por la teoría, pero la forma más cercana de conocer al cine es en la práctica, hay sabidurías que exclusivamente se revelan haciendo cine, aprendiendo a narrar secuencias de forma cinematográfica (ya sea de manera clásica o experimental, pero expresando algo), uniendo y creando sentido, porque las imágenes fílmicas cuentan con su propia expresión, al entender la potencia de su plasticidad expresiva se logra manipular la apariencia realista, se juega con la materia que hace mimesis de lo viviente, del espacio y tiempo. La carrera del cineasta es un proceso de aprendizaje constante y cambiante, se conoce el medio cinematográfico haciendo películas, es la única forma de comprender cómo hacer cine desde adentro. Realizar una película es un experimento, un laboratorio, no se trata de una confirmación de nada, porque cada proyecto responde a sus aspiraciones estéticas y técnicas, a la misma etapa de vida del cineasta que conforma su mirada en ese preciso momento de filmación, y también al contexto histórico.

Debido a su labor titánica de producción, una película es un estudio formativo sobre la praxis, porque no todos los guiones o ideas tienen la oportunidad de materializarse con cámaras y equipos tecnológicos profesionales, se tiene que abrir esa posibilidad de llevar a cabo el deseo de filmar. La dirección puede llegar a ser un aprendizaje contradictorio porque en lugar de confirmar los ideales preconcebidos sobre el cine, los desbarata con un nuevo descubrimiento que solo aparece cuando se filma y se está sumergido en el proceso de creación, las formas y estructuras no son fijas, cada cineasta descubre lo que le funciona para su película, cuáles virtudes posee, pero también reconoce las propias limitaciones.

Hacer cine es un enfrentamiento con la imagen y sonido, desde una desnudez cruda, el cineasta debe transformar bajo un significado, la habilidad se construye a través de prueba y error, una serie de enseñanzas sobre lo que funciona y lo que no, cada experiencia de creación artística redefine la forma de moldear las imágenes, transforma al cineasta desde una perspectiva amplia, se aprende para poder moverse por el camino de la libertad creativa o si piensa en la repetición de un método consumado, se trata de evolución o estancamiento.

Pensar el cine es madurar tras la experiencia adquirida, con valores y fuerzas cambiantes, en colisión constante con el interior del artista. El cineasta crece con cada película, cada proyecto es un viaje dentro de la realización donde se descubren misterios sobre la materia fílmica, pero también habla de un proceso espiritual y personal para los cineastas al descubrir algo en cada película, algo cambia en él, en su modo de entender el cine y de acercarse a sus sentimientos, en cómo se involucra con su equipo para entrar en la misma sintonía, en cuánto entrega de sí mismo a la obra cinematográfica. Probablemente en esta tesis se tienda a definir el proceso de realización desde la experiencia del cine de autor, pero es que cada cineasta tiene que apostar por su propio entendimiento sobre el cine, su propio sentido, desde su forma de acercarse a la práctica hasta la forma de componer las imágenes que habitan en sus películas, los adentros de un cineasta se comprenden con su filmografía como reflejo. Al margen de cualquier tipo de resolución para concretar la producción de un proyecto, la mirada del cineasta se vuelve identificable entre la masa de películas similares entre sí. Godard lo explica muy bien en la siguiente cita:

Existen dos clases de cineastas. Del lado de Eisenstein y Hitchcock, están los que escriben su película de la manera más completa posible. Saben lo que quieren, lo tienen todo en la cabeza, lo ponen todo por escrito. El rodaje no es más que una aplicación práctica. Hay que construir algo que se parezca lo máximo posible a lo que se ha imaginado. Resnais es de éstos, y Demy. Los otros, del lado de Rouch, no saben muy bien lo que quieren hacer y se ponen a buscar. La película es esta búsqueda. Saben que van a llegar a alguna parte y que tienen los medios para hacerlo, pero, ¿dónde exactamente? Los primeros hacen películas círculo, los otros, películas línea recta. [...]

Rossellini es otra cosa. Es el único que tiene una visión exacta, total de las cosas. Y las filma, pues, de la única manera posible.<sup>158</sup>

Godard es el ejemplo perfecto para describir cómo cada cineasta es su propio universo filmico, una búsqueda por entender al fenómeno cinematográfico no se pretende explicar en el gran mito del único lenguaje cinematográfico totalizador como paradigma hegemónico excluyente, que quiere validar una sola historia de cine, existen muchas alternancias que componen a las historias del cine. Hablamos de cineastas con una mirada particular al reconocer la libertad creativa para expresarse entre imágenes en movimiento, ya que no todos hacen las películas de la misma manera. El gran sistema industrial impone un control sobre la mirada, un estándar sobre el proceso de realización, un dominio sobre el discurso “normativo” desde la forma-narrativa, limitando la mirada de los artistas a un condicionamiento del medio industrial hegemónico. Cada película hace la pregunta sobre *qué es el cine* y cada cineasta le da su significado, en algunos casos los resultados son innovadores e influyen en la concepción de otros cineastas, en su proceso creativo, estético y formal.

Debemos recordar que el cine es un arte joven, con una vida de 130 años aproximadamente, aún está descubriéndose a sí mismo, debe pasar por muchas crisis y vanguardias para continuar expandiendo sus principios expresivos, por ende, cada director contribuye a su desarrollo. Las películas son hechas a partir de imágenes en movimiento y sonido, siendo lo único que comparten los filmes, donde cada cineasta se plantea su forma de navegar entre las diversas facultades y variedades, con una duda patente entre atreverse a explorar o seguir con un método preestablecido, en esta tesis se declara un interés por los autores que desafían la expresión filmica convencional al salirse del molde. Sí, existe una división entre directores por encargo y cineastas con una perspectiva artística, entre proyectos creados para ser un producto en función de obligaciones comerciales establecidas en un contrato o películas que se expresan desde una necesidad interior como una

---

<sup>158</sup>Aparicio, D. (Ed.) (2010) *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Prodimag. [Pág. 27]

respuesta combativa contra los límites creativos impuestos al artista por la industria. Una película es una visión del mundo, y para un autor también involucra pensar la imagen y comprobar sus cuestionamientos a través de la praxis.

La *Nouvelle Vague* (Nueva Ola francesa) fue un movimiento cinematográfico sustentado en una revolución contracultural sobre la perspectiva del cine durante las décadas de 1950 y 1960, con películas que rechazaban la narrativa clásica y los altos presupuestos de grandes estudios. Impulsado por cineastas emergentes que empezaron a apropiarse del cine con medios más accesibles, se filmaba en exteriores con cámaras más ligeras, permitiendo llevarlas a la mano sin mucha parafernalia, al replantear la forma de aproximarse al espacio con nuevas posibilidades de moverse para explorar y proponer nuevas estéticas. Por ejemplo, haciendo una virtud de aquello considerado un error en montaje, al inventar los *jump cuts* (saltos de corte) por Godard, que contradice el montaje invisible con apariencia natural por cortes abruptos al brincar en el tiempo sin mantener una lógica consecutiva, haciendo más libre al montaje por empezar a proponer narrativas no lineales. Entre las películas que inauguraron el movimiento fueron *Les quatre cents coups/Los 400 golpes* (1959) de François Truffaut, *À bout de souffle/Sin Aliento* (1960) de Jean-Luc Godard, *Hiroshima, mon amour/Hiroshima, mi amor* (1959) de Alain Resnais con un guion de Marguerite Duras, pero también hubo una cineasta precursora del movimiento, Agnès Varda con su filme *La Pointe-Courte* (1955)<sup>159</sup>.

Todas estas películas y los cineastas pensadores dieron nacimiento a una ola de jóvenes franceses que comenzaron a experimentar con la forma y contenido, apareciendo por primera vez el término *cine de autor* en la revista de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinéma*, fundada por André Bazin, donde Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol y Rivette empezaron como críticos para después emigrar a la creación fílmica, siendo Truffaut quien formuló los principios de la teoría y política de autor. Influyendo alrededor de todo el mundo con movimientos como el *Free Cinema británico*, el *Nuevo cine japonés*, el *Cinema Novo* en Brasil, el *New Hollywood* en Estados Unidos, hasta llegar a nuestra cinematografía nacional en la

---

<sup>159</sup> Cousins, M. (2004) *Historia del cine: una odisea*. Barcelona: Blume.

\*Información tomada de la lectura del libro: *Historia del cine: una odisea*.

década de 1990 en el *Nuevo Cine Mexicano*, pero antes de este momento ya existían cineastas con propuesta autoral y experimental como Rubén Gámez (*La fórmula secreta*, 1965), Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza*, 1973), Felipe Cazals (*Canoa*, 1976) o Luis Buñuel (*El Ángel Exterminador*, 1962).

La aparición del autor redefinió la importancia de la mirada del cineasta, existe una autoría colectiva por parte del equipo humano, pero todos se fusionan ante la autoría principal del cineasta y su visión unificadora al dirigir todas las etapas de desarrollo del proyecto fílmico. Pensar el cine implica cuestionar la línea convencional de la narrativa clásica representativa centralizada en el conflicto y el relato, al edificar una concepción hegemónica del cine, no se trata de aparentar una pose disruptiva, vanguardista, sino de potenciar el principio de experimentación que permite emprender una búsqueda creativa para encontrar una liberación en la forma dentro del amplio espectro cinematográfico. El autor perfora las grietas para sobrepasar los límites y poder introducir su estilo propio, con una propuesta para crear un espacio de exploración creativa, estética y técnica, al llegar a otros lugares por su manera de moldear secuencias, una intervención que hace presente la mirada del autor y se vuelve identificable en toda su filmografía. Una película es testimonio de la forma de pensar e imaginar, de introducir lo íntimo, una visión de vida, la imagen fílmica corporeiza una extensión de lo más profundo del cineasta, cada imagen guarda una intención, un modo de ver las particularidades del mundo desde otra perspectiva. El simple hecho de cómo se concibe al cine, es una explicación de cómo se estructura la psique del creador en su confección de imágenes, son esas películas extrañas que se convierten en una *defensa por la mirada del autor*, por una resistencia de la sensibilidad al ofrecer otras miradas alternativas que no encajan en la repetición de la fórmula.

Llegando a este punto, podemos abrir un debate sobre la relevancia de quién es el autor o si es más importante el discurso de la obra, responder esta pregunta también es un posicionamiento, ya que teóricas del cine como Laura Mulvey<sup>160</sup> nos dice que detrás de cada imagen existe una elección donde se superpone la mirada

---

<sup>160</sup> El planteamiento teórico establecido por Mulvey sobre la mirada y la influencia en el placer, se profundiza en el *Capítulo 6: El espectador emancipado y el estado de transgresión en la experiencia estética-cinematográfica*.

del cineasta, siendo inevitable que no se relacione con la vida privada del autor y la influencia de su contexto que configuran su modo de ver, volviendo imposible no dejar de ver al artista dentro de su obra. Mientras que Michel Foucault<sup>161</sup>, establece una perspectiva desde la desaparición del autor, ya que lo asocia con la perpetuación del ego, que legitima y jerarquiza directores en un marco artístico. Foucault desmitifica la figura del autor como genio creador, sin romantizar el nombre del artista como una identidad original, estableciendo una función de organización discursiva como una postura ideológica ante las relaciones de poder, más allá de la legitimación de una obra en la categoría de autor, existe una declaración de intenciones políticas, estéticas y técnicas. Podemos destacar algunos puntos centrales: el nombre de artista como parte de una representación categórica de identidad y estilo, una coherencia con el discurso en toda su obra, y el posicionamiento ideológico del mensaje. De estos planteamientos sobre la mirada del autor, se rescata una mezcla entre ambas teorías, ya que la función del autor se encuentra en el discurso cinematográfico, debido a que queda explícito en la composición expresiva de la película. Movimientos como la *Nouvelle Vague*, recuerdan la relevancia de una mirada unificadora del cineasta con una postura discursiva disidente en contra de un sistema industrial que silencia todo discurso que no se alinee con la imposición hegemónica.

Desde el encuentro con la transgresión estética provocada por una película surgen en los cineastas una manera de pensar diferente, cuando la anomalía toca al artista parte de su trayectoria va a querer resucitar ese sentimiento. Existen experiencias de vida y enfoques derivados de un pensamiento místico-poético que no se adaptan a una lógica racional, cosas incapaces de ser traducidas a un esquema tradicional planteado en una estructura convencional reduccionista de sus significados dentro de lo abarcable, que fue previamente validado por el consenso del sistema industrial. Hay un desajuste en la psique del autor al replantearse su sitio desde la experimentación con sus medios, navegar entre técnicas, géneros, formatos, pensamientos, tipos de narraciones o estimular la sensación, en explorar y jugar con la ilusión del movimiento-tiempo contenida en la sucesión de imágenes,

---

<sup>161</sup> Foucault, M. (2010) *¿Qué es un autor?*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

para poder darle sentido a ese tema que tiene clavado en su interior, pero que paralelamente pueda dialogar y generar un vínculo con el espectador, abrir la puerta a la interpretación de ese trasfondo del significado.

Este tipo de cineasta necesita expandirse a través del cine visto como una expresión artística, rebasar las fronteras de los límites para indagar en el desarrollo de su propia voz entre las capacidades expresivas, ofrecer otras posibilidades que desencadenan otras formas de pensar y sentir. El cineasta expresa una verdad a medias, completada por cada espectador que interpreta la imagen fílmica con su propio significado, porque forma y contenido tienen un poder influyente en hacernos ver. Se exige de una participación, de un encuentro de miradas, para recuperar la facultad de imaginar otros modos de pensar, experimentar y habitar la propia sensibilidad, estar contra una imagen-producto que propaga la *desimaginación* ante el dominio de un medio audiovisual enfocado en la repetición de la misma fórmula hegemónica, fortaleciendo la institucionalización del arte fílmico. El cine es un terreno fértil, aún queda mucho por explorar, revoluciones estéticas por cambiar paradigmas y, sobre todo, cineastas apoderándose de una identidad propia con la imagen-movimiento. La defensa de la mirada ha permitido que surjan filmografías rebeldes, combatientes contra el círculo vicioso del mercado, como se expuso anteriormente, la *Nouvelle Vague* trajo consigo el reconocimiento de autor, el cineasta como un artista, el cine como un arte, aspecto que determina la postura sobre la creación cinematográfica.

Este capítulo intenta concluir sobre los efectos que produce el cine, para entender el cambio interior desde una interacción más cercana a la expresión artística, nos posicionamos en la perspectiva del cineasta para descifrar cuáles son los múltiples caminos para pensar y expresar la imagen fílmica. Platicando e interactuando con diferentes cineastas por medio de entrevistas que se encuentran en el apéndice<sup>162</sup>, todo parte de un gran sentimiento de amor hacia el cine, aquellos individuos que quedaron conmovidos, pasmados ante el misterio del fenómeno fantasmagórico cinematográfico. Podríamos considerar que es una especie de

---

<sup>162</sup> En el apéndice se pueden encontrar algunas entrevistas con cineastas y especialistas de cine, con la participación de Iván Ávila Dueñas, Elena Pardo, Juan Manuel Sepúlveda, Carlos Mendoza, Dra. Sonia Rangel y Dra. Adriana Bellamy.

transgresión llevada a su máxima potencia en una metamorfosis para convertirse en un artista de la imagen en movimiento. Me gustaría tomarme una licencia en esta parte del texto, para introducir mi testimonio personal y escribirlo en primera persona, ya que puedo ejemplificar como el cine llegó a mi vida para darle sentido, en el momento adecuado de mi formación como persona, apareció para iluminar mis pasiones y necesidades por manifestarme a través de la narrativa, permitiéndome conservar esa facultad lúdica a la que muchas personas renuncian cuando crecen, y para mí sigue siendo una lucha para conseguir este objetivo de ser un cineasta.

Después de sentir esas primeras transgresiones al visualizar películas que se salían de mi cosmovisión, supe que mi vida había cambiado, mis fuerzas, objetivos y deseos le pertenecían al cine; podía encontrar un espacio para la creación de mis mundos imaginarios existentes en mi interior, tenía que entregarme al cine, dedicarle mi vida a esa constante búsqueda por la realización fílmica en películas, cortometrajes y videoarte, siendo resultado de mi postura política y estética, por ende, existe esta tesis, siendo una oportunidad para investigar como el cine transforma a las personas desde la transgresión de la experiencia hasta la creación artística, esa es mi posición en como el cine tiene el poder de cambiar la mirada e influir sobre algunas personas que están dispuestas a abandonar un mundo preestablecido por seguir este camino creativo. La influencia que tiene el cine sobre las personas es una prueba en mí, el autor de esta tesis, esa conmoción que provocho en mí, me desbarato y me marco de por vida, desde ese momento emprendí un viaje, que ha creado mi propia forma de pensar sobre el cine, y ese mismo efecto quisiera engendrarlo con la imagen cinematográfica, desde lo narrativo hasta la sensorial.

Hablar sobre la labor creadora y su relación artística se hace desde las entrañas del cine que únicamente se conocen mediante la práctica constante, estar experimentando con la forma de la imagen en movimiento para construir una expresión que se adecue a través de la experiencia propia de cada cineasta. Mucho del conocimiento expuesto en este capítulo es empírico, se rescata parte del estudio durante la estancia de investigación nacional realizada en la Escuela Nacional de

Artes Cinematográficas de la UNAM, donde tuve la oportunidad de tomar clases prácticas y teóricas, conocer de primera mano el manejo de equipo técnico profesional, crear vínculos con alumnos y alumnas (cineastas en formación), la disciplina del oficio, y tomar clases de profesores con experiencia en la industria, destaco al cineasta Juan Manuel Sepúlveda y a la cinematógrafa Mercedes Porter, esta última me permitió comprender el manejo de la cámara, como el cuerpo y la visión del operador se fusionan con la herramienta para crear imágenes, sobre el enganche del valor de plano que esta relacionado directamente con el nivel de precisión que implica la creación y manipulación del espacio visto desde el aparato fotográfico (la cámara). El cine es un arte que requiere rigor y conocimientos para poder ofrecer una obra con calidad, para que realmente exprese significados, es un aprendizaje mutuo entre las personas que hacen cine.

Podemos resumir que en este capítulo, se establece una postura en defensa de las miradas alternativas ante la imposición de un sistema industrial que impone una estructura de pensamiento cinematográfico desde la producción de las películas, marcando una división entre perspectivas sobre el significado del cine, ya sea como un producto comercial o una manifestación artística. Para ello es necesario describir las dinámicas y metodologías dentro del proceso de creación: preproducción (idea, guion y planeación), producción (se esculpe sobre el tiempo y se manipula el espacio) y postproducción (montaje y narrativa); ya que todos los cineastas juegan con la misma materia prima: las imágenes en movimiento con expresividad sonora.

El factor determinante es la condicionante del dinero que define las posibilidades de alcance del filme, desarrollando dos métodos de realización: una forma pasiva tradicional y una forma activa independiente. La dependencia económica ha creado una mirada adoctrinada sobre una calidad estandarizada al implantar un lenguaje cinematográfico para replicar las mismas estructuras de realización y modelos narrativos, con el objetivo de pertenecer al sistema de producción fílmica industrializada. El cine independiente es una respuesta contra ese fascismo, con una postura política del cine de autor y reviviendo el instinto experimental, es un acto de resistencia al permitir desenvolver una mirada propia

del cineasta en una forma de pensamiento cinematográfico divergente, siendo una emancipación artística al expandir y reimaginar las posibilidades creativas.

El conocimiento sobre el misterio cinematográfico solo proviene desde la práctica, el director se define en sus decisiones y posicionamiento político, la experiencia desarrolla el parámetro de sus movimientos, cuáles son sus virtudes y limitaciones (evoluciona o se estanca), cómo acompaña a todo su equipo técnico-creativo durante todo el proceso, canalizando su energía colectiva. Enfrentarse a la producción de una película implica entrar en un laboratorio expresivo en búsqueda de la captura fotográfica de la bestia lumínica-extasiada, en invocar ese sentimiento vivo, porque la realización fílmica siempre es un aprendizaje constante sobre la marcha entre dos caminos, uno premeditado y otro más libre autoralmente, por ende, existen directores de encargo o cineastas artistas.

## LOIS PATIÑO

### Explorador de una naturaleza híbrida cinematográfica

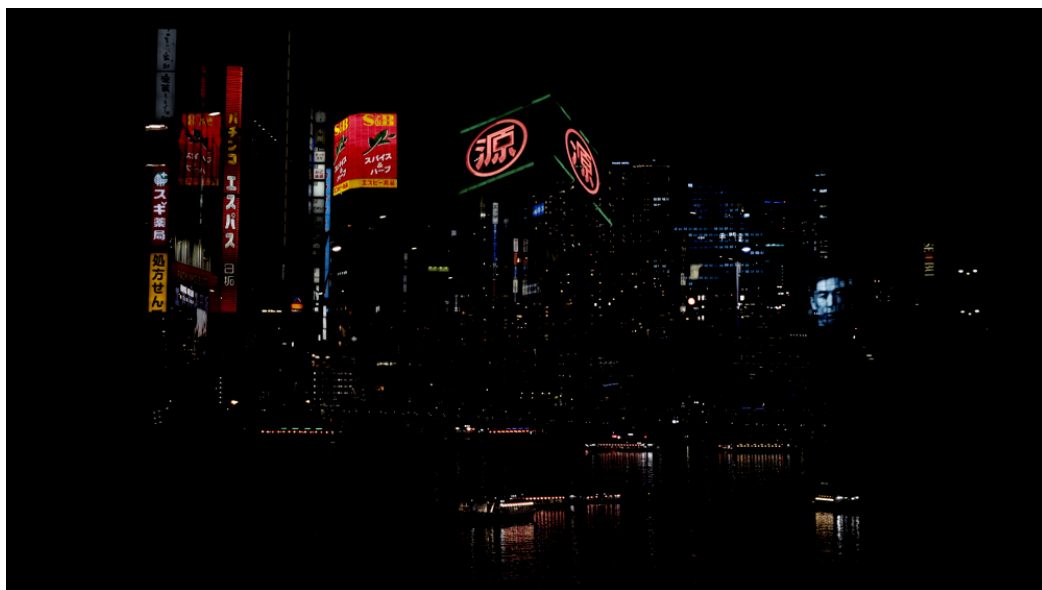
El desarrollo de la tesis plantea una defensa de las miradas alternativas en busca de una exploración artística emancipada de la imposición de una narrativa hegemónica del sistema industrial, debido a que el cine es un arte con una inmensa diversidad expresiva, un terreno fértil para atreverse a crear una poética experimental que se dibuja en la transversalidad. Prevalen cineastas contemporáneos como Lois Patiño, que reimaginan las posibilidades del movimiento visual con imágenes sensibles que dinamitan en una naturaleza híbrida. Patiño es un artista de la imagen fílmica que expande y replantea sus dimensiones, haciendo de cada fotograma un poema visual, en su obra no existen fronteras para la expresión cinematográfica, navega y se mezcla entre la ficción narrativa, el documental experimental, videoarte y videoinstalación, hace del cine una imagen estallada que se propaga a otros espacios. Patiño pertenece al movimiento *Novo Cinema Galego* donde surge una generación de cineastas como Óliver Laxe y Eloy Enciso de origen gallego, en busca de una narrativa más autoral y experimental, con una poética contemplativa más libre sobre forma y contenido en la realización, con la necesidad de ampliar el pensamiento cinematográfico.



**Fotograma de *Montaña en sombra* (2012),** Patiño juega con la fotografía panorámica para generar una sensación colosal.

Un breve repaso por su obra comienza con algunos ejemplos de sus videocreaciones, con trabajos como: *En el movimiento del paisaje* (2012) sobre la silueta de un hombre a espaldas en el centro de la composición ante la contemplación del movimiento sutil de la naturaleza de un paisaje colosal; el ser humano diminuto frente al inmenso paisaje es su tema recurrente. En *Montaña en sombra* (2012) otra vez desde una mirada que emula al paisaje, juega con la textura de los relieves creada por los efectos de la corrección de color al apreciar desde la distancia a las montañas repletas de nieve, y cómo las personas se convierten en sombras diminutas y espectrales al esquiar en un lugar gigantesco, el movimiento se vuelve hipnótico por la contemplación de su poética visual. En *Estratos de la imagen* (2015), una videoinstalación funde a la silueta de un hombre con el paisaje, una cascada abstracta cae con agua-arcoíris de colores vibrantes, es la única escena, pero con una potencia inmersiva en su atmósfera visual.

**Fotograma de**  
***El sembrador***  
***de estrellas***  
**(2022),**  
cortometraje  
híbrido entre  
documental,  
poesía visual y  
experimental.



Patiño se consolida con dos piezas extraordinarias: *El sembrador de estrellas* (2022) y *Samsara* (2023). *El sembrador de estrellas* es un cortometraje híbrido entre documental y experimental a través de su economía de recursos narrativos, logra construir una imagen que se expande, ya que el filme se compone a partir de imágenes panorámicas de la ciudad de Tokio nocturna, donde resplandecen las luces artificiales de sus edificios y espectaculares publicitarios en una superposición de planos, haciendo que las luces bailen y choquen entre sí generando un

movimiento hipnótico. El collage de fotogramas está acompañado por un diálogo en voz en off en japonés, dos voces (masculina y femenina) que hablan desde una dimensión espectral con aforismos sobre el sentido de los sueños y la muerte mientras las imágenes se entretejen en su brillo, con una musicalidad que le otorga una aura mística, las capas subterráneas de sensorialidad se abren a su paso, y nos confirma que todo radica en el estilo y en cómo se unen las imágenes, la imagen-documental puede llegar a desvelarse en un discurso poético

*Samsara* es una obra singular, nos plantea el tema de la reencarnación desde una belleza innegable (estética y narrativa), dos historias unidas por la vida después de la muerte, la primera parte explora la vida de un novicio en un templo budista, con una atmósfera planteada desde la convivencia espiritual en el lugar, y a la par un joven que regresa de su servicio militar que visita todos los días a una mujer desahuciada para leerle el Libro tibetano de los muertos, la vida de estos dos jóvenes se encuentra circunstancialmente, pero a partir de la muerte de la mujer emprendemos un viaje sensorial y meditativo por el bardo. En intertítulos Patiño nos pide que cerremos los ojos y esperemos al silencio para abrirlos, es necesario hacer el pacto como espectadores para tener una experiencia inmersiva anóptica, una propuesta completamente revolucionaria que contradice al cine, ya que la cualidad expresiva se basa en ver imágenes.



Fotograma de *Samsara* (2023), una doble exposición para remitir al reino de los sueños.

Durante ese intermedio con los ojos cerrados se empiezan a experimentar el paisaje sonoro que se expande entre música, sonidos extraños de vientos y animales vocalizando, al mismo tiempo la pantalla parpadea pasando de la oscuridad a varios colores que se traspasan a los ojos, no se ven, pero se sienten. Cuando por fin se abren los ojos estamos en un archipiélago en África, con otras protagonistas, una niña despierta y su madre le da la noticia de que ha nacido un nuevo cordero, una nueva historia sobre la relación de la niña con el cordero, aquella mujer asiática reencarnó en un cordero. *Samsara* es una película virtuosa y delicada porque nos pide algo impensable dentro del cine, cerrar los ojos y meditar, siendo de una forma sutilmente subversiva para afectar al cuerpo desde la activación de otra sensorialidad.

## CONCLUSIONES

La presente investigación desarrolló un análisis sobre el cine de arte como una posibilidad transgresora en la experiencia estética del espectador dominado por la hegemonía audiovisual, explorando cómo la imagen cinematográfica y el contenido audiovisual determinan en la composición de la mirada del espectador. Se propone una distinción fundamental entre las *imágenes basura*, que saturan y anestesian la sensibilidad, y las *imágenes sensibles*, capaces de generar experiencias estéticas profundas al expandir la imaginación y el pensamiento crítico. La tesis confirma que el cine de arte puede potenciar una ampliación intelectual a través de la conexión con el arte y la identificación con lo otro, permitiendo una apertura en la mirada emancipada, al convertirse en una resistencia cognitiva y sensorial para apropiarse del espacio psíquico individual y al habitar un cuerpo extasiado que crea un encuentro singular entre el espectador y la obra filmica, que trasciende la esclavitud del consumo voraz e inmediato de los estímulos digitales procedentes de las pantallas.

La tesis señala que la saturación de contenido audiovisual genera una adicción a estímulos de dopamina artificial que pulveriza la sensibilidad y reduce la capacidad de reflexión profunda, mientras que la transgresión estética propuesta por el cine de arte nos presenta una experiencia anómala como posibilidad de transformación interna. En este escenario, se reconoce la importancia de la sensibilidad, imaginación y pensamiento profundo como figuras clave para entender nuestra soberanía individual ante la reconfiguración digital de la vida. La hegemonía audiovisual propaga un fascismo de la imagen basura y algorítmica, para coartar el deseo y la creatividad, se normaliza una mentalidad superficial y desechable, para colonizar la psique de los usuarios y propagar un genocidio de las ideas, ya que atravesamos una guerra silenciosa por el control cognitivo y corporal a través del consumo audiovisual. El cine de arte es una lucha subversiva intelectual que fomenta la libre interpretación por encima de la línea común de pensamiento, siendo

un tratamiento que erradica el analfabetismo audiovisual, al permitir entrar a los espectadores en una lectura del significado polivalente de las capas subterráneas de la imagen sensible, que paulatinamente se sostiene con el visionado de películas con un discurso opuesto al régimen hegemónico.

En este contexto tiránico tecnocapitalista se mercantiliza con la energía vital del cuerpo y la psique, se perpetúa la anestesia de una mirada cerrada, por ende, el estudio confirma la trascendencia de una rebeldía naciente de la experiencia interior, como seres transgredidos, cuerpos extasiados y mentes emancipadas, tal como se plantea en la hipótesis, una transgresión estética puede expandir la cosmovisión del espectador, al convertirse en un arma de resistencia que permite explorar desde otras sensibilidades, una descolonización poética que provoca un desajuste y permite a la imagen sensible abrir un portal a otras dimensiones de la percepción. No debemos caer en generalidades, ya que la tesis destaca que no todo el cine de arte es necesariamente transgresor, propositivo o antihegemónico, afirmar esa teoría sería proponer un método de cómo debería ver el espectador, desvirtuando el objetivo de la investigación a una hegemonía elitista de la alta cultura como mecanismo discriminatorio a un canon estético, para medir la experiencia cinematográfica en el nivel de impacto, y lo que se busca es abolir cualquier estructura de dominación sobre la imagen fílmica.

La transgresión estética depende de la interacción entre la película y el receptor, ya que no se garantiza la emancipación como resultado final, porque requiere de una disposición a ser conmovido, es una posibilidad anómala porque el espectador se deja seducir por la apertura de explorar nuevas narrativas, y se sumerge en la convención planteada por la película, sin estos factores de disponibilidad y curiosidad, el mismo filme puede expulsar al espectador. La persona tiene que tomar consciencia de la diversidad expresiva del espectro cinematográfico fuera del constructo industrializado del cine comercial hollywoodense, porque las disidencias de miradas alternativas que reimaginan el pensamiento fílmico generan un semillero de ideas. Asimismo, se reconoce la supervivencia de producciones de cine independiente, al enfrentar limitaciones económicas y estructuras de

distribución que restringen su alcance, conservando la hegemonía de la imagen comercial en el ámbito mediático.

En esta situación, ver una película en la gran pantalla requiere de grandes presupuestos y trabajo colaborativo, por ende, no todas las personas pueden convertirse en directores, aún así existen cineastas con una visión autoral que operan desde los márgenes industriales, fortaleciendo la autonomía creativa, descentralizando el pensamiento cinematográfico al explorar entre las variedades expresivas del arte. Hacer un cine más contemplativo, disidente, experimental y poético es arriesgado para el sistema, pero permite filmar escenas y narrativas desde múltiples perspectivas que serían impensables para el consenso hegemónico que reduce al cine a un catálogo de lo aceptable, expandiendo el territorio de lo imaginario al hacer visible lo invisible en la gran pantalla.

La tesis confirma que la auténtica transformación que propone el cine de arte, radica en el despertar de consciencias a un nivel individual, ya que el cine no cambia al mundo en términos colectivos, no lleva a una revolución masiva, sino a una revolución interior como una posibilidad de un encuentro anómalo con imágenes sensibles que permiten ejercitar la imaginación y sensibilidad, cuestionar la estructura preestablecida por el sentido común impuesto por la hegemonía y desarrollar una capacidad de reflexión crítica. Lamentablemente, el cine de arte continúa velado en ciertos círculos de audiencias, destinado a la distribución y exhibición limitada, accesible en las grandes ciudades con una amplia oferta cultural, afirmando que la imagen espectáculo ganó la batalla digital con el condicionamiento adictivo a estímulos efímeros, el consumo repetitivo adoctrina la estructura mental, haciendo dócil la sensibilidad para socavar todo indicio de experimentar lo sagrado. La abulia es un efecto del diseño clásico del cine industrializado que condicionó al espectador a una ceguera de prejuicios, por eso mismo se reitera el mismo patrón de gustos y empobrecimiento intelectual. Esto se refleja en la actualidad, al poseer extensas posibilidades de conocimiento al alcance de la mano en internet, no se aprovecha para enriquecer las capacidades cognitivas y sensitivas porque se prefiere el consumo rápido de una imagen basura.

La tesis tuvo un trayecto nómada durante su proceso de investigación, influenciado por el carácter filosófico y el pensamiento trágico de los seminarios de la maestría, le otorgó al escrito una estructura transdisciplinaria, que se puede observar en cada bloque temático. Haciendo un análisis de las contribuciones entre los capítulos, la primera parte hace una denuncia al sistema capitalista que utiliza el dispositivo de la pantalla como prótesis de alteración biológica y cognitiva en la naturaleza humana, con un debate sobre el peligro que atenta contra el libre albedrío y la capacidad de imaginación autónoma, ya que todo se está convirtiendo en una conducta automatizada, predecible y medible, como resultado del espionaje digital que nos roba nuestra identidad para orientarnos a su discurso y mantenernos sometidos a su control. Estamos en el umbral de transición a la era artificial digital que está devorando vorazmente la experiencia real, lo que observamos actualmente, es solo el inicio de este nuevo milenio que está materializando la distopía *cyberpunk* predicha por el cine de ciencia ficción en el siglo pasado, donde se disputa el nuevo orden mundial y la perpetuación del poder capitalista en todos los sentidos, por ende, hoy más que nunca, es primordial cuestionar el status quo digital contra la zombificación para dar origen a un despertar de conciencias que exijan una mayor dignidad ante la miseria, ya que todo inicia en la elección de las imágenes que consumimos.

La segunda parte puede parecer inconexa a la materia cinematográfica, pero permitió integrar una raíz ontológica de la imagen para el entendimiento de la experiencia fílmica y el nacimiento de la imagen sensible. Se expone hasta dónde llega la influencia de las imágenes que vemos, ya que la misma imaginación es un engranaje compuesto por la memoria visual que parte del pensamiento visual, y se construye de diversos pedazos de lo que aprendemos de la vida, conformando el imaginario sobre nuestras posibilidades, con una postura concisa, estamos encerrados o expandidos por la propia imaginación. El cambio inicia en el interior de la psique, por eso el sistema capitalista nos adoctrina para moldear nuestra mentalidad y apropiarse de un cuerpo dócil, pero el verdadero poder empieza con el ojo interior al permitirnos visualizarnos desde adentro, al conectar con el gran movimiento interior a través de la profundidad existencial. Revivir el pensamiento

místico-poético para ser receptivos a experiencias sagradas, ya que la embriaguez dionisiaca y sus golpes transgresores nos pueden desanestesiarse al sentir el éxtasis exterminador del mundo de las apariencias, purificando los sentidos y renovando la mirada. Reconocer que habitamos un cuerpo fisurado ante el plano de lo real, nos confronta en constante expansión a través de las dimensiones fractales que se multiplican en la percepción, procedentes del movimiento psíquico que permite transmutar la imaginación, porque todo está asociado al proceso circular de las imágenes, de mentales a visuales y viceversa, por ende, una imagen sensible puede transgredir al estado de adormecimiento.

Personalmente, la sección con resultados más satisfactorios fue la tercera parte de la investigación, implicó un progreso en mi pensamiento cinematográfico, ya que se derribaron ideas preconcebidas y se confirmó el planteamiento de la tesis, llevando a una navegación abierta de las posibilidades expresivas del cine. La tesis consolidó mi formación autodidacta en materia fílmica, reconozco que aún falta un gran camino por explorar a través de la praxis, pero estos dos años de estudio filosófico me permitieron seguir redescubriendo los múltiples significados del arte cinematográfico, siendo un campo fructífero para la experimentación artística independiente. Todos los aspectos que conforman a una película tienen una propuesta discursiva, no existe la imparcialidad en el ecosistema fílmico porque se involucra el factor económico como principal condicionante, por lo tanto, realizar cine desde la guerrilla o en un contexto *amateur* permite a cineastas emergentes apropiarse de la imagen en movimiento, fuera de la validación externa de una élite industrial; la creatividad no está ligada al financiamiento, al contrario un presupuesto reducido nos acerca a nuestra realidad económica precaria nacional y latinoamericana. Nos remite a la importancia de exponer las irregularidades del fascismo impuesto por una hegemonía industrializada hollywoodense, en lo denominado como lenguaje cinematográfico que se propaga en el cine comercial, esta mentira se desmorona cuando se descubre al cine como un resultado híbrido que se mezcla con otras disciplinas artísticas y explora su potencial expresivo experimental y poético.

Los últimos tres capítulos siguen una línea circular que abarca al espectro cinematográfico desde su creación como realizadores y sentido estético como imagen fílmica hasta llegar a la experiencia del espectador, demostrando que la antesala de las partes anteriores que conforman a la tesis nos llevaron a una profundidad sobre su alcance sensorial e intelectual. Se tiene una perspectiva que revaloriza al cine como manifestación artística contra el cine-producto y la imagen espectáculo, al establecer una necesidad de continuar apuntando con la cámara hacia otras realidades imaginadas, con narrativas que no sigan los parámetros preestablecidos, sino que cuestionen con su propio estilo la lógica racional para sublevar al receptor a una revolución interior, ya que el valor de la imagen sensible se encuentra en lo que invoca entre sus capas de significación, en lo que nos hace sentir al identificarnos con lo otro.

Como experiencia individual, mi vida cambió después de experimentar una transgresión cinematográfica, convirtiéndome en un espectador emancipado al presenciar la aparición de *imágenes luciérnaga*, llevando este punto como motivación para el desarrollo de la tesis, permitiendo comprobar que al visualizar películas desde un prisma de cine de arte se puede modificar la percepción fílmica y permiten expandir la imaginación, al generar preocupaciones intelectuales que antes no eran distinguibles, al afectar sobre la reestructuración continua de mi mirada. Las películas me permitieron replantearme el papel de la sensibilidad como eje de vida, siendo algo latente que proviene de lo más profundo de mi ser y necesita ser alimentada, y con el cine de arte se me regala una travesía intelectual, sensorial y emocional, ya que el efecto verdadero aparece a través del deseo invocado. Esas imágenes sensibles se clavaron en mi memoria, otorgándole fertilidad a mi imaginación, y esta tesis queda como evidencia de las consecuencias de las transgresiones psico-corporales producidas por el cine.

El cine de arte no define una categorización estricta, sino una intención discursiva estética, técnica, narrativa y política, al aportar una estructura flexible, abierta a la mirada de un autor que se apropie de la materia prima: imágenes en movimiento con expresión sonora. La aportación deriva en un panorama horizontal infinito para las posibilidades creativas, debido a que todos los elementos son

posibles recursos para que cada cineasta explore sus habilidades y permita plasmar su pensamiento cinematográfico con una finalidad artística, ya que una obra poética es inútil hasta que llega a los ojos indicados. Como investigador me sorprendí por los hallazgos conceptuales que nacieron de todos los referentes bibliográficos, mis indagaciones dieron origen a esquemas y teorías, por ejemplo, el modelo que titulé como *la trenza de la serpiente*, siendo una manera de explicar el movimiento temporal que se entrelaza entre fotogramas a través de las capas superficiales y subterráneas, aspecto que contradice al proceso narrativo lineal, como resultado queda una película no convencional, como figura deforme, que encuentra su propia belleza por la exploración de su forma, ya que lo importante es saber anudar las imágenes sensibles y producir estados anímicos.

El resultado final de la tesis no solo tuvo una influencia teórica, fue atravesado por el aprendizaje empírico con un conocimiento aplicado dentro de las estancias de estudios nacional e internacional. Por un lado, la visita a la Bienal de Venecia de 2024, brindó una redimensión sobre el sentido de las bellas artes, al presenciar la escena vanguardista del arte contemporáneo con la exposición de obras internacionales, marcando la tendencia artística global actual, permitiendo revalorizar la potencia del videoarte y videoinstalación como futuros campos de exploración artística personal. También se tuvo la oportunidad de asistir a museos europeos que resguardan obras universales como *El jardín de las delicias* en el Museo del Prado en Madrid, España o los monumentales frescos de la Capilla Sixtina en el Vaticano, haciendo una comparativa académica entre el arte clásico y la vanguardia contemporánea. Fue una grata experiencia de vida que expandió mi mente y fortaleció la hipótesis, al detectar el poder áurico-magnético que posee una obra de arte, sentir esa conexión visual y sensorial cuando las pinturas cobraban vida ante mis ojos, una revelación incomparable que se aprende cuando se interactúa con una pieza de arte presencialmente.

Durante la estancia nacional, se obtuvo un campo de estudio más cercano a la praxis cinematográfica al visitar la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM, muchas ideas preconcebidas se resquebrajaron al visualizar cómo es la práctica profesional dentro de la creación filmica. Hice labor investigativa en la

biblioteca y asistí a clases teóricas y prácticas, ya que para hablar de cine es fundamental realizar películas, reconocer la fuerza colectiva con los compañeros de trabajo y saber cómo se operan los aparatos técnicos, debido a que una producción cinematográfica es un laboratorio de creación donde se adquiere conocimiento real sobre la captura de imagen en movimiento, y se identifica cómo se manipula el espacio para transformarlo en una escena ficticia filmada. En particular, la experiencia de acudir a una de las escuelas de cine más prestigiosas en México y Latinoamérica, me permitió llegar a conclusiones sobre la producción fílmica que se pueden observar como un manifiesto de principios estéticos en los tres últimos capítulos de la tesis.

En conclusión, el cine de arte no puede salvar a la sociedad en colectivo, pero sí puede crear espacios singulares contra el fascismo de la imagen basura algorítmica, promoviendo la emancipación como experiencia interior para cada espectador, al identificarse con otras sensibilidades y reactivando el pensamiento profundo, enriqueciendo nuestra alma con bienes inmateriales que habitan en nuestro interior. La imagen sensible es una resistencia para no terminar abatidos por el aturdimiento de las imágenes digitales frente a la mercantilización de la experiencia audiovisual. Como investigador se abren nuevas líneas de exploración personal y académica, entusiasmado por continuar mi labor investigativa y complementarla con la producción cinematográfica, ya que como se confirmó con los cineastas revisados en la tesis y entrevistados, se trata de un camino doble para pensar en la imagen fílmica, estudiándola y creándola, tal vez un estudio doctoral me permita seguir una ramificación enfocada con la hibridación fílmica, la imagen estallada y el cine experimental. Estas temáticas reafirman mi interés por un cine de arte más libre, al introducirse como parte de mi proyecto de vida que busca un espacio de rebeldía creativa para la realización cinematográfica, ya que para reimaginar al cine es esencial experimentar con la imagen en movimiento y el sonido.

## **APÉNDICE**

---

***Entrevistas a cineastas y especialistas en cine***

## IVÁN ÁVILA DUEÑAS

### Anecdotalario sobre trayectoria filmica del cineasta zacatecano

Iván Ávila Dueñas es un cineasta originario de la ciudad de Zacatecas, estudió la Licenciatura en Ciencias y Técnicas de la Comunicación en la Universidad del Valle de Atemajac (Guadalajara) y el Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica en la Universidad de Guadalajara. Se desenvuelve dentro de la industria cinematográfica mexicana como director, asistente de dirección, guionista, productor y cinefotógrafo, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).



Sus películas han recorrido por múltiples festivales nacionales e internacionales, cuenta con una trayectoria de siete largometrajes de ficción y documental, entre los que destacan: su ópera prima *Adán y Eva (todavía)* (2004), nominada a siete premios en la edición 52ª del Ariel; su segunda película *La sangre iluminada* (2007), obtuvo una Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine de Tremblant (Canadá); su largometraje documental *Zacateco (Labor Vincit Omnia)* (2010) y *El peluquero romántico* (2016) fueron estrenados en el Festival Internacional de Cine de Morelia; su más reciente documental, *Maricota y el tiempo* (2025), estrenó en el Festival DocsMX.

***A manera de introducción, me gustaría conocer ¿Qué significa para ti el cine, desde el aspecto de la creación y cuál es la relación que has generado como espectador al verlas películas?***

Habría dos aspectos, siento que el cine es una herramienta donde puedes juntar varios intereses, por un lado la escritura, el desarrollo de una idea y la narrativa, y por el otro lado la parte fotográfica de registro, entonces a mí lo que más me gustó, yo empezando por la comunicación, no tenía una primera intención de estudiar cine o dedicarme al cine, pero siento que se conjuntaron varias cosas que me venían gustando en el proceso, hay un punto en el que me decido seguir explorando para ver si era por el lado del cine, sin siquiera saber si era por el lado creativo o el lado del estudio, como en plan general. Lo que pasa también es que de alguna manera soy de una generación que creció con el cine como herramienta práctica muy cotidiana, porque en mi casa se filmaba siempre, siempre hubo cámara, la primera cámara de compra mi papá la compró en el 59, y entonces cuando yo nazco la cámara es una herramienta que ya está, entonces para mí es muy particular el hecho de yo tener imagen mía en movimiento prácticamente desde que nací, eso a mí a la distancia me ha generado una herramienta natural que estuviera en el juego desde el principio, y que probablemente tenga que ver con mi gusto y pasión por los archivos. También el súper 8, lo traigo como integrado en el chip, porque siempre se filmó. Siempre me he cuestionado mucho cómo cambio mi visión o cómo se perfila mi relación con el cine a partir de que yo tengo mi historia filmada completa, yo me conozco y tengo relación con mi abuela, por ejemplo, por medio del del cine, y a mí eso me marcó evidentemente. Nunca lo cuestioné porque siempre estuvo ahí, pero justo esa es una de las cosas a la distancia terminas por entender como un antecedente muy claro.

Tú buscas algo y luego te das cuenta que era más natural de lo que crees, y mí acercamiento con el cine tuvo que ver con empezar a estudiarlo, mi primer proceso de estudio serio fue mi tesis de licenciatura que la hice sobre Buñuel, mí me interesaba mucho cómo cómo se hace el cine, agarre el tema del cine mexicano de Buñuel como tesis de licenciatura y me dio la oportunidad por primera vez de analizar y desmenuzar, tratar de entender el el cine desde una perspectiva diferente, entender a Buñuel es muy complejo, pero era un personaje que me llamaba mucho la atención y que me interesaba mucho su visión del mundo, y fue para mí muy divertido dedicarme a estudiar a Buñuel durante una temporada para poder hacer

mi tesis. Paralelamente yo estaba estudiando cine, fue como el pretexto, estaba haciendo mi tesis y como tenía digamos la beca familiar para poder hacer mi tesis, un acuerdo que yo tenía con mi papá que me dijo, “si te titulas te apoyo hasta que termines” y con ese pretexto me metí a estudiar cine paralelamente estoy haciendo mi tesis, y terminé filmando un corto al final de ese curso y me di cuenta que en realidad me estaba interesando más mi corto que la tesis. La tesis la acabé y me titulé, pero ya cuando me titulé estaba a punto de filmar y ya lo que me traía realmente prendido era la posibilidad de filmar, ahí descubrí que sí lo quería hacer desde el lado creativo. Sí es el cine, pero no es el cine desde la perspectiva de estudio, porque de hecho me formé en un Centro de Investigación, donde había gente escribiendo libros sobre cine, Emilio García Riera, Eduardo de la Vega, Guillermo Vaidovits, toda esa gente con la que me formé eran estudiosos del cine, y en la parte práctica estaban solamente Jaime Humberto Hermosillo que me daba guion y Guillermo el Toro que me daba realización. No lo tenía claro, yo estaba estudiando y haciendo la tesis, me metí a un lugar donde se dedicaba a investigar el cine, y al mismo tiempo te das cuenta que en realidad ahí podría estar la posibilidad creativa en que me moviera, y me cambié.

***Desde tu crecimiento de vida hay esta relación muy unida a la imagen, ¿Es a partir de este momento que le da un sentido creativo a la imagen?***

Sí, justamente me termino de dar cuenta que lo que yo había estudiado no era una herramienta suficiente para aprender a hacerlo. Que me faltaba complementar, que había estudiado un curso corto donde aprendí sobre todo la pasión sobre el cine, pero no la técnica. Entendí el lenguaje cinematográfico de una mejor manera, pero no sabía cómo hacerlo, cómo aterrizarlo y por eso me mudé a Ciudad de México.

***Agarrándonos de aquí, hablando de que el cine lo aprendiste haciéndolo, ¿Cuáles fueron los caminos que tomaste para convertirte en un cineasta, ya mudándote a México, cuál ha sido este trayecto?***

Creo que todos los que entramos en el cine es por la cinefilia que te atrapa primero, una vez que empiezas a volverte aficionado al cine y empiezas a entender mejor el

cine, pues lo que te atrapa esa compulsión que te da por ver y ver, además yo siento que a mí me tocó todavía un buen momento, estamos hablando de finales de los ochentas con me estaba titulando, yo salí de la universidad en el 86 y mi primer corto es en el 87 si no me equivoco, venía de una etapa muy compulsiva de cine, de consumir, consumir, donde me entrené mucho con la tesis de revisar plano por plano, regresarte para transcribir los diálogos, estamos hablando del 86, todavía no existe lo digital, el estudio del cine era muy complicado porque se hacía en VHS y en Beta eran los sistemas, entonces yo tenía que estar cazando las películas de Buñuel que pasaban en la tele para poderlas grabar y poder analizarlas, porque no era que hubiera un ciclo de Buñuel y que tuvieras acceso a las copias. Lo único que existía era el Betamax y VHS, fue un proceso delicado. Cuando viene esta etapa y compulsión por ver más cine, me toca un muy buen momento, todavía me tocó ver estrenos de Tarkovski, películas que te marcan y determinan, y estaba estudiando el cine de Buñuel que se hizo entre 1946 y 1965, no la última película mexicana de Buñuel es en el 65, ves el cine como una herramienta del pasado, incluso es un momento muy malo para el cine mexicano a finales de los ochentas. El cine mexicano no estaba teniendo como esa repercusión, no lo veíamos todavía como una posibilidad de decir “güey yo podría hacer esto a nivel creativo”, sino era las ganas de hacer lo que fuera con tal de filmar.

La cinefilia me encamino, todavía estaba vivo Truffaut y Godard, estaban publicando películas de una manera constante. Cuando filmó mi primer corto y yo me paro en un set por primera vez, dije “esto es lo que yo quiero hacer, pero no sé hacerlo”, estoy haciéndolo, pero en realidad no sé hacerlo, me falta un chingo de herramientas, y la verdad es que la oportunidad se me acomodó, de los que filmamos, yo era el más chavillo y estaba desempleado, todavía no trabajaba estaba en esa transición o sobrevivía de chambitas de foto, tenía la posibilidad de darle la continuidad que necesitaba la postproducción de esos cortos, la universidad me pagó el viaje y me quedé en casa de Guillermo, me daba un viáticos, pude tener un curso intensivo de postproducción en 16 mm porque me quedé de responsable. Fue increíble como decir “ah no mames, todo este pedo es la postproducción, cómo se hace esto”, eres un chavito animoso que viene llegando de Guadalajara, el D.F.s

muy amable, fui adoptado por varios, les podía preguntar todo, me invitaban, veía sesiones de trabajo de una cosa. Pude postproducir esos cortos y ahí aprendí un chingo, esa etapa me permitió luego un control técnico mayor en mis películas, de alguna manera tuvo una traslación directa a “Adán y Eva (todavía)”.

Empiezo a aprender 16 mm paralelamente que estoy trabajando como asistente dirección, y en ese proceso de aprender desde el set, empecé en un programa que se llamaba “La hora marcada” de los noventas, un programa de Televisa donde pasó todos los que filmaron la siguiente década, del Toro, Cuarón, Lubezki, Mitl Valdez, Juan de la Riva, Rafael Montero, era como una especie de laboratorio, la idea es de una productora Carmen Armendáriz, hermana Pedro Armendáriz, como que fui al kínder de la escuela de cine práctica. Lo que es increíble es que ahí conocí a todos los que hacían el cine, Alejandro Vázquez, el especialista por excelencia de efectos especiales en este país, hay dos grandes en este país, Alejandro Vázquez y Chovy, me hice amigo de ellos, y cuando necesitaba algo levantaba la mano, “Álex me ayudas, oye un fotógrafo, oye una opinión”, los conocías a todos, y me formé como asistente de dirección y mi primer largo como asistente de dirección es con Juan de la Riva “Pueblo de madera”, fue una película muy determinante porque era una película muy honesta, muy regional al mismo tiempo y muy universal en otro sentido, entonces era como de esos primeros intentos que iba a tener el cine mexicano de despuntar hacia otro tipo, todavía hay exhibición cinematográfica del cine mexicano, pero es la peor época del cine popular mexicano es el cine de albuces, la última etapa del cine ficheras, como picaresca de muy mal gusto, y al mismo tiempo los éxitos comerciales son “La risa en vacaciones” creo que llegó a ocho versiones, La India María está en la última etapa, y de repente poder hacer con esta generación otro tipo de películas a mí me cambió, esto es lo que yo quiero, voy a seguir sobre esta ruta, nada me dediqué 15 años a ser asistente de dirección, anduve chambeando y una cosa y otra peli, avanzando en ese sentido para aprender. Siempre he dicho que es como aprender el truco, aprender la maña, cómo se hace un encuadre, cómo preparas, para qué sirve el equipo, si tienes un cajón en el que puedes subir un actor, cuando lo utilizas, cuando no, como la parte práctica en el set. Y esa parte me la eché trabajando y sobreviviendo.

***Lo aprendiste en el camino y con las personas que en un futuro se convirtieron en los iconos***

Que padre esos güeyes, y era así que les podías hablar “oye güey tengo una duda, cómo le hago acá”, gente con la que empedabas.

***Y más con perspectiva, con el cine que se estaba haciendo. También el cine de Estados Unidos que siempre ha estado presente, y tener esta perspectiva de un cine distinto dentro de nuestro país.***

Regresando un poco a lo de la cinefilia, es que a mí el cine que me estaba gustando y me estaba marcando, era un cine que intentaba expresar, a mí el cine popular nunca me gustó y no es lo mío, pero no es lo mío solo el cine popular, sino la cultura popular. Siempre crecí muy alejado de la cultura popular, en mi casa estaba un poco prohibida, mi mamá era un poco así, me prohibía ver Chespirito “en esta casa no cabrón, hay un chingo de cosas más que hacer, lee un libro o cualquier cosa, pero no vas a ver eso”, me lo desmenuzaba de tal manera que tumbaba el chiste, te contaba la estructura dramática y decías “tiene toda la razón”, entonces no tienes interés, yo crecí sin ver todo eso, y no tengo un interés particular por lo popular porque nunca me crié en eso. Ese tipo de cine como espectador que estaba viendo, era lo que a mí me interesaba buscar, luego a la hora de llegar a empezar a hacer el cine y de ver que había gente como como Juanito de la Riva, que esté intentando contar desde la neta de sus anécdotas de pueblo una cosa que es más amplia, eso me gusta. Juan y yo, nuestra amistad empezó por ser duranguense y zacatecano, nos identificábamos mucho por la cultura regional. Juan me adoptó durante un rato, le asistí en varias pelis y me enseñó mucho, pero sobre todo me enseñaba mucho sobre una ética del cine, “las películas hay que acabarlas bien y se trata de esto, y mira Buñuel decía esto” y con él conocí a mucha gente también. Vi películas de lo que se estaba haciendo y a mí me tocó ese cambio, justo de ayer justo ayer hablaba de “Pueblo de madera” la filmamos en el 89-90 y yo creo que “Sólo con tu pareja” debe ser como del 91, es ese momento que empieza a ver otro cine y como otra ruta, una nueva generación de cineastas intentando.

***Y que hasta la fecha siguen presentes con sus películas, ¿Cuáles consideras que son las cualidades de un cineasta a la hora de seleccionar su material, su forma de moldear los matices expresivos que ofrece el cine y cómo lo relacionas a la hora de crear tu propia identidad dentro de tu filmografía?***

Lo más complicado tiene que ver con encontrar los temas de los que te gusta hablar, y eso es muy difícil encontrar entre en medio de todos los discursos, a ti de qué te gustaría que tratara tu cine, y yo empecé haciendo un par de cortitos más lineal y narrativos, en algún punto me di cuenta que no era el tipo de cine que me interesaba, tiene que ver con este tipo de cosas que te digo de tu proceso, me di cuenta que me empezó a gustar hacer un cine cruzado entre literatura, referencias pictóricas, yo estudié pintura desde muy morrito, como desde tercer año primario estaba estudiando dibujo y pintura, y aunque nunca me lo tomé como demasiado en serio, quizá la etapa en la que me lo tomé más en serio con posibilidades incluso de dedicarme a pintar fue en la prepa cuando estudié con Roberto Reveles, traía como esa influencia de pasarte horas viendo las pinturas, saber qué te gustaba de un cuadro, me acuerdo mucho había una película rusa que me llamó mucho la atención sobre el pintor Pirosmanni, en ese momento me quedé “no mames este güey cruzó la información pictórica con la información biográfica”, y terminó haciendo una película que era muy bella de ver. Regresando a la pregunta que ese cruce de cosas me llevaba a mí como a procesos de investigación de un tema, decir me gustaría hacer una película sobre tal cosa. Yo hice dos cortos narrativos en 16 mm, voy a cruzar otra idea que tiene que ver, cuando me voy a México con la idea de trabajar, yo me puse como obligación filmar un corto cada dos años, no solo vengo a aprender, no quiero ser un asistente de dirección de por vida, yo quiero dirigir, entonces fui firmando ya con esa banda que conocí allá me fui a filmar otra vez a Guadalajara, y ya pude dirigir actores de otro nivel y ya con eso avancé tantito.

En algún punto después de “Pueblo de madera” me tocó co-asistir a Andrea Di Castro, un italiano radicado en México, que hicimos un corto muy experimental llamado “Pasos por la ciudad”, gracias a él conocí a Sarah Minter, Gregorio Rocha, José Pintado, a esa banda que era una generación más experimentalones, Eso a

mí me marcó mucho, me di cuenta que yo no quería seguir filmando simplemente una anécdota dialogada con personajes, asentado en la realidad, sino que me interesaba escarbar otro tipo de temática. Ya en mi tercer corto cruza ese tipo de información, para regresar a la idea básicamente eran unos textos de Cortázar de “Instrucciones para subir una escalera” con la pintura de Magritte y Paul del Vos, entonces eso fue donde yo dije “por aquí va lo que yo quiero hacer”, ya había retomado otra vez la pintura y estaba pintando muy despacio, esa idea de que cosas que se te ocurren podrían ser una pintura, pero ponerlas en un cuadro de cine en movimiento y que se más estético, pero menos narrativo y lineal, que no tenga la línea dramática tan clara, tiene que ver con eso porque me fui definiendo más como como cineasta, cuáles eran mis intereses y cómo podía realmente juntar esas cosas.

Hago dos cortos, un es “Escaleras” y el otro se llamaba “Esa muerte más suave que el sueño” basado en un poema de Carlos Drummond de Andrade, pero recorre una cosa pictórica otra vez, estaba metido en esa cosa, hago esos dos cortos mientras voy trabajando, trabajaba y ganaba dinero que invertía en mis cortos. El tercero que hago en ese esquema es “Vocación de martillo”, llevaba un rato leyendo sobre ese tema, había estudiado mucho la pintura colonial, la pintura religiosa y sus temas. Me acuerdo de una anécdota concreta, para “Vocación de martirio” me gané una beca y fue la primera vez que pude filmar con calma, voy a invertir el dinero de la beca Rockefeller MacArthur, le voy a dedicar tiempo. Llevaba mucho tiempo muy visualizado, no escribía guiones, escribía como unos textos largos donde reflexionaba y cruzaba imágenes. Con un amigo que me iba a producir esa peli, Alberto Muffelmann, me dijo hiciéramos una prueba, tengo una actriz con la que había hecho el corto anterior, ya tenía mucha confianza. Quiero hacer una especie de crucifixión, una mujer desnuda crucificada en un puente peatonal, nos juntamos una bandita y fuimos a filmarlo, me di cuenta que era un error firmar de día y no podíamos repetir a la misma actriz, fue un ensayo y ella se decepcionó mucho cuando la conclusión de las pruebas fue que no vas en la película, pera para eso eran las pruebas para entender eso, ahí me di cuenta que necesitaba meterme a interiores, trabajar una cosa de construcción de luz, porque la pintura a la que

quería hacer referencia era mucho más oscura con luces bajas, la pintura religiosa/colonial siempre tiene unos oscuros muy importantes. Con “Vocación de martirio” para mí la ventaja fue como si yo hubiera encontrado el tipo de tema y el tipo de proceso creativo que me gustaban, más a partir de la investigación.

***Dentro de este proceso creativo ya has desarrollado una metodología de trabajo o cada película depende de***

Cada película cambia mucho, una cosa muy importante es trabajar y desarrollar tu proceso creativo, porque es muy doloroso, es fuerte, porque el proceso creativo te puede llevar a depresión, a partes oscuras de tu persona, Con “Vocación de martirio” me metí en enjuagues duros y existenciales, en algún punto me di cuenta que tenía que manejarlo mejor, tenía que controlar un poco, no me podía ir de bruces solo porque eso iba a acabar mal, te están metiendo en estas pinches cosas bien densas, y si te vas te puede llevar, cuidado con eso y cuidar el proceso creativo. Eso me ayudó a encontrarle otra forma y seguir la misma mecánica, ese proceso que decía al principio que aprendía a postproducir en 16 mm, entonces yo llevé la postproducción de mi siguiente corto, y luego los otros dos son híbridos, el primero lo filmé en 16 mm y postproduje en video, ya empezaba el video como una posibilidad de terminar y exhibición. El siguiente lo hice en 35 mm y terminé en video, para “Vocación de martirio” lo hice en 35 y termino en video, pero ya estaba postproduciendo los cortos. Después de exhibir el corto logro un apoyo para postproducción. Hasta ese momento no había tenido apoyo del Estado, la primera vez que el Estado me da un apoyo es para terminar “Vocación de martirio” en 35 mm, llevaba muy buena relación con un amigo que era el mejor postproductor de 35mm de su época, Tlacateo, no le llegaba el precio a Tlacateo, pero le decía “güey ayúdame, te quiero de postproductor, pero no tengo dinero para pagarte lo que tú cobras, me asesoras todo y yo soy tu achichinle total” en ese corto aprendí a postproducir en 35 mm. Es otra mecánica diferente, mucho más fina.

Y eso ayudó también a que mi siguiente proyecto fuera mi primer largometraje, hice un corto y lo ingresé, pero en la idea de ese corto era utilizar la cámara de 35 mm, ya le tenía mucha confianza la cámara de 35 mm y ya sabía más

de ópticas, materiales, ya iba más avanzado. Con esa película, la idea era tratar de trabajar el 35 mm, como si fuera artesanía, perdiéndole un poco el respeto. Cuando ves un grupo que apenas está entrando en el pedo de la creación del cine, al negativo se le tenía mucho respeto. Ya tenía mucha familiaridad con la película, ya sabía cómo quería hacer las cosas, decidí hacer un corto que se llama “Tríptico”, era filmar la película y luego regresarla a mano, filmarla otra vez y regresarla a mano hasta cuatro capas tenía cada plano de “Tríptico”, cuando se lo conté a un amigo fotógrafo, Javier Zarco, me dijo “yo no me arriesgaría, esa película solamente con una cámara Michell, no me arriesgaría a hacerla con Arri”, mi fotógrafo fue Cantú y él si tiene ese lado experimental, lo que necesito es un fotógrafo como Cantú que sí se arriesgue. A partir de los conocimientos técnicos y postproducción, me eché ese corto ya dominando muy barato, ya filmando por mi cuenta, me regalaban el negativo. Yo hacía mucha publicidad de asistente de dirección y tiro por viaje iba y me regalaba negativo, latas vencidas, me compro una latita y con eso voy a firmar. Hice “Tríptico” decidí continuar con ese tema, quería como un Adán y Eva contemporáneas, fue ponerte a estudiar, pensar por dónde lo quieres, cómo lo quieres hacer, qué tipo de narrativa es. En ese tiempo era muy arriesgado, me valía madre y ponía un paneo de dos minutos ponía en la película completa, y no me importaba. La gente decía “güey está bien pasado” y yo “me vale verga” como que no me importaba. Siento que ese proceso me fue llevando a que ya estaba listo para hacer un largo, pero las condiciones eran muy difíciles. Los apoyos eran para prácticamente los mismos, si de repente había cinco apoyos, y en esa convocatoria participaban Ripstein, Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Retes, ya se acababan los apoyos, la nueva generación ya no filmaba.

Ya estaba desesperado, no se puede y estaba haciendo muy caro, cuando hice “Tríptico” fue una de esas casualidades bonitas que vio un amigo, en ese tiempo estaba escribiendo “La sangre iluminada” y terminó siendo mi segunda película. Estaba escribiendo con José Ignacio Valenzuela, vio “Tríptico” y le gustó mucho, era súper manual, los créditos los habíamos filmado a la antigüita con un fotolito con lámpara atrás, súper austero, lo presenté en Guadalajara, me pregunto y este güey estaba muy contento y me dijo ay pues está bien chida y me gusta

mucho este. “Qué quieres hacer con eso” y le dije “ese tema me gusta como para extenderme, se me antojaría filmar otro corto para que pegue con este, y con esa idea ir haciendo un largo”, y me él me dijo “me cayeron estas regalías que no esperaba, te regalo este cheque, filma el siguiente”, eso era lo que quería. Para entonces le produje varios cortos que nos fue muy bien, le produje a Ernesto Contreras “El Milagro” que ganó muchos premios y a Rigoberto Perezcano “XV en Zaachila” que también ganó premios. Tenía más herramientas, ya estar produciendo y saber manejar la logística, entonces empiezas a aplicar esa logística que sabes de asistente, pero con la finanza y cómo se presenta al IMCINE, para poder entender el esquema desde el corto, de alguna manera era como una especie de escuelita de producción que tú después podías pasar a largo más fácilmente.

***Ya teniendo toda esta preparación adquirida, ¿Cómo fue llegar a “Adán y Eva todavía” como primera película, cuáles fueron tus retos para plantear un largometraje?***

“Adán y Eva (todavía)” es como un grito de desesperación de que ya me dejaran filmar. Con ese apoyo y esa ruta, me puse a escribir, a trabajar, y en algún punto supe cómo le iba a entrar. Convoqué a una amiga productora Isa Reyes, de hecho a todo mundo mentí, y les dije que iba a hacer un corto, porque ninguna de esa banda había hecho un largometraje y casi no se habían filmar 35 mm porque es mucho más caro, le digo que voy a hacer un corto, convocó a Isa Reyes, Ivonne Fuentes hacía el arte, “ La Negra” Maripaz hacía maquillaje, Ciro y Cantú hacían la foto, Odín me asistía, nadie había dado el paso hacia los largometrajes, todos estaban temerosos, les dije son dos semanas de rodaje, y nos metimos, preparamos y empezamos, cuando les mostré el guion eran 20 cuartillas y los diálogos los voy a trabajar ahí, medio improvisado. Empecé a hacer casting, ya conocía actores, tuve a Marta Aura o Adriana Barraza que ya eran gente muy conocida. Ya había decidido filmar con la misma pareja de “Tríptico”, que es Diana Lein, ya había trabajado con ella en “Vocación”, éramos muy buenos amigos y ella tenía una pareja que se llamaba Junior Paulino, un brasileño, voy a hacer esta película con estos dos, así como son porque eran muy excéntricos, Diana es de familia vasca, andaba rapada,

se quito las cejas, y vestían súper cabrón, son Adán y Eva, pero son ustedes exacerbados. Esa esa película la filmé toda con película sobrante.

Era muy difícil filmarla porque tenía un chingo de sobrantes, pero de tamaños diferentes, medíamos el ensayo con Elena Pardo, buscábamos un rollito que más o menos pudiera durar lo que duraba la escena y así fuimos filmando, me dice “La Negra” estás filmando muy largo, les tuve que confesar que estábamos filmando, no quería que todo mundo tuviera aprensión. Les cuento que es un largo y a lo mejor me tardo cinco años en hacerlo, voy por fragmentos y la historia termina en Buenos Aires o São Paulo, pero va a terminar fuera, así que agárrense porque a lo mejor vamos a ir filmando cada tanto una semanita y me regalan unos días, iban todos gratis. Nos enfrascamos en esa película fue muy satisfactorio, porque Odín era muy buen asistente, tenía dos fotógrafos por cuestiones de fechas, como la película era por etapas tirábamos en bloques porque los personajes iban a tener un cambio radical, ahora van con el pelo rosa, era cambio de ropa, cambio de look, nos tirábamos tres o cuatro días con ese look. Fue una película muy agradable para todo el crew de filmar, vino a hacerme el sonido un amigo del pasado “El Güero” Castro, que tenía un estudio. Total, ahí fue aplicar los conocimientos, los temas que a mí me gustan, más oscuro, más radical, romper cierto tipo de reglas. “Adán y Eva (todavía)” fue como poner en práctica todo el proceso que había aprendido, pero a mi manera, poner en práctica todo el proceso de escuelita propia para poder decir más o menos. “Adán y Eva (todavía)” se adelantó a “La sangre iluminada” que ya tenía el guion, se me adelantó a partir de ese apoyo del “Chascas”. Cuando terminamos, no tenía dinero para revelar, el dinero del apoyo más una lanita que tenía ahorrada la había utilizado en darle de comer a la gente, pagar gasolina, pagar una locación, entonces ya no tenía dinero para revelar y tenía el negativo en la oficina, terminamos hechos mierda porque si estuvo muy pesado el rodaje. Ese día fui a la oficina y vi el negativo, pensé que no estaba bien, me fui a Churubusco con un amigo de comercialización para ver si me ayudaba a revelar, le dije que no tenía varo y quiero ver qué hacemos para revelar, no es tanto negativo, pero es un largo y yo iba casi a tomas únicas, me daba mucho miedo que si algo no quedó ya valió madre, habíamos maltratado mucho en

negativo, habíamos filmado en condiciones extremos de muy poquita luz. Me dijo que fuera por mi negativo porque en mi oficina estaba peligrando, que me lo iban a revelar y haber como pagaba después. Me quedo claro que a veces los proyectos uno tiene que empujar, hay proyectos que tú tienes que empujar y hay otros proyectos que te arrastran, “Adán y Eva (todavía)” fue así, tenía su propia manera de operar, participé para la primera convocatoria que sacó el IMCINE para postproducción de película. Le hable a Gerardo Barrera y me dijo que había cerrado ese mismo día, me tuve que presentar, me dijo “cerró hoy, es viernes te la pelaste, tienes una opción este lunes a las nueve de la mañana carpeta completa”, todo el ese fin de semana encerrados en la oficina armando todo la carpeta de producción, en dos días completos, fuera día y noche, metimos el lunes y nos ganamos el apoyo, en ocho meses la película, en nuestra perspectiva la íbamos acabar en cinco años, y estábamos estrenando en marzo del siguiente año, con Buenos Aires incluido.

Si ustedes dan la orden me revelan un rollo al cabo van en orden cronológico, ya puedo mostrar todo el arranque de la película para que vean de qué va, entonces revelaron y me transfirieron, todo fluyó y cuando acordamos ya estábamos filmando en Buenos Aires, en el mismo esquema muy barato, le dije a la gente “sigo sin tener dinero para pagarte, pero te pago el viaje, hospedaje y la alimentación en Buenos Aires”, nos la pasamos increíble, empezamos a filmar y armamos un equipo allá. Cuando hay proyectos que tú lo único que tienes que hacer es empujar, de repente todo semáforo en verde. Hasta terminamos en Guadalajara, así de viajezote. Fue muy afortunado ese proyecto y si le rompimos las pelotas a mucha gente, era muy arriesgado, no se hablaban esos temas de manera directa, la homosexualidad, bisexualidad, menos con esos personajes.

### ***La sexualidad femenina, estos personajes de Adán y Eva como vampiros sexuales***

Exactamente, estábamos en Guadalajara y fuimos a la estreno porque éramos súper unidos, éramos un clan. Recuerdo mucho, estábamos todos sentados en una sala y entra Fernando Eimbcke y hace el chiste de salir corriendo de qué miedo, es el año de “Temporada de patos” con sus chavitos y nosotros acá más radicales. Es

muy importante la opera prima porque es un *statement*, una postura donde tú te plantas y dices yo soy este, ya la gente me ubicaba, ya le había roto las pelotas a varios con “Vocación de Martirio” que ganó el Festival de Video-Erótico, y a mucha gente le molestó que yo ganará con esa película que no consideraban erótica, y luego gané Sitges, también tuve críticas rudas. “Adán y Eva (todavía)” fue plantarte con un discurso, voy a tratar de no hablar de mamadas, tratar de ser serio con mi discurso.

***Ya que han pasado los años, ¿En qué posición te encuentras como cineasta, cómo la ves ahora, crees que siguen presentes estos ideales o los has modificado?***

Obvio te modificas, una forma de explicármelo fue con “El peluquero romántico”, que me decían, no te reconozco esa voz con respecto al resto de tu filmografía, estoy hablando más o menos de las mismas cosas, pero desde otra perspectiva, porque uno va cambiando, de eso trata precisamente “La sangre iluminada”. A mí no me gusta hablar de la realidad de manera directa, si yo quiero hablar del tedio en la pareja urbana contemporánea no voy a poner a una pareja en un departamento en la Condesa discutiendo su hastío. Voy a hablar de Adán y Eva como el arquetipo del hastío en la pareja, lo abstraes un poco y te separas. Lo mismo con “La sangre iluminada”, cuántas personas has sido tú en tu proceso de vida, yo no puedo hablar igual de como hablaba cuando hice “Adán y Eva (todavía)” a los 30 años, no hablas de la misma manera cuando tienes 30 que cuando tienes 60 años. Nunca pensé que iba a ser un cine tan necio, pensé que me iba a insertar más fácilmente, pero desde los cortos sentía que podía firmar cualquier cosa, pero igual el resto de la gente no cree que yo pueda firmar cualquier cosa, porque lo que firmo es denso. Un ejemplo perfecto es una vez que unos amigos hacían “El diván de Valentina”, programa infantil de Canal 11, les falta un director y en una junta sale mi nombre, alguien dice “Hizo Vocación de martirio y lo vas a poner a dirigir chavitos”, siempre tuve como ese tipo de dificultad para insertarme en lo comercial porque la gente sigue pensando que filmo raro, que mi cine es extraño y denso, no necesariamente a todos les gusta. “Adán y Eva (todavía)” me trajo enfrentamiento

muy serio, cuando presentamos la película no calculamos el nivel de impacto que podía tener, y la mitad de sala se salía, se iban enojados y me mentaban la madre, en España estrené en el Festival de Valladolid, por un lado tenía un grupo de fans que me se volvieron mis amigos, festivalé con una bandilla de españoles que trabajaban en el festival, y por el otro lado en el hotel me dejaron un recado de “quieres que me regreses mi dinero porque es una estupidez haber ido a ver tu película”, unas morras saliendo de la función se fue a un ciber y me mandaron un Mai, porque era rudo y yo por qué se enojan tanto, no me esperaba esa reacción, si sabes que les vas a dar una patada en los huevos, pero no crees que de repente la gente se lo pueda tomar tan a pecho.

Vas cambiando, pero si tienes como una cierta metodología, con el tiempo he aprendido más sobre mi proceso creativo para que no lo cargues y no sea tan doloroso y frustrante. Mí lo que me gusta es eso, estudiar, leo sobre ese tema, lo desarrollo, lo dejo reposar y luego hago ciertas cosas que me ayudan a sacar eso, pero reconocer eso te da la posibilidad de respetar tu proceso, buscar por dónde quieres llevar el discurso, cuidarte mucho de no traicionar tus ideas, tratar de darle la vuelta y ser creativo, tú eres el que te exigés.

***En este proceso de que sabes muy bien cuáles son los temas, las sensaciones, todo lo que quieres provocar dentro de tus imágenes, ¿Cómo lo relacionas con el hecho de pensar la imagen y romper con ideas concebidas? Por ejemplo lo vemos en el prologo de “Adán y Eva (todavía)” en animación stop motion o en “El peluquero romántico” con sus rompimientos en analógico en blanco y negro que nos remiten un mundo onírico***

Creo que tiene que ver con una cosa generacional, cuando empecé a trabajar el postmodernismo abrió la posibilidad de mostrar tus referencias eclécticas, el prólogo de “Adán y Eva (todavía) tiene que ver con esa postura de romper el lenguaje, voy a empezar así porque lo voy a quebrar, me acuerdo mucho que en el Festival de Guadalajara, uno de los jurados me dijo “si no hubieras puesto ese prólogo, hubieras ganado un premio, pero al resto de los jurados no les gustó” y yo dije qué cuadrados, pero me pasó que presentando en Cuba en la sala Glauber Rocha, donde está la

escuela, una persona está enojadísima conmigo y un güey del público, era mecánico y una cultura visual increíble, veía un chingo de cine, y me defendió bien bonito, dice “no te acuerdas cómo empezó la historia con un prólogo de animación y que son monitos, desde el principio dijo que no era en serio”, para mí es muy importante no complacer tanto al público. no dejar al público tan cómodo, sacudirle de vez en cuando las cosas, a lo mejor el público ya entendió de que va y de repente lo rompes. Rompimiento y corte a Buenos Aires o te metes en el mundo del peluquero, lo que empieza a dominar es lo que pasa dentro de la cabeza del peluquero, se podría leer como que igual no le pasó y se lo inventó, sobre todo hay una parte en Brasil, hay una especie de confusión de si está pasando o no está pasando.

A mí me gusta mucho como esa parte, soy como un cineasta que le exige mucha atención a su público y sí, me gusta que la gente esté atenta, la obertura de la nueva película es un choro de tres minutos hablando sobre vestigios del pasado, son esas exigencias que tú dices, si el público entiende y entra en ese pedo lo demás es más ligero y lo demás no hay problema, a partir de cierto momento necesito que me acompañes hasta ahí, después te voy a tratar mejor, pero necesito que llegues a ese punto. Me gustan mucho como esas posibilidades del cine como de contar un cuento, mientras tú pongas ciertas reglas claras el público se puede comer casi cualquier cuento, esta suspensión de la credibilidad, me gusta mucho jugar con eso, ya cuando lo llevaste y lo metiste, ahí lo giras como si lo empujaras, para provocar esa sensación de cambio en el espectador, de creer que vas por una línea así y luego romperla. Siento que se volvió como una búsqueda, me gustaría tratar de hacer un cine más inteligente todavía, pero veces no te sale, me encantarían esos pinches choros que se echaba Chris Marker, qué belleza, pero a uno le sale el cine como le sale.

***Hay una necesidad tuya de pensar el cine, siento que muchos cineastas se quedan en la comodidad de así son las cosas y voy a seguir esta línea de que la narrativa tiene que ser lo más realista posible, y no voy a exigirle al público que navegue por otros lugares.***

A mí justamente lo que me interesa del cine es ese tipo de discursos, que no le sea cómodo, de repente le estás diciendo algo que a lo mejor lo estás lastimando, te lo tengo que decir, yo lo veo así y esa exigencia me parece fundamental.

***Hemos tratado este lado de la ficción, pues también haces documental, ¿Cómo unes cada lado o existen diferencias muy marcadas entre sí, cómo de te desarrollas dentro de la ficción y dentro del documental desde la idea que viene de la mente hasta el momento en el que ya estás en la realización?***

Al final de cuentas es narrativa, la ficción me cuesta más trabajo porque me tardo mucho en escoger un tema, normalmente me tardo mucho en escribir el guion, en desarrollarlo, como que no quisiera hablar tan directamente, me gusta desde el guion ir pensando en esas diferentes capas de significación, que si de repente vuelves a ver la película puedes ligarla de otra forma o encontrar otra manera de hilvanar. Entonces el documental me da esa posibilidad de meterme en el mundo del archivo y de meterte a fondo, lo bonito del cine tiene que ver con que durante una temporada te vuelves especialista en algún tema, te metes a investigar y lo desarrollas, lo que vas haciendo como volverlo un cuento, y entonces en el documental me da es tiempo de tirar choro y discutirlo. Todas las películas siempre tienen la premisa como de tratar de afrontar la película desde una perspectiva plástica de preferencia creativa y novedosa, por ejemplo con “Adán y Eva (todavía)” quería que el negativo fuera usado de tal manera, entonces eso va a llevar a una cosa estética que va a provocar esto y el espectador va a empezar a ver eso, ya se acostumbró y ya ahora le juego y hago esto otro, lo voy moviendo van midiendo. En el documental es tratar de encontrar cuál sería la forma correcta de contar esa historia, a partir de esa premisa tratar de sorprender al espectador todo el tiempo. En “Zacateco” fue como a través del aquí y ahora te cuento el allá y el entonces, voy a contar el pasado y la historia de este estado, pero con imágenes, se trataba de hacer un registro lo más fiel que se pudiera del estado de las cosas de Zacatecas en 2010, te voy a contar eso, pero te voy a contar como si estuviéramos hablando del pasado, pero en realidad estamos hablando del presente, pero estamos hablando del pasado. Si el espectador entra en eso, se se va a enganchar y está

disfrutando esos juegos que tú le vas proponiendo, normalmente te planteas ese tipo de retos estéticos, como la mezcla de materiales,

Nosotros a “Zacateco” lo veíamos como una especie de códice, no toda la imagen, pero lo más que puedas de imagen generada en Zacatecas desde las pinturas rupestres hasta la pintura colonial hasta la fotografía hasta el cine, como todas las representaciones que puedas tener para poder completar el mapa, te planteas ese tipo de retos desde el principio, “Zacateco” era un mapa muy grande de cinco capítulos que nosotros decíamos con estos textos hilamos, era Joaquín Cosío llevando esa voz para poder este el engarzar. Ahora con “Maricota y el tiempo” es un reto similar, cómo le hago para sacar esta película del ámbito meramente familiar, cómo le hago para que esto se convierta en una narrativa de un aspecto un poquito más amplio, donde la señora es importante, ella lleva la voz, pero no es lo único, ni es solo esa manera de contarlo, ir rompiendo incluso dentro el plan original de ese documental muy *talking head*, entrevista cabeza parlante, te voy contando todo y de repente dices cómo lo saco. El archivo me gusta mucho, a ese me costó mucho trabajo encontrarle la vuelta, la anduve buscando y la primera vez que lo supe fue yendo a Brasil, dándome cuenta de que el pedo del extractivismo en Brasil seguía vigente como antes, a lo mejor aquí en Zacatecas no te das cuenta que siguen saqueando el mineral y se lo llevan a Canadá, la mina del Peñasquito todo eso oro termino en Canadá, eso es extractivismo. En este caso cuando estaba navegando el Río Madeira de Brasil estás viendo salir barcos de madera, soya, no sé qué, y de acá estas importando carros, maquinaria, tecnología, esta es la realidad de Latinoamérica todavía, saca la materia prima y regresamos manufacturado, eso lo puedo ligar en Sistema Mundo, una doctora en historia me ayudo en eso, una de las frases con las que empiezo de Richard Leakey, tiene un libro muy bonito que se llama “Lo que nos hace humanos”.

Es esa búsqueda entre la narrativa y quebrar un poco, todas las películas se podrían tener un momento en el que rompe el lenguaje. En “La vida sin memoria parece dulce” estoy construyendo una ficción a partir de lo que dicen esas imágenes y una reinterpretación de esas imágenes, pero yo no tenía el encuentro de ellos dos, me voy a hacer una animación simple con mis recursos, ese es el tipo de quiebres

que me gustan, ya cuando vas a concluir, pero no tienes la imagen con la que tendrías que concluir entonces hay que inventarse algo, ese es el tipo de momentos que me gusta meterle.

***Dentro de esa intervención que hay en todas tus películas estás tú presente, se piensa que el documental tiene que ser lo más realista posible, tú lo logras al intervenir con esa ruptura con la que conectas todos los hilos que vas moviendo.***

Sí, tratar de que la ruptura tenga lógica y coherencia narrativa, si logras clavar una imagen siento que todo se engarza mejor, la misma ruptura tiene como una especie de lógica en el proceso, ya lo venía haciendo con “El peluquero romántico” son ciclos semanales, siete semanas en la vida del personaje, empieza con él en el hoyo porque acaba de morir un personaje, y es ese proceso de restauración emocional a partir de un evento, todo se va a filtrar porque te planteas un tema, en este caso era anagnórisis, todo lo vas a filtrar por ese lado, la película estaba escrita para que fueran siete ciclos para meterte en esa vuelta, y cuando vas a quebrar se entienda que todos estos antecedentes están influyendo en la cabeza del personaje, una interpretación romantizada de su realidad. Parte del proceso de construir es tratar de encontrar qué tipo de rompimiento quieres hacer, estéticamente por donde quisieras irte.

***Por ejemplo en “La vida sin memoria parece dulce”, me gusta que lo planteaste desde una película muda, desde la misma forma se nota que hay un planteamiento de todo.***

Jugar un poco con todo eso, en ese caso, todos son compositores mexicanos contemporáneos para poder musicalizar, cómo lo juegas y cómo lo planteas. Cada tanto me sale una película de esas, como de escape, estás desempleado y de repente me pongo ver y editar el archivo, empiezas a escribir el guion y empiezas a trabajar y empiezas a partir del desempleo, de tener un material guardado, siempre he querido hacer una película donde se hable de la semejanza del hipocampo con la cámara de cine, haces ese tipo de reflexiones. Hay películas como esa, donde la fui montando poco a poco, y un día la quería ver en grande, pedí permiso en la

Cineteca Nacional de México para poder hacer una proyección en grande, en esa época la directora de la Cineteca era mi amiga, me dio su opinión que ya estaba terminada, me apoyo económicamente para que la terminara y la estrenamos en el foro, y sola la película encuentra ese caminito. A nivel práctico encuentran su camino, así me encuentro con esta nueva película que ya quiero que arranque su propio camino de vida. Es la parte a mí me cuesta trabajo, pero que dejó de preocuparme, quiero hacer las películas que terminen estrenadas, procuro que tengan movimiento, pero si no sucede no pasa nada, empieza a pensar en qué otra cosa voy a firmar. Es muy compleja la parte de comercialización, me cuesta mucho trabajo distribuir, vender, colocar porque como no estás trabajando temas del interés general, pues se vuelve complicado venderla.

***Un poco relacionado a eso, hay una sobreproducción mediática de contenido audiovisual, ¿Cómo has seguido produciendo tus propias películas si cada vez el mercado es cada vez más exclusivo para determinados cineastas y películas? ¿Cuáles son los retos que enfrentas en seguir ser fiel a ti mismo? Tú has crecido dentro de una industria mexicana, ¿Cómo te encuentras dentro de este panorama actual?***

Se ha transformado muchísimo, y yo soy parte de ese proceso de transformación, cuando empecé a trabajar dentro del cine era súper limitado, el cine que se hacía eran muy baja calidad y lo otro que se hacía eran *videohomes* para exportar esta primera ola de narcos, corridos, que sucedió cuando yo estaba empezando, y luego el cine empezó a agarrar otra forma, teníamos esta dificultad de cambio generacional, llegamos al extremo en que el año que estrenamos en Guadalajara, el 2004, creo que ese año debemos de haber competido siete u ocho películas, y era casi la producción del año, porque no había tantos festivales, Guadalajara era el festival importante porque Morelia no existía, eso con el tiempo fue cambiando, tú participas en eso porque te preocupa, empujas, exiges cambio de jurados, transparencia. Ahorita estamos produciendo más de 200 películas al año, el pedo es que nunca recuperamos al público, y tenemos una desvinculación entre hacer cine y que el cine se vea, justamente en medio de esto viene el Tratado de Libre

Comercio, regalamos nuestro público a las *majors*, en este proceso ganó la cultura del espectáculo, yo vi transformarse el cine de lo que nosotros veíamos en los ochentas, noventas, a cambiar a un solo tipo de discurso disponible, y eso es lo que duele y cuesta mucho trabajo para un cineasta que quiere hacer otro tipo de cine, porque ese tipo de cine que yo hacía, ya no se usa, ya entró en desuso y encima de eso agrégale el cambio generacional, calcula que se hicieron 200 películas el año pasado, quiere decir que más o menos bajita la mano somos como 500 directores para un mercado que no es mercado, un mercado que no existe, las películas que tienen éxito en taquilla siempre están ligadas a un *Star System* muy mal entendido, un nivel de guion muy torpe, rayando en la estupidez, y publicidad. Tú estás inmerso con un cine donde quisieras proponer ideas y a la gente le vale.

Entonces es bien duro, por otro lado, una saturación de un cine que no tiene salida directa, y un volumen generacional, ahora me toca a mí ser de los viejitos. Qué tan vigente es tu discurso, qué tan vigente es lo que quieres contar en una época en la que hay mucha película de agenda, donde se van cuestionar sexualidades, yo estaba hablando de eso en 2003, hace poco tuvimos una función de “Adán y Eva (todavía)” en la Cineteca de las Artes, está la sala llena, me sorprendió, la mayoría no había visto la película había una generación muy joven, y lo que estuvo bien padre porque sentí como la película corría mucho mejor que en 2003, que me abandonaba la sala, creo que algunos de los temas que nosotros tratamos, ahorita se pusieron más de moda, y no necesariamente son los temas que yo quiero hablar ahorita. Sí, le batallo estoy filmando menos, ficción no he podido levantar, no hay manera de hacer cine si el cine no se recupera en la taquilla, no hablo solo de mi cine, hablo del cine de un mucha de gente que incluso tiene éxito a nivel festivales, que su cine no se está recuperando tampoco. La única opción que tienes para poder producir es el apoyo del Estado, de dónde sacas tu dinero para producir una ficción con todo en la mano, entonces tendrías que moverte hacia los temas de público y la cultura del espectáculo, y qué tan dispuesto estás a cambiar tu temática, chango viejo no aprende maroma nueva, si tengo que dejar de hacer cine dejo de hacer cine. Y acabo de estrenar película

Ahorita traigo un proyecto de una película porque en mi proceso de investigación entrevisté a Torre Blanca, leí su tesis de maestría, nos conocemos bien y no he podido levantar esa película, y si la levanto qué va a pasar con esa película, no va pasar nada, a toda la gente le vale pito. Lo voy a intentar, pero cuando empezamos a plantear la posibilidad de meter esa película a EFICINE, no sé, déjame pensar si tengo la fuerza y el ánimo de hacer una película que a todo el mundo le vale mal. Tengo dos o tres temas que me interesan, por eso estudio mucho la evolución humana, me interesa mucho lo que significa ser zacatecano, siempre que sea posible explorar eso en una película, una ruta de encauzarlo a a cuestionar un poco sobre lo zacatecano.

***Zacatecas está presente en casi toda tu filmografía, desde “La sangre iluminada” hasta “Maricota y el tiempo”, ¿Por qué regresas a este escenario y retratar estos territorios que se pierden en el tiempo? Sabiendo que el cine está centralizado, industrializado, siempre cumple esta agenda, independientemente de la época que sea.***

Tienen que ver con ese ser de aquí, ese defecto de haber nacido zacatecano, si nosotros no nos cuestionamos sobre quienes somos y porque hacemos las cosas que hacemos, quién más lo va hacer, un chilango no va a ver a decirte nada, a nosotros nos toca venir a hacer esa labor de cuestionarnos, simplemente retratarlo y ponerlo. “Zacateco” tiene más esa intención, es una película de nostalgia zacatecana para los zacatecanos, ponerlo sobre mesa, hagamos contenidos sobre el estado desde diferentes perspectivas. Quizás las que no tienen nada que ver con Zacatecas son “El peluquero romántico” y “Adán y Eva (todavía)”, casi todo lo demás está relacionado o hay un personaje. Para mí es un tema, si hubiera más apoyo de fondos, a mí me gustaría seguir explorando Zacatecas a nivel documental, hice una película sobre el territorio, pero falta una película sobre las personas, y esa no la he podido hacer.

Sí es parte de mi temática, cuando me ofrecen una película como “Maricota y el tiempo”, ya estaba involucrado, soy parte del invento porque es un amigo de toda la vida, me dijo “vamos a hacer esa película en serio como un largo“, obvio

para mí es importante porque está dentro de mi tema, cuando yo termino eso y estreno, y vine a Fresnillo a dar un curso como retribución social, les digo “este curso si es de documental, pero en realidad es más de orientación vocacional, quieres filmar vas”, hay un par de proyectos muy bonitos de una joven que vive en San José de Lourdes, quiere es hacer un registro etnográfico de su comunidad, empieza con módulos chiquitos y exhibe los en tu comunidad, produciendo ese tipo de contenidos que no existe archivo fílmico porque en 10 años esto va a cambiar, si logras influir un poquito en esa banda a lo mejor podemos lograr cosas en la siguiente etapa, usar el cine como medio de reflexión sobre la identidad zacatecana.

***Ya para concluir, sabiendo sobre tu trayectoria, me gustaría saber, ¿Cómo continúas alimentando tu sensibilidad para mantener esta visión, de qué formas te inspiras para poder crear, después de todos estos años?***

Una de las cosas que a mí siempre me ha gustado es hacer otras cosas, no hacer lo mismo de siempre, no aferrarte, me ha ayudado a sostenerme y cuando se da la oportunidad estar listo para hacerlo, el hecho de estar haciendo diferentes cosas te mantenga fresco, no toda la energía tiene que estar puesta siempre solo en el cine, es muy desgastante a veces no lograrlo, por eso hacemos vino y nos dedicamos una parte del año a eso. A veces construyo cosas de madera para cine, no necesariamente dirigirlo, ahorita estoy trabajando en una serie de pintor de cámara, eso te permite ganar dinero, distraerla mente te la pasas un poco como cambiando de ambientes y generando como otro tipo de actividades, cada vez estoy pintando más, y cuando todo se acomoda estas nutrido de otra cosas. Es muy común que viaje con cámara, esos archivos aveces los usos en mis proyectos, no empujar solo en una misma ruta, ya llevo seis largometrajes.

## ELENA PARDO

### Cine expandido: una ampliación experimental del horizonte creativo de la imagen en movimiento

Elena Pardo es una cineasta y artista visual con un perfil enfocado al cine experimental y expandido, explorando el documental y animación. Estudió la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Iberoamericana (Ciudad de México), y una especialización en Arte Contemporáneo, en la Universidad Autónoma “Benito Juárez” (Oaxaca). Tiene una trayectoria en los campos de dirección, dirección de arte, edición, cinefotografía y producción.



Pardo forma parte del colectivo de cine expandido Trinchera Ensamble, es cofundadora del Laboratorio Experimental de Cine (LEC), colaboradora del Campamento Audiovisual Itinerante y Escuela de Cine para Mujeres. Entre su filmografía destaca: su largometraje documental *El rey de los coleaderos* (2004), co-dirigido con Héctor Hernández; su cortometraje de animación *Juquilita* (2004), premiado en el Concurso de Video Experimental (Baja California); *Mi barrio* (2009, corto documental); tiene proyectos de cine expandido como *Pulsos subterráneos* (2022) y *Nanacatepec* (2024), este último co-dirigido con Azucena Losana.

***¿Cómo te involucras, tu como cineasta, en el resultado completo de una imagen según la elección de tus herramientas de trabajo para la creación fílmica, usando por ejemplo el cine super 8 y animación?***

Bueno pues, como es un cine a muy pequeña escala nos toca a los que hacemos esto involucrarnos en todo el proceso, por lo general, yo por ejemplo hago la foto, edito también, depende del proyecto, hay proyectos donde hay más investigación

algunos me han tomado muchos años, otros que salen de un taller... pero cuando es un tema como el pulso subterráneo sobre minería, fue una investigación más larga en varios lugares en Zacatecas y Oaxaca, y también tratar de involucrarse con las comunidades donde suceden estas historias, por lo general en estos casos fueron personas que conocía de antes de muchos años, con las que he trabajado, y tratar de ser respetuoso con la gente que quiere que se muestre o no, lo que les interesa, que sea más una cosa de interés mutuo, un trabajo mutuo, tanto de las personas que colaboran como uno tenemos ganas de hacer algo y no choque entre ambos.

***¿En cuanto la elección de tu equipo y herramientas?***

Cuando yo aprendí a filmar, aprendí en 16mm en la universidad, pues una herramienta que a mí me gusta mucho, y luego tomé muchos talleres porque quise hacer foto de cine cuando empecé, entonces me clave mucho en tomar taller de foto, y en ese entonces era en 16mm, tomé los talleres que había disponibles, no había tantos como ahora que hay muchos más talleres por todos lados, pero antes no era tan fácil, y eso, me puse a hacer eso, y también acercarme a las personas que iban a las escuelas, porque yo no estudié cine, y entonces trabajaba con ellos de asistente, de lo que fuera, lo que me pusieran a hacer y así para ir aprendiendo más, entonces por esa razón, tengo mucho a que me guste mucho el material fílmico y tratar de filmar, pero hay veces que no es la mejor herramienta en algunas ocasiones, por ejemplo si vas a hacer entrevistas a lo mejor la persona va a estar hablando una hora y no puedes estar filmando tanto tiempo, depende lo que quieras y para qué lo quieras, a veces también trabajo mucho en digital, sobre todo para las cosas más documentales o las entrevistas que son por lo general largas, entonces ahí ya puedes tener más libertad de que sea ilimitado porque el material es caro o se te acaba, o lo que sea.

***¿Un poco relacionándolo con esto de las imágenes, técnica y estéticamente qué quieres evocar en cada imagen?***

Bueno pues ahí sí depende de los proyectos, como por ejemplo yo no escribo guiones, no es mi herramienta, mi herramienta es más la imagen, más que la escritura por ejemplo, a veces tienes una idea y no necesariamente va haber una narración o una voz, algo que lo explique con palabras, y entonces muchas veces el trabajo o la dificultad está en cómo comunicar algo sin necesariamente que haya palabras, narradores o actores, puede ser eso, tarta de hacer a partir de las imágenes.

***Lo veo mucho en lo que vimos ahorita, como poesía visual, ese momento de experimentación pero siendo poesía visual, y dentro de ahí, haces a lo mejor tu propuesta, no escribes guiones, pero estas escribiendo con la imagen***

Yo creo que a veces la experimentación se acerca más a la poesía, en el sentido que se juega con, la poesía tiene mayor libertad a veces para jugar con el lenguaje tal cual, no hay quita una lógica como la que estamos acostumbrados en otras lecturas o al hablar en el día día, y se vale más, hay mucha libertad en la poesía en cuanto al idioma, las palabras, la invención, revolver con otros lenguajes, no sé, como que hay mucha libertad, y quizá ahí se parece un poco al cine experimental en ese sentido; hay un cine que es el más conocido o más convencional, que tiene una manera de narrarse y construir que ya todos conocemos mucho, reconocemos y nos la sabemos, y esto como que intenta jugar y te saca por otro lado o no te dice palabras, o no hay imágenes o puede ser muchas cosas.

***Esto tiene relación a una pregunta que te quiera hacer desde que empezó todo en la exposición de Cine Expandido, cuál ha sido tu proceso para salirte de esa narrativa convencional del cine ¿De qué parte te has alimentado dentro de tu aprendizaje o también dentro del momento de la creación?***

A partir de una imposibilidad, como que yo el cine primero empecé a querer hacer cosas más de lo que veía en el cine, como el narrativo, pero como que yo veía que a mí no se me daba esa parte quizá de la escritura, entonces sentía que quizá solo podía hacer una parte u otra parte, o me podría limitar a una tarea dentro de esta maquinaria gigante del cine, y entonces cuando tomé un taller de cine experimental

en la Ciudad de México con una cineasta que se llama Naomi Uman, ella hace sus películas, ellas las filma, revela, edita, proyecta, todo, entonces como que ahí encontré esa posibilidad, y dije si puedo yo también hacer mi propio cine, a veces uno equivocadamente piensa que tiene que saber lo mismo que todos los demás para poder hacer y a lo mejor cada uno tenemos carencias, pero a lo mejor tenemos otras maneras, a lo mejor no son carencias, simplemente otra manera de comunicar, y entonces tomando talleres fui encontrando gente que lo hace desde muchos años, que hay una tradición de ese cine, entonces fue así de “wow”, en ese taller veíamos muchas películas de otras personas, ya después te pones a buscar, participas en festivales y vas conociendo, y es como un aprendizaje fuera de la escuela, de ir agarrando caminito. Aprendí animación asistiendo a una persona que daba un taller, me ofrecí como asistente y aprendí animación, agarre otras herramientas y luego hice de DJ con músicos, y agarre otras herramientas, vas construyendo lo que te gusta.

### ***Y alimentándote de todas esas partes***

Eso, y también con otros trabajos que a lo mejor no son de cine, te dan otras ideas, trabajé mucho con músicos y entonces ahí ve como trabajan los músicos, como improvisan, como crean desde otro lugar bien distinto.

### ***De hecho, cuando llegue y estaban ustedes instalándose, me dije, esto es como Djs de imágenes, están mezclando imágenes, al mismo momento en el que están creando sensaciones***

Sí, se parece ahí de pronto a la música, como que es una improvisación, o sea, tenemos herramientas como los músicos que tiene sus instrumentos y tienen un conocimiento, y a la hora de la hora improvisan con esas herramientas, no es como que hagas algo que viene de la nada, pero creas algo nuevo en ese momento, entonces es esa misma idea que tratamos de hacer con el Cine Expandido, hay una idea medio general, material que ya filmamos, tenemos todo ahí, pero a la hora de hacerlo, pues es un poco jugar con el espacio, lo que ellos tocan y lo que va sucediendo

***¿Y qué es el Cine Expandido en sí, de dónde viene?***

También es algo que tiene mucho tiempo haciéndose, por ahí de los 70's, es como todas las historias tienen muchas maneras de contarse, pero tiene tradición, y es simplemente jugar con los elementos del cine, pero sacándolos del lugar donde normalmente están, normalmente te sentarías en una sala oscura, viendo hacia enfrente, hay un proyector silencioso escondido para que no lo veas, ni lo escuches, y tu te sientas y te dejas llevar por algo que estás viendo ahí, acá más bien se saca de eso, está en otro lugar, en un espacio muy distinto, ves a las personas haciéndolo, se escuchan los proyectores, ven como funcionan, ves a los músicos, como que te sales de esa manera en la que normalmente lo harías, pero hay muchas maneras de Cine Expandido, hay gente que lo hace con también performance más con el cuerpo o poesía, hay muchas maneras de Cine Expandido, simplemente la idea de sacarlo de su lugar convencional y jugar con todos los elementos, la proyección, el sonido, como que deshacerlo y luego rehacerlo de una manera distinta.

***Es lo que me gusta, las imágenes se iban moviendo a otros lugares, por ejemplo cuando empezaron con la imagen de sombras, dije así fueron las primeras imágenes sombra y luz, entonces me gusto mucho verlas a ustedes jugando con eso y creando al mismo tiempo. También, en el podcast escuché que hablabas sobre un laboratorio, me intereso mucho eso, de como también al momento de crear es otro lado, una alternativa a lo convencional, a lo hegemónico, ¿Qué me podrías decir sobre eso?***

Del Laboratorio, varios amigos, Azucena y otro amigo que se llama Manuel que le dicen Morris, como que aprendimos de la misma manera, así medio tratando de cachar cosas distintas y tal, y luego ya nos conocimos y trabajamos juntos muchos años, y decidimos que queríamos hacer un espacio donde la gente tuviera más a la mano esas herramientas y entonces hicimos el Laboratorio Experimental de Cine que está en la Ciudad de México, ahora tiene un espacio físico, pero al principio no tenía, pero como que más bien nos concentramos en tratar de traer gente que diera

talleres o hacer proyecciones de otros cineastas como lo que a nosotros nos costó andar pescando de así como de aquí por allá, tratar de juntarlo en unos programas que se han hecho año con año de proyecciones, talleres y luego nosotros mismos hacemos nuestros proyectos o apoyamos a alguien que hace sus proyectos, o hacemos residencias y entonces ya cumplimos 11 años este año.

***Al momento de crear, que tanta consciencia tienes como artista al momento de involucrar a los espectadores, en transgredir en la experiencia y generar un golpe en la visión del espectador, ¿Qué tanto te involucras en eso y como lo haces con tus imágenes, con el sonido, con todas tus herramientas?***

En lo de involucrar a la gente, yo creo que, justo como este tipo de cine que no es tan lineal o tan narrativo, o que se sale de algo que estamos acostumbrados a ver, pues exige mucho más de la gente que lo ve o asiste, o que participa por ejemplo en lo de hoy, pues es como tener la paciencia, pasaron muchas cosas, entro una música que no estaba pensada que entrara porque había una fiesta allá fuera, y entonces quien va pues tiene que tener una actitud distinta, participa de otra manera, desde estar ahí casi casi echando porras que se apagaran las luces, a decidir si te sientas, te paras, si estás en un lugar más cerca donde veas al que esta haciendo o no, prefieres estar mas cerca, como que tienes, quizá, una serie más de decisiones posibles y además, como que todo lo que no esta dicho tu lo completas, lo imaginas o lo piensas, o a lo mejor te distraes un rato o te duermes un rato, yo que sé, pero tienes una variedad de posibilidades de decidir que se trato, de construir tu parte de lo que se trato, como justo esta semana pasada hicimos unas proyecciones con un cineasta norteamericano, que fue a la Ciudad de México, como que justo decía, proyecto sus películas, *bueno la película la hacen ustedes al final con la atención, la paciencia que ponen y con la mente abierta que tengan va a pasar algo que no es muy claro lo que va a ser y tú lo construyes al final*, la película es la buena como tu seas en estar abierto a imaginar y poner de tu parte, entonces como yo creo que este cine tiene esta posibilidad o esta exigencia de pronto, bueno, esa apertura; hay gente que no le gusta que sólo le parece como hijole no le entendí nada, no me dijeron nada y me voy, pero como que no se trata de eso, se trata como

de una conversación, como que alguien te propone algo que supone va a representar algo, pero a lo mejor tú lees y pones el resto, como que sí se podría pensar más como una conversación; la imagen, las ideas o los temas que trates, a lo mejor es súper abstracto, pero de todas maneras hay una construcción que hace el autor personal de lo que está viendo y como que requiere más ganas de hacerlo, no es que lo piense tanto de lo que van a pensar de esto, sí lo pienso mucho cuando trabajo con otras personas, por ejemplo en temas que tiene que ver con la comunidad o con otras personas que no soy yo, entonces ahí sí pienso mucho de que manera incluirlos, de que manera se hace esa conversación, que sea un trato digno, es una persona con la que estas trabajando y como quieres tener esa relación con esa persona, entonces ahí sí pienso, bueno, me preocupa siempre mucho, bueno la vez pasada que era mas un tema mas social, de minería y mucha gente participó, siempre pienso mucho en cómo lo pueden recibir, lo muestro mucho antes de que este terminado a las personas que colaboraron, si están de acuerdo como se ven, ser respetuoso cuando hay otras personas involucradas, a veces no o son cosas más abstractas, y pues uno lo hace a partir de lo que te mueve a ti y esperando que eso quizá mueve a alguien más, pero es muy difícil tratar de concentrarse en lo que solo lo que van a pensar... te perderías en no estar seguro, porque veces es medio abstracto, medio abierto, yo creo que mucha gente se concentra en algo que le prende mucho, que le mueve mucho, y casi la certeza de que alguien más le pueda mover.

***Ya como última pregunta, y relacionándola con lo que mencionas, ¿A ti como artista qué es lo que te mueve y como lo logras filmar, plasmar, de donde te inspiras de que vivencias, experiencias?***

Como que hay muchas cosas que le mueven a uno, hay cosas como que meramente que a lo mejor visuales, los colores o la naturaleza, cosas que te pueden como que te pueden mover por una cuestión estética solamente, que te hace sentir felicidad que no tiene razón de ser, pero ver ciertos colores o formas o una combinación, como que a veces es así una cosa *sensorial* solamente, y luego a mí me gusta, un tiempo trabaje mucho en documental, y entonces mí me interesan los

temas que tiene que ver con la cuestión social, y luego un tiempo viví en Oaxaca, hay cosas que me mueven mucho de como se organiza la gente ahí, yo crecí en la Ciudad de México y no hay ese respaldo, o esa organización, entonces eso me ha impresionado mucho, a veces esos temas me interesan, pero luego son difíciles de representar en una manera como el cine experimental, siempre hay buscándole, ahora hice un corto que habla de textiles, plantas que tiñen y curan, y pues salen un poco de esas experiencias de vivir en Oaxaca, es intentar de cómo puedo usar las herramientas que yo sé usar y tratar de comunicar esto que es muy concreto, tal, uno siempre anda ahí intentando como hacerle, tampoco tienes muchas respuestas claras, también por eso no puedes pensar tanto en el resultado a veces, porque no se sabe, lo estás intentando, a veces funcionan las cosas y a veces no.

***Prueba y error, siempre es una constante al momento de la creación***

Y si se puede contar un tema así con estas herramientas o no, si comunica o no, a veces puede ser que alguien le parece o no, vas probando.

***De hecho, ahí esta el hecho de experimentar con los medios, con el tema***

Sí, si solo el documental lineal es la una manera de contar estas cosas, yo pienso que no, ¿Entonces cómo?, pienso que esa pregunta se la hacen pintores, músicos, como que esa pregunta se la hacen todas las personas que están crean y viven en este contexto, y pues algunas personas les parece que es mejor contar las cosas directas y tal cual, pero a quien no, siempre esta buscando, si hace sentido o no, si se comunica o no, o si lo corta y se comunica o solo es una sensación.

***Pero sacarlo de esa necesidad que tienes uno de contarlo...***

Eso y buscar qué otras maneras hay de contar, siento que el tema que tú estas tratando, como que esa hegemonía narrativa, historia y todo lo que supuestamente es un camino, aparentemente, pero se considera desde un punto de vista, desde quizá, políticamente desde un lugar, económicamente desde un lugar, casi todo se cuenta desde ese mismo lugar, entonces intentar voltearle, tiene que ver también como decir hay muchas otras vivencias y pensamientos que han existido siempre,

pero no han tenido, quizá, siempre han contado esas historias, pero a lo mejor no hemos encontrado esos otros caminos, bueno haber, veámoslo desde otro punto, como parte de ahí también, yo creo, y eso es interesante en la manera... en los temas comunitarios en Oaxaca, en como se organizan, que haya otras narrativas que siempre han existido

***Y el hecho de tener una narrativa hegemónica que nos condiciona mentalmente y al momento de ver otro tipo de narrativas también nos expande la mente.***

Sí, o simplemente la lengua, al usar otra lengua tienes otro imaginario, otra cosmogonía, otro origen de las palabras, otra razón, otra construcción, si empiezas a hacer otras preguntas o colaborar con otras personas descubres otros universos, entonces ahí hay mucho *espacio para la experimentación*, desde otros lugares, desde otras prácticas.

# JUAN MANUEL SEPÚLVEDA

## La pasión del cineasta en búsqueda del misterio cinematográfico

Juan Manuel Sepúlveda es un cineasta egresado de la Licenciatura en Cinematografía por la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (UNAM) y cuenta con una Maestría en Bellas Artes y Estudios Interdisciplinarios en Simon Fraser University (Canadá). Se desempeña en diferentes áreas como dirección, guionismo, producción y cinefotografía. Fundó su casa productora



Fragua Cine en 2006, pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte en México, y actualmente es docente en la ENAC-UNAM y la Escuela Internacional de Cine en San Antonio de los Baños (Cuba).

Su filmografía se enmarca dentro de una perspectiva independiente, con una exploración crítica y estilística no-convencional sobre el cine documental, su obra como cineasta destacan por: *Bajo la tierra* (2006), Premio Ariel a Mejor Cortometraje Documental; *La frontera infinita* (2008) ganador al Premio Joris Ivens del Festival Cinéma du Réel en Paris; *Lecciones para una guerra* (2012), largometraje documental; *La balada del Oppenheimer Park* (2016) documental con Premio Especial del Jurado, FIDOCS (Chile); *La vida suspendida de Harley Prosper* (201, Premio a la Mejor Película sección Burning Lights del Festival Visions du Réel (Suiza) y *La sombra del desierto (o el paraíso perdido)* (2020); cinefotógrafo de *Año Bisiesto* (2010) de Michael Rowe, ganadora de la Cámara d'Or en el Festival de Cannes.

***Cada cineasta tiene su propia definición sobre el cine, ¿Me gustaría empezar sabiendo la tuya, y desde dónde te posicionas como cineasta dentro de este gran misterio cinematográfico?***

Una pregunta muy compleja, básicamente me estas pidiendo que te responda para mí que es el cine, de alguna manera ya lo mencionaste en la segunda pregunta, para mí el cine es un misterio que se acerca a la experiencia estética, antes de hablar de funciones, me gustaría recalcar en eso, para mí el cine, antes que nada un misterio estético, es decir, una manera de confrontarnos con lo bello a partir de un medio que tiene una vocación ontológica muy definida, a diferencia del resto de las artes, no es no lo tengan, pero el cine al ser un arte del tiempo, el espacio, la mimesis, de repente siento que se concentran potencias que otras artes tiene incompletas, y muy completas en otros ámbitos; cuando te hablo de esta vocación ontológica me parece que el cine es particularmente ejemplar en este sentido, tiene que ver sobre todo con el cuestionamiento del ser, a partir de eso de la experiencia que produce, es una experiencia que genera un tiempo y un espacio en el cual podemos empezar a experimentar, como no podríamos hacer con otras artes. Para mí el cine me parece una promesa, una potencialidad, una manera de poder explorar el tiempo, sobre todo de ir en contra de temporalidades establecidas, como las cronológicas, más propias del ejercicio de lo económico e historia, e inaugurar otra temporalidad más plena fuera de este espacio de la cronología para generar otras experiencias de lo sensible, otras experiencias de ontológicas totalmente distintas, muy particulares y únicas.

***Me gusta mucho eso de la suspensión del tiempo, siento que sí es una manera de relacionarnos con otra dimensión en sí del tiempo y la realidad en general, tengo más preguntas relacionadas a ese tema más adelante, pero me gustaría saber ¿Cuál fue el hecho que te hizo convertirte en cineasta? Si fue alguna película o algún motivo de vida, cómo llegaste a ese gran amor hacia el cine.***

Eso también es un misterio, te diría que históricamente fue porque yo tuve dos abuelos que se fascinaron por la imagen, como fotógrafos y filmadores, luego videograbadores, en un ámbito muy familiar, no eran profesionales de la imagen, el verlos tan entusiasmados, tanto el paterno como el materno, por la imagen genero en mí mucho misterio por lo que ahí había, de alguna manera cifrar históricamente el momento en el cual yo quería filmar, fotografiar, quería hacer películas, yo

empecé haciendo foto fija porque finalmente la fascinación era por la imagen, sin embargo, creo que uno no determina su vocación, la vocación está previamente determinada, parte de una transmisión de un linaje de gente que está interesada en algo, y me parece clarísimo que este ejercicio que realizaron mis abuelos, es un ejercicio que yo también traía vocacionalmente desarrollado en ciernes, a lo mejor mis padres no tuvieron nada que ver con la imagen, pero luego la siguiente generación sí la tuvo, la consecuencia natural de escuchar tu corazón y darte cuenta, que la imagen me intriga, qué puedo hacer con eso. Yo empecé acercándome por el guion, de hecho empecé a estudiar letras, esa era mi intención, me interesa mucho la literatura, pensaba que para hacer cine tenía que hacerse guionista, y poco a poco, me fui dando cuenta que mi verdadera vocación tenía que ver con, no necesariamente con la escritura de un guion, sino con la producción, con la generación de una serie de imágenes con las que podría articular, no solo un discurso, sino un nuevo fenómeno en el mundo, que estábamos dando a conocer. Entonces, creo que tiene que ver con que primero que nada con la transmisión que recibo, pero además con una fascinación por la imagen y su misterio, desde el misterio de su producción, de su revelación, porque más allá de producirlo mecánicamente, me parece que es un milagro que ocurre cuando se está produciendo una imagen, independientemente que ya estamos en una era donde ya cada vez parece eso más lejano, pero incluso en la imagen digital hay un milagro que acontece entre los ceros y los unos, además de lo mecánico está la posibilidad de filmar es de arrebatarse a la vida su especificidad creadora y sembrándola en una imagen, eso me parece que es un milagro.

***Eso que se mencionaba de la mimesis y todas esas potencias que venían de otras artes que aquí se ven llevadas a otra exploración. Como artista, ¿De qué formas alimentas tu sensibilidad y visión, como esto influye en tu creación artística y la manera en la que puedes tocar otras sensibilidades?***

Primero estar en paz con uno mismo, procurándote, yo sé que los artistas tenemos fama de ser unos caóticos, destructores de sí mismos, pero la verdad es que no, no me es ajena esta tendencia a la bohemia, sin embargo reconozco que el mejor

estado de creación es el estado de paz y tranquilidad, donde no tienes estrés desbordándote, bueno primero procurándote un entorno armónico, lo cual va permitir también incentivar relaciones, que eso es lo siguiente esencialismo, generar relaciones de diálogo, de comunicación con otros creadores, no solo el creador como tu colega, sino también el creador que vas y ves en una galería, de quien vas a ver una película, de quien vas a estar ahí conversando aunque no esté presente, con eso procuras el crecimiento de tu labor.

***¿Cuáles han sido tus mayores aprendizajes como cineasta, a lo largo de tu trayectoria, momentos que han marcado un cambio y como han generado una consecuencia en la forma de hacer y ver el cine?***

Si eres un cineasta consecuente te darás cuenta que no hay momento que no te haya transformado, desde el momento en estás generando un diálogo contigo mismo o en silencio estás tratando de generar una propuesta, ese momento es maravilloso y te cambia, te transforma sin duda, y así lo mismo para con el resto de los procesos, no hay película que no te deje una gran enseñanza, desde la producción, la postproducción, la exhibición. No hay un momento específico, yo pasé por una escuela de cine y no considero que sea el momento más transformador, creo que es una parte de un momento de un proceso que no cesa de ser rico, ser generoso todo el tiempo, y creo que es importante verlo así porque luego muchos artistas creen que estamos a la búsqueda del gran momento, de la gran obra, “ahora si voy a escribir la gran novela”, mí me parece completamente ridículo, sobre todo porque estás demeritando, y segundo lugar no hay la gran obra, hay un conjunto, y hay películas que funcionan más para un lado y menos para el otro, entonces yo no veo así como el momento.

***Me gusta mucho esto que tiene que ver con la siguiente pregunta, ¿Qué descubres en cada viaje dentro de tu proceso de realización? ¿Cuál es la forma, el sentido que creas en cada proyecto, y cómo entra en tu proceso creativo, llevas algún tipo de eje o por dónde te mueves?***

Cuando te confrontas al misterio, lo único que descubres es que es más misterioso el misterio de lo que creías, todo el tiempo, ese misterio se va complejizando cada vez más, complejizando y simplificando, lo cual no significa que se revela, simplemente que tienes una relación más compleja con ese misterio, yo descubro eso que el cine es inagotable, que la creación artística es muy compleja y misteriosa, descubro que el artista es más un facilitador, que un ente proactivo que esta determinando la esencia de las cosas, es alguien que descubre la esencia de las cosas, pero porque la esencia ya está ahí, no porque se la puso el realizador. Una persona que espera paciente a ver como la vida se manifiesta como vida.

***¿Por qué apostar por un cine completamente independiente, autogestivo que nos pueda dar esta libertad creativa dentro del cine, no es tanto estar en contra de una estandarización, cómo podemos reclamar nuestra autonomía creativa dentro de este panorama?***

Porque apostar por un cine independiente, porque no nos alcanza para el otro, porque finalmente el otro eso, es un cine totalmente condicionado por los mandatos de una relaciones económicas, no de relaciones estéticas, no de posibilidades estéticas, es el cine condicionado por el mandato económico como mercancía, yo me niego a verlo así, no dejo de entender que el cine ocupa un lugar como mercancía y a mí me encanta cuando me pagan por mis películas, pero yo creo que podemos apostar por un cine emancipado, libre de cualquier condicionamiento que no sea el estético, que no sea las ganas de reconocernos, las ganas de sentir y generar afectos, nuevos y distintos.

***Relacionado con la pregunta pasada, de cómo es importante salirse de los límites impuestos, en estas fronteras del sistema industrial para encontrarse como artista, ¿Qué podemos encontrar dentro de esta posibilidad más amateur? ¿Cómo esto puede ayudarnos a deconstruir toda la apariencia que hay en el cine?***

Yo no diría amateur, diría independiente, no necesariamente responde a los intereses de una gran economía, ¿Qué nos deja? pues nos deja muchísimo, nos

deja una lección de libertad, de la posibilidad de crear sin estar condicionados por algo o alguien, nada más que para nuestro propio corazón que al único que debemos obedecer.

### ***¿Y este factor económico como podemos superarlo?***

El cineasta no vive de hacer cine, a menos de que vivas de trabajar en la industria, cosa que yo no le deseo a nadie, porque te hace eso, son jornadas muy extenuantes, estás absorbido totalmente, por más que te pasees por una alfombra roja, sales con la actriz... yo creo que en el fondo es una gran cadena que te impone la industria, porque no hay industria más voraz después de la guerra, que la cinematográfica. Todo el tiempo hay que estar produciendo, produciendo y produciendo, en ese sentido, yo creo que uno puede empezar a buscarse un empleo que te permita hacer cine

### ***La libertad de tiempo***

Exactamente, yo sé que eso también es algo inalcanzable para la mayoría de nosotros, que vivimos en un país donde las mujeres y los hombres se tiene que estar fletando horas en el camión para llegar a trabajar ocho o diez horas y volver a su casa a seguir trabajando, de repente esos empleos donde además tienes tiempo para crear son difíciles, sin embargo la academia te ofrece una opción o también de repente la industria, mucha gente que se dedica a ser asistente de dirección trabaja dos meses *full time* y pagan muy bien, y luego tiene dos meses libres para hacer su película, hay que saber encontrarle el modo nada más, esa sería la opción.

### ***¿Por qué se captura el cine como arte y posteriormente se condiciona a la experiencia sobre las películas que pueden producir esta efecto en los espectadores?***

Porque es un espectáculo muy redituable, efectivo, estás ofreciendo una experiencia de tiempo, bidimensional o tridimensional, estás ofreciendo una experiencia que *sustituye tu realidad por tus deseos*, es súper efectivo.

***Por eso hay que mantenerlo controlado***

No veo a alguien que este controlando al cine, lo que veo es que hay una compulsión económica que de alguna manera lo retroalimenta, entonces más allá de vamos hacer estos contenidos, creo que lo que esta pasando es que simplemente el algoritmo se da cuenta que eso funciona, y lo sigue alimentando, sigue exigiendo eso, la audiencia es la que exige ese contenido.

***Todo un efecto en cadena, ¿Cómo cineasta porque debes tener una formación integral en todos los departamentos? ¿Qué se saca de cada uno de ellos, en referencia a este proceso individual e intimista que podemos ver en tu documental La balada del Oppenheimer Park?***

Conocer todos los departamentos te permite conocer las potencialidades de todas las posibilidades que tienes, tú como realizador debes de estar pensando en todas las posibilidades, desde los actores, el decorador, el fotógrafo, el sonido, los efectos, etc. Entonces si conoces esos departamentos sabes que es lo que hacen y que pueden hacer vas a ser capaz de exigir cosas.

***¿Y en relación a este proceso individual e íntimo que pudimos ver en tu documental y en varios de ellos que son pocas personas o nada más tú, cómo llegas a esa resolución?***

Me dejo condicionar por la vida, dejo que la vida me vaya diciendo como va la película, de qué va, me acerco con toda la humildad posible, a veces el ego no te deja, pero con toda la humildad que sea posible, para descubrir que película se puede hacer, no cual quiero hacer, a lo mejor al principio no pensaba igual, pero conforme pasa el tiempo, tienes que ver que lo único que puedes hacer es dejar que las cosas sucedan, que mal hacemos tratando de necear con nuestras ideas.

***¿Eso puede quedar también en el cine de ficción, que es más preciso?***

Sobre todo en el cine de ficción, un buen director de cine de ficción es aquel que le paga a sus actores para que trabajen, que deja a los departamentos florecer, como tienen que florecer, claro en un esquema ideal donde la gente sabe para donde va,

de repente te encuentras con ejes que van para otro lado y tienes que poner tu ego a jugar. En todo sentido también en la ficción tu dejas hacer la película, tienes un guion y si es un buen guion, tienes que dejarte conmover por ese guion, y empezar a tomar decisiones a partir del guion, no a partir de lo que yo creo.

***Hemos visto que juegas con los bordes de lo real y lo imaginario en tus trabajos, ¿En qué parte lo real converge con la ficción en tu obra, y el cine en general?***

En el momento que se enfrenta con una imagen, en el momento que lo capturas, eso que parece real, se siente real, se vuelve una imagen. Una imagen si bien esta haciendo referencia, semejanza con la realidad, pero es una imagen, ya no es la realidad, ya ahí se convierte en una ficción, en un imaginario.

***Pues hay una idea en el cine documental que tiene que ser estrictamente preciso, real y todo eso, pero al momento en que está ahí en la imagen deja esa cualidad de lo real***

Quien te impongan una idea, no tiene una idea de nada, no existen las ideas sobre el documental, de hecho a mí el término documental me preocupa mucho, no existe ninguna biblia del documental que te explique que las cosas son de determinada manera o aspirarían a serlo de determinada manera, eso no existe. Lo que existe son cineastas que resuelven como mejor se les acomoda.

***¿Personalmente, cuáles son las fuerzas que te gustan o interesan mover, invocar dentro de tu cine? Para generar imágenes fértiles o llenas de expresividad, ¿Qué te gusta transmitir con la imagen en movimiento?***

Emociones catárticas, emociones que te permitan reconocerte, soñar, que te permitan hacer muchas cosas, creo que la emoción regente siempre es el amor, tú creas por amor y transmites amor, y procuras que los que van a ver la película de alguna manera se sientan influidos por ese amor.

***¿Entonces el motivo creador de todo es el amor?***

Claro, eso es lo que está en la creación, en que las flores florezcan como florecen es por amor, es este regalarse gratuitamente.

***¿Como cineastas por qué preocuparse en crear capas a través del misterio cinematográfico para encontrar esa esencia, hacer visible algo invisible por un momento en una imagen filmica abriendo portales? ¿Por qué preocuparse por esas capas que nos pueden dar esas posibilidades de abrir otras dimensiones?***

Yo no me preocupo por las capas, es algo que ni me planteo, yo trato de filmar con el corazón, si hay capas o no hay capas, que bueno o que malo también, porque luego nos ponemos muy misterioso y no logramos conectar con alguien, entonces yo no vería como las capas, yo veo que lo que tenemos que hacer es filmar y filmar bien, filmar con el corazón, en paz y abiertos, generoso.

***Ya las capas se presentan por sí solas, ¿Cómo crear una imagen filmica que incentive a la imaginación?***

Con mucha imaginación, es decir, toda imagen incentiva a la imaginación, así sea producida por una maquinaria oscura, un partido político, toda imagen incentiva, eso ya esta dado por hecho, más allá de cómo incentivarlo, se da por sí mismo, creo que la cuestión es: cómo hacer que eso este descondicionado totalmente.

***¿Descondicionado a qué?***

A intereses que no sean los del amor, de la creación.

***Me gustó como empezó el taller, a definirse como las cualidades innatas al cine: como la luz, la mirada, la acción, todo puede reducirse a eso, quisiera saber a profundidad cuáles son esos elementos característicos dentro del cine.***

Los acabas de mencionar, luz, cámara y acción, son los que veía como los elementos constitutivos de lo cinematográfico. Son esos tres elementos , habra quien piense distinto.

***Como contexto, ¿Cómo ves el panorama del cine mexicano actual?***

Preocupante por muchos motivos, uno, las plataformas están monopolizando la producción, y generando un gusto en un tipo de audiencia, obligando a la audiencia a ver determinadas cosas, eso es un esquema muy preocupante porque pone en riesgo otras formas de lo cinematográfico que no se alinee con los intereses de la plataforma, que siempre serán mezquinos, porque ellos están para hacer negocio, no están para el desarrollo del arte cinematográfico, de la industria, eso les vale absolutamente igual, entonces me preocupa por ese lado, también me preocupa que como audiencia no estamos exigiendo contenidos de mejor calidad, estamos pagando la suscripción a Netflix irremediablemente, me preocupa eso, que de repente nos volvemos un gremio, que como ya hay una audiencia poco exigente, se vuelve poco exigente con su oficio, entonces le aplaudimos a cualquier película, vendemos folclor, cada vez hay menos amor al arte cinematográfico, yo veo unas ganas de hacerse famosos.

***¿Qué consejos nos puedes dar a todas las personas que queremos dedicarnos al cine, y encontrar más que nada su propia voz, estar en esa constante búsqueda?***

Que si se pueden dedicar a otra cosa, se dediquen a otra cosa, que lo piensen muy bien si se quieren dedicar al cine, es una labor muy gratificante, requiere mucha paciencia, la gratificación es ilimitada, pero porque tengo una paciencia infinita, entonces no aspiren a tener conocimiento, y van a hacer cine es por un profundísimo amor al cine, lo mismo que le diría un padre que cuida mucho a sus hijas, “si te vas a casar con ella, es porque le vas abocar tu vida a esa persona, y no pendejadas”, perdón la mala palabra, yo no soy el padre que tenga a la hija, pero sí me preocupa mucho que estamos tomando muy a la ligera este oficio, y tomárselo a la ligera nos hace que nos tomen a la ligera a todos, hay gente que nos estamos dejando la vida, que a veces no tenemos para pagar la renta, pero no renunciamos a hacer cine, eso sería lo que les recomendaría, que si solo sienten un profundo amor, si sienten que

se mueren si no van a hacer una película, hagan películas, sino para qué, hay tantas maneras de poder expresar, y poderse decir.

***Hacer ese sacrificio que es la misma vida...***

Es el arte de la vida, estamos básicamente haciendo semejanza con el proceso creador en su máxima exponencial y expresión, que es la vida creadora, y nosotros estamos encapsulando esa vida creadora en imágenes, articulando, creo que tenemos una responsabilidad ontológica con el cine.

***Para concluir, ¿Crees que el cine y las artes en general, pueden causar algún cambio dentro de los espectadores en estos tiempos tan apocalípticos, con una sensibilidad vulnerada?***

Por supuesto, puede generar un cambio, quien que no hay visto una película no le ha cambiado algo, estas enfretándote a unos de los mecanismos más sofisticados de la *alienación y del mismo tiempo de la conmoción, se aliena porque se manipula sensiblemente, entonces si hay una transformación invariablemente en el espectador*, no se si eso implica una transformación social, eso no lo veo, creo que esa transformación que el cine realizo tiene ciertos límites, y no implica la organización comunal en pos de una forma distinta de gobierno, entonces sí, lo veo más en el ámbito individual, más interior, más íntimo, no lo veo en términos sociales o comunitarios, el cine no cambia al mundo, cambia a las personas.

***Me gusta es parte que se menciona la dualidad de la alienación, como instrumento que nos puede anestesiar, pero que al mismo tiempo nos puede transformar***

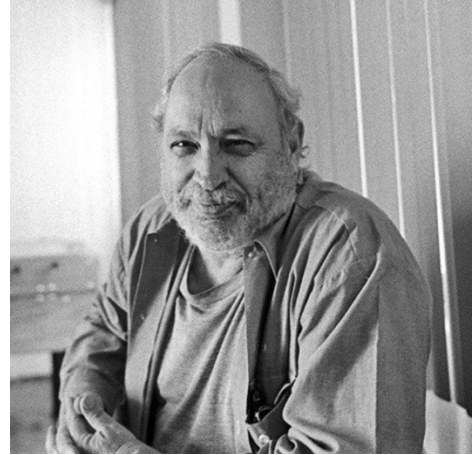
Sin duda, como lo puedes ver con tus propios ojos, este mundo no sería el mismo sin el cine, y generalmente la transformación opera en el sentido de alimentar consumos, y eso esta generando un status quo, un estado de las cosas nefando, por decir lo menos, Pasolini le había dicho fascista. Reiterar que es importante que se este haciendo cine independiente, por múltiples razones, no solo para garantizar

la diversidad de la mirada, la sensibilidad, hay que seguir luchando por hacer ese tipo de cine.

## CARLOS MENDOZA

### Apostar por una resistencia del cine documental disidente

Carlos Mendoza es un cineasta documental, egresado de Cine Documental en Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (UNAM), complemento su formación académica en el extranjero con el curso de Cine Directo impartido por Jean Rouch en la Universidad de Nanterre en París y Taller para la Enseñanza de documental a docentes en la Universidad de São Paulo. Actualmente es profesor de la licenciatura y posgrado en la ENAC-UNAM, en 2010 creó la Maestría en Cine Documental en el Posgrado en Artes y Diseño.



Mendoza ha dirigido más de cincuenta documentales en el Canal 6 de Julio (medio alternativo que fundó desde 1989), donde también destaca su labor como investigador de la teoría del cine documental, cuanta con seis libros publicados por la editorial de la UNAM. Entre su extensa filmografía destaca: *El Chahustle* (1981) y *Los encontraremos* (1984), ambos acreedores al Premio Ariel en la categoría a Mejor Documental; su documental *Tlatelolco, las claves de la masacre* (2003) fue galardonado con el Premio Coral en el Festival de Cine de La Habana; también encontramos *Batallón Olimpia: Documento abierto* (1998 ) y *Halcones* (2006).

***Como una especie de introducción me gustaría conocer, ¿Cómo concibes el cine documental , describiendo sus particularidades, las potencias dentro de la realización?***

Creo que el documental es una modalidad cinematográfica, una de las tres modalidades: representación, cine de ficción y animación, no es un género porque

hay mucha gente que lo trata de género, pero no lo es. Y dentro del documental hay una gran diversidad de tendencias y expresiones históricamente siempre las ha habido. Desde unas que se reivindican como fundamentalmente artísticas y hay otras que están ligadas al conocimiento. Un autor como Bill Nichols habla de la epistefilia, están ligadas al placer del conocimiento estos documentales de variados temas, como políticos, sociales, científicos, pedagógicos. Entonces allí hay cualquier cantidad de tendencias, hay búsquedas de orden antropológico, etnográfico, artístico, y en el seno documental han convivido esas diferentes búsquedas, diferentes tendencias, que a su vez revelan un montón de metodologías. Generalmente, yo resumo que el documental ha sido una expresión más bien regional, no globalizada, por razón de que sus formas de trabajo son muy diversas y no necesariamente muy industrializadas. A diferencia de lo que pasa con el cine de ficción que sí hay una industria que sigue más o menos los mismos patrones y hay distribuidoras internacionales que lo mueven, de repente empezamos a ver mucho cine coreano, si el cine mexicano fuera un poquito más interesante pues estarían viendo cine mexicano en Corea en español. El documental no es así, es mucho menos, aunque hay una tendencia del liberalismo del siglo XXI por tratar de meterlo en ese cajón, con propósitos ideológicos que no son precisamente muy respetuosos, ni de los públicos, ni de los realizadores.

***¿Cómo creadores, hablando de estas diferentes metodologías dentro de la realización del documental, ¿Qué libertades podemos aprender del cine documental para incorporarlas a nuestros proyectos de documental o ficción? Hablando por ejemplo de la metodología de la ficción que es mucho más estricta y precisa.***

El documental intrínsecamente, parte de su naturaleza en general, se acepta en mayor medida la improvisación, siempre una improvisación dentro de ciertos parámetros temáticos, metodológicos, pero hay corrientes y algunos realizadores muy conocidos que trabajan deliberadamente dándose un gran margen de improvisación en los rodajes, digamos en la preproducción planifican el trabajo, no hacen guiones, a veces no es posible hacer guiones muy precisos, estos es parte

del documental. La improvisación no está ligada a la falta de rigor, hay muchos trabajos de documental que están basados en investigaciones muy cuidadosas, minuciosas y serios desde la disciplina a la que están asociada, porque el documental es muy transversal. Hay mucho documental ligado a la ciencia política, pero también a las ciencias duras, a la historia, yo creo que hay una característica distinta, pero no necesariamente la improvisación es hacer las cosas a la intuición, haber como queda, hay un sustrato serio en eso. Me parece que hay un tramo de la producción documental, actualmente incluso, en toda la historia del documental que garantiza mucho más la libertad de creación para los realizadores, porque son autogestivos, siempre la relación con quien pone el dinero, el mecenas, en México hay un modelo de apoyo basado en el mecenazgo gubernamental, esa economía de recursos en “nosotros financiamos el documental, sin meterle una postproducción costosa, simplemente contarle”, pero eso te da una libertad que es muy apreciable en el terreno del documental, y muy difícil que este presente en el ámbito de la ficción.

***Sí, porque muchas veces se depende del dinero.***

Hay un elemento de perversión en el modelo mexicano que apoya al cine, tú vas y puedes ponerte de acuerdo con empresas que deducen impuestos y deciden apoyarte, pero esas empresas siempre van estar interesadas en cuál es tu tema y cuál es tu postura, cuál es ideológicamente el mensaje.

***Desde esta forma del cine documental, ¿Cómo el creador se puede rebelar de este dominio de la hegemonía cinematográfica, en cuanto a lo estricto que es cine de ficción o la misma manera de expresarse con el medio fílmico?***

Hay dos niveles, el nivel de la producción, crear las condiciones para poder producir tu película con cierta libertad, que puede ser absoluta o muy amplia si son producciones autogestivas, pero el siguiente paso tiene que ver con la exhibición. La exhibición también es una etapa del proceso que está muy controlada, hay un control de la distribución y exhibición muy férreo que también suele estar condicionado a consideraciones extracinematográfico como tecnológico. Entonces

ahí hay un problema, pasa mucho en México, hay un documental autogestivo que tiene que ver con cuestiones sociales y políticas, que se hacen, pero se difunden poco, de manera muy desigual porque a veces esos trabajos terminan siendo distribuidos con un esquema de distribución horizontal en pequeñas comunidades o grupos donde ven conflicto, aunque se cumple el ciclo de exhibición tiene muchas desventajas en relación a las producciones de ese poder hegemónico del que hablas, obviamente, uno de esos poderes es Hollywood. El gobierno gringo cuida muchísimo, es parte de la tragedia del cine nacional sobre las pantallas de México, cuando la gente va ir al cine es porque vienen dos o tres estrenos de Hollywood, controlan lo que se hace, sino también lo que se ve, y esto es un problema muy serio de la reproducción de las condiciones de dominación y hegemonía.

***Por ejemplo, estos documentales que no encajan en esa hegemonía, en esa educación que tenemos como espectadores dada por todo lo que consumimos por Hollywood, ¿Qué pasa con esos documentales que no encajen?***

Estamos hablando de documentales disidentes, críticos del sistema. Son castigados, el modelo actual de IMCINE castiga a ese tipo de documentales, prácticamente ya no se encuentra, ya no financian trabajos de ese tipo, hay una orientación al contra sentido de lo que ha sido históricamente el documental en México. El documental en México en la segunda mitad del siglo XX, los principales documentales mexicanos eran documentales sociales y políticos, pues que tocaban temas que le interesaban a la gente, que trasciendan la pequeña esfera de lo cultural, la universidad o de donde se produjeran, y terminaban siendo vistos por mucha gente, digamos que es la tradición más vigorosa, y que más ampliamente llegado al público, sin embargo está siendo combatida. Hay políticas que inhiben ese tipo de documental, incluso tienden a desaparecerlo.

***El hecho de no ser vistos es como si no existiera***

A veces esos trabajos se ven más, porque se ven de otra manera, pero no deja de ser un circuito marginal en el que se mueven, aunque todo el circuito que crea

IMCINE con los festivales, tiene mucha difusión y muchos reflectores, pero no tienen mucho público, a veces el público de estos festivales es el propio gremio que va a los festivales. Al gremio le interesa su película de a cada uno, pero no la película del otro, entonces vas a festivales y hay una proyección a las 10 de la mañana de un documental y no hay nadie viéndolo, porque ese no es un público propiamente dicho.

### ***Se estanca un poco el lugar hacia donde se pueden mover***

El modelo de apoyo a cine documental mexicano parte de un principio bastante discutible que es por un documental sin público, es como hacer documental para nadie, entonces los festivales son sucedáneos ante el público. Precisamente por todo este efecto que ha tenido la entrada en vigor del tratado de libre comercio y los términos en que se negoció el apartado de la cinematografía, pues el público prácticamente le fue cedido a Hollywood, una entreguismo suicida. Hay mucho dinero, se gasta mucho en producir cine, pero no están intentando seriamente que ese cine llegue a un público, alguno está llegando a través de los que entran en las plataformas de *streaming*, pero digamos la exhibición presencial en las salas es muy poco favorable al cine mexicano en general. Va poca gente a verlo, hay un tema que tienes que indagar en qué piensa la gente de carne y hueso, fuera de este gremio que es muy autocomplaciente, no vas a encontrar muy buenas opiniones en la gente, y esto tiene que ver con que no hacen películas que no son para el público, son como para ellos, el que invierte no tiene la expectativa de recuperar la inversión, entonces el que hace la película no le importa si su película va a funcionar o no en términos mercantiles.

### ***Está muy mal parado el cine mexicano en cuanto a este mismo territorio mexicano***

Hay mucha simulación y mucha autocomplacencia, nada más ve la ceremonia de los Arieles, qué les pasa, la copia de los Oscars, las cosas que hablan, se suben y tal, es una industria que está desde hace muchos años en una situación muy difícil, no está teniendo la presencia internacional que se calculaba, por lo menos eso que

buscaban, una especie de repercusión cultural, ellos hablaban de la rentabilidad cultural. Lo que tu pierden en una película, le metes cinco millones, va a recuperar más que uno, pero en cambio ganan en un festival importante, aquí tampoco está presente.

***¿Cuál es el papel que tiene el cine documental en México y Latinoamérica, en tanto a las condiciones de su realización y también este poder de denuncia y archivo histórico que puede llegar a tener en un contexto local, nacional o internacional?***

En México hay ese modelo que algunos estamos descubriendo que hay un plan con maña, un plan para imponer una visión del documental artístico e individualista, yo no tengo ningún problema con eso, por ejemplo el modelo de Tatiana Huezo está bien, es muy interesante su trabajo, a veces ya no queda claro si son documentales totalmente. Pero te lo ponen como la bandera, y mientras que ese es el que resuena en los espacios informativos y culturales, revistas y cursos, aquí por ejemplo esa tendencia es la dominante, prácticamente es el único documental que se les inculca ver a los chavos, inculca hacer o que ellos han entendido que tienen que hacer es el que gana en los festivales, que es ese, En cambio el otro esta siendo relegado, incluso tiende haber una tendencia a que se hacen menos documentales de ese tipo, no encuentran estímulos, visibilidad, hay un proceso de banalización del documental mexicano en perjuicio de esas expresiones de carácter social. Aquí por ejemplo si encuentras a un alumno que le interese un tema de interés público, porque les fueron a meter a una minera donde los estén corriendo, no lo vas a encontrar, ni en las demás escuelas importantes como el CCC, eso está fuera de las temáticas digamos del aro por donde les hacen pasar para que tengan financiamiento que formen parte de esos festivales, de esos eventos para que por lo menos se sienta parte de la feria.

***Relacionándolo con las responsabilidades que puede tener con una postura ideológica, también ¿Cómo se puede abordar la temática a partir de la verdad***

***que se quiere compartir? Hablando de esta diferenciación entre el documental premiado y este documental que se queda en la sombra***

Este que se queda en la sombras es un documental que tiene un público de carne y hueso, es un público que experimenta un transformación interior cuando ve estos documentales porque aprende cosas que no sabía, queda motivado a la acción o ya sabe lo que esta pasando ahí que es injusto y le incube de alguna manera. Ese documental puede ser rey de estadísticas, pero puede ser más visto que los premiados en Guadalajara, Morelia, porque eso ya empieza a ser como un círculo muy elitista de la crítica, “ay que maravilla en de fulanita, etc.”. No discuto sus cualidades formales, me parece injusto, indebido que a ese documental se le de tanto juego y al otro se le niegue hasta el parque que necesita para comer.

***Estamos en esta simulación de podemos ver y realizar, no hay una cuestión de querer establecer una temática que realmente está ahí en la realidad, apuntar a estas temáticas.***

Siempre ha habido un documental más, desde 1922, hay búsquedas que son inminentemente artísticas, y es valido, pero nunca había pasado como ahora que en esa comunidad hay alguien que le ponga las maletas en la calles a los sociales, porque hay una denostación, un proceso de discriminación y censura. En realidad a lo que rehuyen sus contenidos, pero lo disfrazan que es un documental anticuado, se repiten sus formas, es lo mismo de siempre, voltea a ver el otro y es lo mismo de siempre. El tema de la creatividad e innovación formal son búsquedas complicadas, no hay ninguna tendencia que lo garantice per se, cómo sabes si está anticuado o anquilosado en sus formas, es una manera de descalificarlo y le sale muy cómodo al sistema que dice: “como ese no es artístico, a nosotros nos interesa el artístico, que lo vea quien quiera, pero nosotros no contribuimos a que lo vea nadie”.

***Hablando de la captura de la realidad, en este momento ¿Cuándo se establece la mirada del cineasta o es necesario una negación de este juicio para haber una compenetración de fidelidad a este contexto? ¿Cómo se toca, le da sentido uno a la realidad, alejándose de estos atajos de lo preconcebido?***

La diversidad existente en el documental impide dar una respuesta precisa, puede haber documentales en los que lo vital hay una neutralidad, una postura que huye de lo preconcebido, se limita a plantear de la manera más equilibrada posible, pero también hay muchos documentales que es muy válido que tomen partido, por ejemplo Michael Moore y diga “el sistema de salud en Estados Unidos es una porquería y yo te voy a explicar por que, no estoy intentando ser neutral, más bien alarmado de haya un sistema de salud que mata a la gente y yo creo que hay que hacer algo al respecto”. Entonces no hay una receta, depende de la diversidad de temas, posturas, de objetivos que se presenten de acuerdo al realizador, al proyecto, se pueden adoptar distintas posturas.

***¿A qué horizontes llega el cine documental, planteándose desde este juego con el material, como le va dando forma?***

Nuevamente hay una gran diversidad de formas, una gran parte de documentalistas que improvisan mucho en el rodaje, y luego en el proceso del montaje es mucho más largo y complicado, porque partió de una gran improvisación, hay documentales donde todo está muy claro que vas hacer, y a lo mejor el proceso es más breve, esta muy ordenando el rodaje y la producción, por lo tanto hay documentales que encuentran muchos inconvenientes, tu tenías pensado grabar un montón de cosas y luego a la mera hora no puedes grabar todas, grabaste el 80%, te faltaron ciertas cosas, a lo mejor se trata de un tema vivo de un conflicto que esta en curso, entonces tengo que reinventar una historia en el montaje, tengo que compensar lo que no pude grabar. Hay veces donde se tiene que rehacer los proyectos porque no son controlables como en la ficción puedes hacer que llueva, mientras en un documental puedes estar esperando que llueva y no llueve, o lo hace donde tu no pensabas. Entonces siempre hay una imponderables en el documental y eso hace que sean muy variables los escenarios posibles de como terminar un documental. A parte de ciertas especificidades del montaje del documental, básicamente el principio es el mismo que la ficción, ordenar, meter el ritmo y darle sentido.

***¿Cuál crees que sea la diferencia entre esta imagen de lo real capturada por el documental y la ilusión creada por la ficción, existe realmente una división entre sus potencias, que les diferencia o se pueden entrelazar?***

Nuevamente la diversidad, hay documentales que buscan la verdad de un suceso o una persona, esos son documentales que si tienen que pasar por una relación con el asunto a filmar diferente, hay documentales donde no es muy relevante si lo que estás viendo es cualquier punto preparado o ficcionalizado, es diferente, me puedes dar gato por liebre, si tu dices esto paso porque en este pueblo llego una minera y corrió a la gente, dañaron las casas, si tu eso lo falseas estás disparándote en el pie. Si tu le dices a alguien que se ponga a barrer y no es intendente, eso no es trascendente porque no altera nada de la realidad. Sí depende del objetivo y el tema de que se trate, que sean registros estrictamente de la realidad sin alterarla porque puede ser muy relevante que ese tema no sea manoseado.

***Este mismo orden de las imágenes, todo lo que se captura, es el punto en que se converge la ficcionalidad en ese orden, darle esa estructura***

El docudrama es un género de los años 40, 50 del siglo pasado, son estos comentarios en lo que tu haz esto, no es que sea falso lo que estén haciendo, sino que se evitan muchas cosas, entonces la llegada de fulanita por primera vez a la universidad, entonces ponte así o tal, oye te voy a tomar así, entonces eso va a suceder en la realidad, si lo manipulas a lo mejor no es grave o serio, ahora si ya le empiezas a meter otro tipo de elementos y los falsificas, por ejemplo aquí están las pruebas de un hombre que es un violador, depende mucho de los objetivos, del tema, de lo que busques.

***Entonces aquí lo importante es el tratamiento del cineasta***

Siempre el documental va a ser una representación de la realidad, no es la realidad misma, puede haber documentales forenses, esto fue lo que paso el 2 de octubre de 1968, porque estamos viendo que salió un tipo acá con un arma y entonces un material original que se filmo es indispensable que se explicado cual es el origen de cada imagen, como se obtuve para que se acepte el valor de ese material para que

se acepte como prueba. En cambio hay otros momentos donde es irrelevante si es por aquí o por allá.

***Me llamo mucho la atención que tiene un libro sobre un método sobre el cine de no-ficción “El ojo con memoria”, me gustaría saber desde la experiencia en rodaje, la vivencia con los alumnos, ¿Cuáles han sido estos momentos específicos que han establecido un método para que los cineastas se puedan aproximar a la realización documental?***

Gracias al departamento de publicaciones se publicó, prácticamente lo que hice fue sacar mis apuntes de una materia que ya tenía unos años partiéndola, les pedí que por favor si me podían digamos hacer una tipografía, como un cuadernillo que yo pueda sacarle fotocopia. Y ellos fueron los que me dijeron, pues si aquí hay un libro. Entonces bueno fue una primera propuesta de método de un tipo de documental que era el dominante, entonces que era el documental social político, aunque de pronto pongo otro tipo de ejemplos, pues básicamente ese, como una primera aproximación en tiempos en los que en esta escuela, el documental estaba totalmente subordinada a la ficción, y además, no había ni media pauta metodológica como enseñar hacer documentales, fue un deporte, pero ya lo veo con mucho aprecio, pero fue un primer una primera aproximación, no desde una experiencia muy personal, y desde un tipo documental que era el que se hacía en ese momento, fundamentalmente en el país. Ese texto no aborda otras vertientes que hoy están muy en boga, por ejemplo lo que hablábamos de todas estas búsquedas poéticas artísticas, no se ocupa para nada de ese tipo.

***Pero hay una diferenciación al objetivo que quiere llegar, por ejemplo todo documentalista, ya sea desde una perspectiva poética o desde una perspectiva más social, ¿Hay una diferencia de llegar a un mismo punto de querer compartir lo verdadero de esa situación o contexto?***

No podemos embarcar todos, vuelvo a Tatiana Huevo, a ella le da lo mismo, a partir de un tema, ella empieza a elaborar una idea que es para una representación cinematográfica, y lo hace utilizando ciertos recursos, ciertos medios en los que no

es relevante si eso es verdad, porque ella aborda ese conocimiento o esa situación social con herramientas que le llevan a expresarse poéticamente, a expresarse mucho con la fotografía, con la escenografía, a lo mejor si ves un documental sobre madres buscadoras, va a ser completamente completamente diferente, incluso en los objetivos de uno y otro, van a ser inconciliables. Unos buscan una expresión personal artística, y la otra dice, pues que conste que aquí encontramos a tantos cadáveres y que el ejército se hace tonto, el ministerio público no vino, etc. Aunque sea el mismo tema, son dos visiones sumamente alejadas entre sí.

***Es más común que se pueda llegar a ver esta potencia poética en el cine de ficción, pero trayéndolo también a este cine documental, ¿Cómo podemos observar esta misma situación en cuanto una apertura de la imagen en tanto a la relación con lo real? No tanto desde esta vertiente poética, sino que al momento en el que estamos viendo la imagen pueda llegar abrirse y revelar algo al espectador***

En la historia documental hay muchos ejemplos, y no necesariamente dentro del cine definido como poético, no hay mucho documental social que tiene grandes hallazgos, digamos expresivos, no se te olvide que una parte importantísima del documental está más asociado a la retórica que a la política, y la retórica contra lo que se suele pensar echa mano de las figuras retóricas, metáfora, metonimia, ironía, entonces en el primer documental vas a encontrar expresiones así, esta imagen es la que amarra todo lo que veníamos viendo, es la que sintetiza y la que le da fuerza al tema, no siempre y no es fácil, pero tú puedes encontrar elaboraciones muy afortunadas en toda la historia el documental y en todas las corrientes.

***Para finalizar esta conversación me gustaría tener una conclusión suya, en cuanto a lo platicado al documental y su realización, ¿Cómo podemos pararnos como realizadores dentro del documental y no solo irnos solo con la ficción?***

Un poco los temas que hemos tocado y mis preocupaciones personales, yo creo que hay que tratar de mantener viva la diversidad del documental, tanto la diversidad

como la no globalización del documental, donde se meten esas esas corporaciones, distribuidoras y tal, se mete el diablo, claro es no siempre es posible, pero hay que mantenerlo, hay que buscar formas de que esa diversidad se exprese y buscar formas que por lo menos en México, el documental pase por el visionado de la gente que no se haga documental para un festival, está muy bien que llegue al festival, pero después de que pase por el público, que el público lo vea y dictamine. Mantener su diversidad, tanto en la enseñanza como en la exhibición. Creo que es una prenda cultural muy importante el documental, y ahora que ya se mete tanto dinero al documental, pues hay que repensar un poquito el documental, si antes nadie hacía caso al documental, ahora le hacen demasiado caso y no necesariamente para bien.

***Me gusta esta idea de repensar el documental, la forma del documental dentro de todas sus diversidades***

Documental para quién, tú te quieres expresar artísticamente que padre, y a lo mejor a mí me interesa hablar de un problema social que a mí me parece que amerita que la gente lo entienda. No hay uno mejor y otro peor son diferentes búsquedas y diferencias diferentes finalidades, y en muchos casos hasta diferentes públicos.

***Y llegar a ese objetivo, de que se vean todos los documentales independientemente de cualquier factor expresivo***

A lo mejor que se produzca menos porque hay mucho derroche y luego nadie los ve, nadie sabe que existen, que cada quien se rasca con sus uñas, y que haya una posibilidad de recuperar lo que inviertas si el documental le parece bien a la gente, en vez de estos mecenazgos que te empiezan a obligar a aceptar ciertas cosas y acondicionarte los contenidos, de este tipo de problemas.

***Más desde esta idea como espectadores de concebir al cine como cine de ficción, y nuestra aproximación es hacia el cine de ficción***

Es muy común que te digan, cuando eres documentalista, “bueno esa es película”, como no esta familiarizados con los términos, o “cuándo vas hacer una película en

serio con actores”, cada vez se ve más documental y esta teniendo mayor repercusión, incluso mucha gente dice que el documental en México está teniendo más repercusión que la ficción, pero ahora el problema es ese, les interesa demasiado y ahora lo están usando como una herramienta ideológica.

## DRA. SONIA RANGEL

### Un debate filosófico sobre el potencial artístico del cine

Sonia Rangel es una filósofa, Doctora en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, realizó estudios de posgrado en la Universidad de Barcelona. Su línea de investigación está especializada en estética y filosofía del arte, con inclinación al pensamiento francés contemporáneo. Actualmente es docente de la Facultad de Filosofía y Letras, la Facultad de Música, en la licenciatura y posgrado de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, impartiendo clase sobre la filosofía de la imagen y cine de autor.



La Dra. Rangel es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), también es investigadora en el Seminario Universitario de la Modernidad: Versiones y Dimensiones (SUM/UNAM). Ha publicado artículos y ensayos en diversas revistas como *Icónica*, *La Tempestad*, *Shangrila* y *Reflexiones Marginales*. Es autora de varios libros relacionados al pensamiento fílmico: *Ensayos imaginarios. aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda* (2015) y *La imagen-extática. Herzog, Zulawski, Duras, Grandrieux, Patiño* (2022).

***¿Cómo nos afecta vivir con un cuerpo anestesiado, encontrándonos capturados por los sentidos y pensamientos, y por qué las películas pueden convertir en una píldora anestésica?***

Quizás como esa pregunta, supone algo que paso a lo largo del siglo XX, justamente la erupción del cine, y como el cine se vuelve en su desarrollo, se genera paralelamente a una historia experimental del cine, al mismo tiempo surge lo que

hora conocemos como Hollywood, justamente la industria cinematográfica, a partir de que surge Hollywood se refuerza una cosa que Deleuze ha llamado *forma clásica*, precisamente una estructuración de la experiencia, lo que hace es generar una especie de sentido común, estético, perceptivo, pero también obviamente de pensamiento, y ese sentido común, digamos lo que está haciendo es como generar una forma de organización de la experiencia, que corresponde además curiosamente al modo de vida capitalista, en ese sentido, lo que genera es una forma, ciertas formas de afectividad, corporeidad, de relación con el mundo, ideología, etc. Entonces tu pregunta más bien es un efecto, de eso que paso a lo largo del siglo XX y que después de alguna manera se regó a lo que se deriva del cine, la televisión, ahorita las redes, Tik Tok, todo responde a esa forma clásica, justamente un efecto de esta forma, por eso se vuelve hegemónico, porque es algo que estamos viendo reiterarse en todos estos dispositivos, pensamos que son novedosos y eso, pero al final están haciendo reforzar una forma de organización de la experiencia y el mundo, obviamente.

***No lo había visto de esa forma de organización de la experiencia, acotar la experiencia en sí, entonces cómo podríamos decir que es el tipo de cine que nos ayuda a despertar el cuerpo, la mente que esta anestesiada, ¿Qué tipo de cine nos podría causar esto?***

El que sí es cine, para mí hay una diferencia entre lo que es el dispositivo cinematográfico, que sería toda esta forma clásica en reproducir un esquema de causalidad, temporalidad, linealidad, ciertas narrativas, ciertas afectividades, etc. Y lo que sí sería el cine como una forma de arte lo que esta haciendo es preguntarse por sí misma y como realmente, generando formas de experiencia distintas, creo que ahí es donde podemos encontrar, es lo que decía hace rato de como una "historia del cine experimental" o una historia alternativa que hay del cine, que es lo conocemos como cine de autor o cine de arte, por lo que se preocupa justamente es por algo de lo que distingue al arte de lo que no es arte, que es generar experiencia estética, entonces creo ahí en las búsquedas formales, estéticas es

donde se abren estas posibilidades de generar otras sensibilidades, y también eso de desanetesar un poco.

***Esta pregunta la relaciono un poco con la otra, ¿Cómo podemos distinguir los efectos que nos produce el cine, por ejemplo el cine que esta al servicio del espectáculo de golpes violentos fáciles, y por ejemplo este encuentro que nos desajusta en una transgresión de una experiencia estética y produce fisuras en nuestro interior? ¿Cómo podemos reconocer esa distinción entre experiencias?***

Justo el problema no hay algo como el cine, como hablar del cine, es no decir nada, más bien tenemos que ir a obras, cómo lo hace alguien, por ejemplo esta pregunta que me haces es como en un cine esto se responde, a mí me dices esto y lo primero que pienso es, como la diferencia entre lo que es el cine de acción, un cine súper violento, tenemos un máximo exponente que es Tarantino, por ejemplo, es alguien que se regodea en mostrar todas estas cosas, pero al final es una violencia sensacionalista, frente a la que alguien como Haneke contestaría, el cine de Haneke es un cine donde se muestra la violencia de la vida, pero de una manera no sensacionalista, de hecho nunca lo vemos a cámara, creo que más bien es cómo a partir de que él busca otros recursos, otras puestas en cámara, otras actuaciones, cómo más bien nosotros sentimos esa violencia, más que verla, creo que ahí hay una cosa, en el momento que tú te encuentras una película de Haneke, te das cuenta de la diferencia, no es algo que podamos hacer con generalizaciones, eso lo podemos ver ejemplificado en cineastas específicos.

***En particularidades de cada cineasta, hablar de cine en general es caer en lo mismo, una y otra vez, no es atender a estas visiones particulares.***

No hay algo como el cine, es como la pintura, no hay la pintura, hay la pintura de Velázquez, de Bacon, en la música igual, no hay algo así, cuando dejamos de aprender a la especificidad estética forma, operativa, justamente de los cineastas y las películas, ahí nos perdemos las aportaciones, la crítica, etc.

***Un poco hablando de esto, sobre las sobre estimulación en la que nos hemos visto sumergidos por las imágenes audiovisuales, como se mencionaba a un inicio con Tik Tok y todas las redes sociales, ¿Cómo es que nos ha cambiado este fenómeno de la desensibilización a la hora de relacionarnos con las películas y con este cine, que podríamos decir que sí es cine?***

Creo que hay una *automatización*, hay una cosa que es como literal, digamos que esto que decía hace rato, como el producto del desarrollo del siglo XX, y como todas estas tecnologías, estas formas, lo que han hecho Debord desde un principio, han hecho sustituir, las imágenes han sustituido la experiencia, sustituyendo al mundo, y creo que ese es el problema, en lo otro hay una atrofia de la sensibilidad, en este sentido nos volvemos... es una cosa que esta desde Debord, lo ve muy claro, nos volvemos completamente pasivos a la recepción, entonces eso lo que hace es generar esta atrofia de la sensibilidad, este anestesiamiento si quieres, esta automatización. Realmente la única manera de sensibilizarnos es hacernos cargo de nuestra sensibilidad, es un punto muy viejo en la historia de la estética, es un planteamiento que esta desde el principio en que surge la estética en el siglo XVIII, hacernos cargo como disciplina ilustrada, un poco lo que pensaría la estética es hacernos cargo de nuestra sensibilidad, y eso es algo que no hacemos, teniendo ahorita el exceso a todo, a todo lo que quisieras en el mundo, porque justamente para eso sirve la tecnología, parece que siguiéramos como sometidos, como si no pudiéramos elegir, pero porque realmente, no solo creo que hay un anestesiamiento, el tener todo ahí, lo que ha hecho es generar una especie de abulia, una falta de deseo, de inquietud, de buscar como otras cosas, creo que hay un doble problema, pero concretamente para mí tiene que ver con esta especie de agotamiento que hay, al mismo tiempo no nos agenciamos nuestra sensibilidad, por otro lado, paradójicamente tenemos todo ahí como para escoger y decidir otra cosa.

***Me gusta mucho esa parte de la falta de pasión que tenemos, es un problema enraizado a siglos, que ahora es la consecuencia o ha planteado en nuestro contexto contemporáneo, con esta falta de interés y pasión, esta combinación de imágenes que ya no sabemos hacia donde van.***

Lo otro que es chistoso, que paradójicamente también se supone somos una cultura visual, somos analfabetas visuales, tampoco se sabe leer las imágenes.

### ***¿Cuál es el papel que tiene el el cineasta en cuanto a la sensibilidad?***

Lo primero que tiene que hacer el cineasta es formar su sensibilidad, ese realmente es el problema, no podemos partir de que el cineasta como que esta a parte, realmente creo que mucho del problema, justo, los cineastas no forman su sensibilidad, entonces lo que hacen cuando según ellos hacen cine es reproducir las obras hegemónicas, entonces ahí tenemos un problema. Kant dice una cosa muy bonita, que lo mismo que se necesita para juzgar, se necesita para crear, si tu no formas tu gusto, tu juicio estético, también de donde vas a crear, hay una cosa ahí que es muy interesante, porque te dedicas al cine ya estuvieras como afuera, y no, estás completamente adentro, porque lo que hace falta es poder justamente distanciarte y poder criticar, poderte dar cuenta que tu subjetividad, tu sensibilidad esta producida por esta serie de dispositivos, y que si no desmontas, no desestructuras eso, lo que va hacer es reproducirlo, y es como una especie de ingenuidad en la que cae toda la gente “que hace cine”, ah claro yo voy hacer una cosa, y no haber perdón, estas haciendo lo mismo que todos, si no haces ese desmontaje, desestructuración o esa deconstrucción justamente de tu mirada y de tu pensamiento, y tal vez creo de tu sensibilidad, y te nutres de otras cosas, y cierras los ojos un poquito... realmente lo único que vas a hacer es seguir replicando, hay ahí una cosa que es muy loca. Mientras no hagamos eso no hay manera de que haya realmente cine, el cine justo es, como decíamos la clase uno, es preguntarnos otra vez qué es el cine, pero si yo ya parto de que ya lo sé hacer así porque ya sé usar la cámara, porque lo que sé es hacer cosas, ahorita estaba viendo la retrospectiva de Agnieszka Holland y es muy alucinante, yo creo que en la escuela, es muy interesante porque todas sus pelis, al igual que Żuławski y Polanski, son muy frenéticas las primeras, pero hace unos cortes, unos movimientos de cámara alucinantes y los actores están todos como en un estado, al igual que con Żuławski, se parece mucho, y estos brincos, hay unas cosas en el montaje que dices qué paso, de qué me perdí, pero no es que te hayas perdidos nada, de repente corta y

se va a otra cosa, y no te está avisando, pero también un poco el mundo, la vida, la historia, porque también es una cineasta muy olvidada por la historia reciente de Polonia, de repente hay cosas en la historia que no es como nos la cuentan, ah bueno paso esto y luego esto otro, el mundo no funciona así, de alguna manera aunque se te hace muy raro, pues se acerca más a quizás como es la vida, a todo esta concepción que decíamos que se instaura en el dispositivo.

***Pues esa forma más hegemónica, lo experimental y la hegemónica, esa contrariedad y libertad que nos puede dar el cine un poco más experimental, que no vendría siendo experimental, simplemente vendría siendo un replanteamiento.***

Claro, porque ella no es experimental, realmente no se está pensando en hacer cine experimental, creo, está pensando en hacer un cine que está planteando problemas sociales, no se percibe así misma como cineasta experimental.

***Un poco relacionándolo con otra pregunta, sabes que la imagen artística mueve muchas fuerzas y puede afectarnos de muchas maneras, ¿Cuáles serían estas particularidades que podemos encontrar en la imagen cinematográfica con una finalidad estética?***

Me tendrías que preguntar por cada autor, de alguien en específico.

***Un ejemplo de cineasta favorito, favorita.***

Todos sobre los que he escrito, ahorita por ejemplo a mí me causa mucha, porque podemos decir muchos de la historia del cine que están consagrados, pero a mí me da mucha, no quiero decir esperanza, porque nos soy una persona que crea en la esperanza, pero digamos querer seguir estando en el mundo, saber que hay cine como el de Óliver Laxe, como poder ver la película que ahorita premiaron en Cannes, creo que eso tiene sentido, como todo el Nuevo cine gallego, es un cine que hay que ver porque realmente están haciendo una cosa completamente vital, una regeneración también de la cuestión formal, el acercamiento a la vida, a las cosas, sin hacer mega producciones, sin ser cosas como completamente

experimentales loquísimas, es un cine muy sensible, creo que toda esa generación Óliver Laxe, Lois Patiño, Eloy Enciso, es gente que está haciendo otro cine que además es como el cine que se necesita en esta época.

A mí también lo que me choca del dispositivo cinematográfico es que es doblemente falso, ya no nada más porque está organización de la experiencia quien sabe que es, sino porque es insostenible lo que plantea, porque estamos en el fin del mundo, entonces todo lo que plantea ese cine es como doblemente falso, falso en el mal sentido porque es un engaño, ya es insostenible el modo de vida capitalista porque eso, ya se acaba el planeta, es una especie de evasión que hace que no veamos lo que realmente es la vida, las cosas que son urgentes y nos mantiene en un estado de adormecimiento y sometimiento también, porque todos estamos sometidos, y queremos aspirar a eso que está ahí, en cambio este otro cine, esto que plantea el Nuevo cine gallego es muy interesante porque es regresarte a cosas simples, regresarte a una cosa como la supervivencia de formas de vida, que al final eso es lo que va a quedar, cuando de acabe este modelo civilizatorio que afortunadamente va hacer en dos años espero, además con otras formas de producción dentro de la industria cinematográfica.

***Estas películas que pueden abrir un poca las puertas de nuestras percepción, como un encuentro sagrado con la pieza, ¿Cómo se produce este gran movimiento interior, hablando individualmente desde la experiencia personal? ¿Cómo la película nos puede abrir, romper como espectadores y hacernos mover por una apertura psicocorporal a partir de este cine que se replantea las formas y temáticas?***

Haces un poco las preguntas al revés, porque preguntas por un efecto, hay una cosa muy rara en las preguntas, es como si fuera una fórmula lo que me estás preguntando, y no hay una fórmula, quizá lo primero que tenemos que decir es qué se necesita en primer lugar una disposición del espectador, en dejarse atravesar, porque puede estar ahí Lois Patiño con Samsara, que es una película anóptica donde hay una parte donde tienes que cerrar los ojos, algo a lo que no estamos acostumbrados porque no podemos dejar de ver imágenes, pero si tú no tienes una

disposición a eso como espectador no va a pasar. Lo primero es eso, como una disposición a ir a otra cosa, se me ocurre un ejemplo, hace unos años un amigo que es mayor que yo, contaba que cuando era niño, aquí en la ciudad había cines en los barrios también, iba al cine de su barrio y que en los programas de cine todo el día había películas, te podían pasar a Fellini, Hitckcock, una película mexicana, todo estaba en desorden, la gente iba al cine veía todo, lo que tenemos ahora es como un esquema donde dicen el cine de arte, ay no que flojera, pero porque eso se ha construido un prejuicio a eso, el cine divertido, el de los Oscars, hay todo una industria también del espectáculo, que lo que hace justamente es decir esto es, y la gente ya por un prejuicio previo, no se acerca a ver ese cine o se acerca muchas veces con esta reticencia, entonces ahí es muy difícil, uno lo ve todo el tiempo, de repente llega un perdido aquí a la Cineteca, como es muy barata y se puso de moda, de repente llega la gente perdida y entra a ver una película, y cuando empiezan a ver que no es lo que ellos esperaban porque no hay una narrativa, no hay un personaje, se salen o empiezan a hablar, los expulsa, ahí hay lo que te digo no hay una disposición. Lo primero es generar como esa disposición, desmontar esos prejuicios, entender al cine de otra manera.

***Ya para concluir, me gustaría conocer más sobre el concepto de futurabilidad en el cine, que has planteado en tus investigaciones en diferentes libros***

Es un concepto de Bifo, más bien lo que yo desprendí de ahí fue un concepto de imagen distópica, y que justo lo que ha hecho Hollywood, porque la distopia tiene una larga historia obviamente desde la filosofía, etc. Es muy interesante como la ciencia ficción contemporánea empieza a pensar la distopia como una forma crítica, cuando pensamos Ballard, Dick, los *cyberpunks* que retoman esto, como que de repente empecé a darme cuenta que lo que el cine hizo con eso es como volverse la potencia crítica a la distopia y quitársela, entonces lo que hace es generarse distopias donde al final termina la película y el mundo se arreglo, todo fue un mal sueño del capital, y podemos seguir siendo capitalistas, consumir y explotar, y entonces me interesa eso, como hay películas donde esa potencia crítica en la distopía sigue estando, como algo que nos esta anticipando los efectos del modo

de vida capitalista, la modernidad, el progreso, como en ciertas películas eso está ahí, pienso en Lopushansky, este cineasta ruso alumno de Tarkovski, Tarkovski mismo, Lopushansky es muy claro está anticipando el cambio climático, el calentamiento global, la hipercontaminación, la destrucción nuclear, hay una cosa muy interesante en su cine y que lo está planteando mucho antes, desde los 80's, creo que el cine también podría ser eso, mostrarnos los efectos del desastre hacia donde vamos, en lugar de estar como anestesiando, y diciéndonos, no te preocupes, en la pandemia pasó un poco eso, salimos de pandemia y nos volvimos doblemente hipercapitalistas, como si no pasara cosas en la vida.

***Esa capacidad de poder vernos a través de la ficción***

Si tú le rascas, hay cosas, también ya lo dijo Virilio, toda tecnología, todo lo que hacemos, no como Benjamin, todo documento de cultura, diría Virilio todo lo que producimos tiene un accidente, la futurabilidad tiene que ver con eso, con ver ese accidente, ver los efectos, no nada más lo que nos va a traer, cuando se descubrió la energía nuclear, se descubrió con una bomba, como estas plantas de energía nuclear ya estás anticipando Chernóbil, eso es la futurabilidad, no quedarnos embelesados con lo bonito, ver el efecto de desastre que eso trae, porque todo lo que generamos trae consigo algo devastador, porque esa es la lógica interna de la modernidad del capitalismo, mientras no podemos romper eso, todo va hacia allá, que seamos unos zombies ahorita es un accidente del cine, con la forma clásica, los zombies de Auschwitz, esa masa amorfa que va hacer turismo negro a los campos de concentración.

## **DRA. ADRIANA BELLAMY**

### **Replantearse las cualidades expresivas del cine desde una perspectiva experimental**

Adriana Bellamy es Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Maestra en Literatura Comparada y Licenciada en Letras Inglesas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su trabajo ha radicado en la divulgación cultural e investigación académica, con áreas de estudio en la teoría y análisis cinematográfico, cine experimental y cine de ensayo.



Actualmente es docente en la Facultad de Psicología (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras (UNAM) y la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas. Ha participado como conductora en programas de televisión de Canal 22, Cineteca Nacional y TV UNAM. Sus ensayos se han publicado en revistas especializadas en cine como *Filmemagazine*, *Icónica*, *Estudios Cinematográfico de la ENAC-UNAM*, *Punto en línea* y *Tierra Adentro*. Es autora de libros: *El Cine como ensayo: entre lo literario y lo fílmico* (2023) y coautora de *Las Distintas Temporadas del Cine Popular Mexicano* (2023).

#### ***¿Cómo se instauró el gran mito del lenguaje cinematográfico y por qué volvió un ente que condiciona la libertad creativa de de los cineastas?***

No es que sea un mito, si no que ha formado parte de la historia del cine, es decir de las aproximaciones también a nivel de pensamiento fílmico, que han surgido desde el surgimiento del cinematógrafo, porque ha habido varias maneras de de trasladar esta idea de lenguaje a la historia del pensamiento cinematográfico, del formalismo, luego la semiología francesa, etc., pero creo que ha sido una vía de

muchas escuelas de cine, como para tratar de sistematizar y estabilizar el conocimiento cinematográfico técnico, de manera pedagógica y con ciertas finalidades, desgraciadamente como toda idea de lenguaje único o totalizador se ha vuelto también una herramienta para prescribir como se hace el cine o de qué maneras puede pensarse el cine y que no es cine, entonces más bien habría que analizar en qué idea del lenguaje estamos pensando o qué tenemos en mente al emplear esta este término o esta noción, porque va variando a largo de la propia historia del cine, no es lo mismo pensar la idea del lenguaje en Christian Metz o en Pasolini, por ejemplo. Entonces este tipo de variaciones sí son interesantes, es decir que hay un lenguaje cinematográfico, pero creo que una de los destinos desafortunados del uso del lenguaje cinematográfico, ha sido la idea de de prescripción. Ahora creo que en la propia historia del cine se dinamita la idea del lenguaje cinematográfico, podemos encontrar que cada uno de los periodos presenta una serie de innovaciones y de propuestas a nivel formal-técnico que nos podría hacer pensar más bien en muchos lenguajes cinematográficos que están coexistiendo a la vez y no uno solo.

***Sí, un poco en relación con esto de que no existe un lenguaje cinematográfico único y universal, este término que hemos visto en clase de cómo se usa mucho la hegemonía para catalogar todo el cine industrial, ¿Qué es lo que existe dentro del cine, dentro de todos estos lenguajes que van juntos paralelamente, cómo conviven?***

El común denominador es el cine, hay una especie de dispositivo, hay toda una teoría referente a este término, hay una serie de mecanismos desde el origen del cine, es decir la máquina misma del cinematógrafo, que permiten tener otra idea de artístico, otra relación con el espacio tiempo con el mundo que nos rodea, etc., pero creo que de alguna forma la idea de un lenguaje cinematográfico que puede enseñarse o sistematizarse o crear una gramática relativamente estable, puede funcionar también para cierto tipo de cine, y a veces podemos encontrar películas que utilicen ese tipo de lenguaje y puedan ser iluminadoras en otros sentidos, entonces creo que una idea muy importante es también flexibilizar estas ideas de lo

que el cine significa, ahora en el sentido de qué es lo que existe en el cine, pues sería una pregunta propiamente dentro del ámbito filosófico, y es una pregunta que para mí está abierta y que tiene respuestas posibles a largo de la propia historia del cine, es decir la historia del cine en su pensamiento cinematográfico, también diría tiene diferentes modos de existencia sobre las escrituras mismas en torno de qué es el cine, si es un arte, entretenimiento, si es un experimento científico en los inicios del cine hasta hasta tener ya un trabajo que se cataloga dentro de la ontología cinematográfica, que sería un André Bazin, por ejemplo, ¿QUÉ ES EL CINE? la pregunta con mayúsculas, ahí ya sería una ontología del cine, para mí no habría respuesta de qué existe en el cine, si no podría ser abordada desde diferentes perspectivas, dependiendo del periodo que estemos estudiando o del pensador que estemos leyendo.

***¿Cómo podríamos encontrar esa libertad en el cine, por ejemplo podemos ver que se relaciona con lo representativo a la ficción, a estos límites que se ponen como también como fronteras, cómo se puede dinamitar o liberar al cine, hablando del cine experimental?***

Creo que una herramienta importante es hacer un ejercicio consciente de las mecanismos de expresión del cine y hacerse preguntas como en cualquier arte, para qué estoy haciendo ciertas cosas, no el sentido que haya una finalidad última, sino qué efectos quiero lograr o no solamente en el mundo, si no en mis espectadores, qué me dice esto, qué cambio de relación o que posibilidades hay para pensar el mundo de manera audiovisual, ese podría ser un camino para pensar otras cinematografías. Claro que hay un cine industrial, que podríamos se hace en serie a través de fórmulas, pero no todo el cine industrial, y esa es una de las cosas que a mí me gusta mucho pensar de varios teóricos del cine experimental, no todo el cine independiente es necesariamente propositivo y no todo el cine experimental es antihegemónico, a veces hay un cine experimental o cine de autor que quiere volverse hegemónico, que quiere decir este si cine y lo otro no lo es, creo que con la idea de hegemonía hay que tener mucho cuidado porque a veces se utiliza adiestra y siniestra, y habría que pensar el cine como un ámbito que sigue siendo

un poco explorado, sobre todo ahora a partir del giro digital. Que ya no podemos pensar en esta idea de cine estable, que sí se podía pensar hasta cierto modo antes de los años 70, todavía incluso con el surgimiento de la televisión podíamos pensar en una serie de relaciones, pero no estaba tan desestabilizada esta idea de lo que es el cine hoy. Creo que este ejercicio crítico autoconsciente por parte de los cineastas y del espectador que al hacer un ejercicio reflexivo crítico acerca de lo que está viendo o ver también muchas cinematografías, no constreñirse un catálogo de lo que es el cine, sino darse la posibilidad de explorar diferentes lenguajes y diferentes autoras, autores, posibilidades o modos de ser del cine.

***¿Dónde está el realizador, después de replantearse la forma, despojar este artificio de la imagen, cómo puede construir a partir de estos cuestionamientos, hacia dónde se dirige o de qué le sirve a un realizador tener esta noción de las posibilidades más allá de lo que comúnmente es el cine?***

Creo que depende, digamos que el cine es creado desde diferentes subjetividades, personas que tienen diferentes historias de vida, familiares, contextos culturales, sociopolíticos, etc., entonces no creo que haya una fórmula específica para decirle a un cineasta cómo hacer o que filmar, creo que cada uno tiene que encontrar su propia manera, pero lo que sirve es ver mucho cine e interpelar ese cine que uno está viendo, y hacerse preguntas también uno mismo independientemente del contexto de donde vengas, eso parte también de los intereses que tengas. Ahora en el cine también puede haber muchos procesos de creación, puede haber una plantación relativamente estable desde la construcción de guion y los siguientes procesos hasta la postproducción, por ejemplo en una filmación de una película de ficción hay procedimientos más estables que a lo mejor en un documental, pero también en el cine se nos olvida que hay mucho de aleatorio a veces, hay cosas que forman parte de un esquema que tú tienes pensado, planeado, proyectado, imaginado y luego a la hora de filmar surgen otras cosas que no pensabas. entonces eso también para mí es parte de de la magia cinematográfica más allá de la magia cuando ya estamos sentados y hay una proyección.

***Me gusta lo aleatorio que hay dentro de la realización, es involucrar al azar dentro del momento de hacer las cosas, y eso me parece muy bonito. Hablando sobre las experiencias y el tiempo suspendido que tiene el realizador, ¿Cómo podríamos clasificar los tipos de experiencias estéticas? Podría ser una experiencia que ya está condicionada al cine o también lo que vimos en clase sobre la imagen aptica, todas estas experiencias que nos estimulan más allá de lo que común, que nos llevan a otro manejo de los sentidos y la mente.***

Yo creo que depende del método que emplees para clasificar o tus intereses, si estás partiendo de un de un marco histórico, podrías clasificar esos tipos de cine dentro de periodos, escuelas, movimientos, lo que te guste. Si te interesa hacer una estética del cine es otra cosa, quizá es ya concentrarte en otro tipo de características. Creo que eso siempre va a apelar a los intereses de la de la persona que tenga el proyecto en mente, pero sí ser congruente en ese sentido, si tienes ciertos criterios de agrupación, porque finalmente las categorías son agrupaciones que partan de esa inquietud fundamental y que no sean contradictorias, eso también sería como parte de tener ejes o líneas que te dirijan hacia cómo quieres abordar este fenómeno llamado cine, las películas o los autores, autoras. Sería tener en claro bajo qué marco quieres organizar este tipo de experiencias, si pensamos en el cine como experiencia ya no hablemos nada más del cine, hablemos del cine expandido ahora, el cine que se rebasa dentro de la sala cinematográfica y que ya permite incluso experimentar en otro sentido ya verdaderamente una imagen áptica, una imagen olfativa, que a lo mejor los mecanismos de la proyección del cine mismo no te permiten, pero que ahorita hay experiencias inmersivas que sí, y que es un cine eso también.

***¿Por qué se han mantenido alejadas estas experiencias como el cine expandido, el videoarte, la videoinstalación, que bien podrían hacer una combinación del cine y otra cosa, pero por qué se mantiene limitante no considerarlas dentro del cine o el mismo replanteamiento de lo que es el cine?***

Yo no creo que se mantengan fuera de, sino que más bien son una aproximación de las historias del cine hoy posibles, en los años 70 todavía estaban apenas introduciéndose, la idea de lo expandido en las artes tiene muchísimo antes, pero en el cine desde los años setentas, ya tiene esta noción que está pensando el cine en otros espacios, en vinculación con otras artes, con otros medios, etc. Pero sigue siendo experiencias acotadas, pensemos en la instalación, no todo el mundo tiene la posibilidad o no se ha hecho ese tipo de experiencias a gran escala, como ya sería lo cinematográfico que tiene más de 100 años, creo que tiene que ver con que estos nuevos modos de ser del cine también apenas siguen en búsqueda, siguen abiertos y también tiene que ver con formaciones de públicos, generalmente a veces este tipo de experiencias del cine expandido, cine inmersivo están más asociadas con otros espacios que rebasan las salas cinematográfica y que se vinculan con las artes multimedia.

***Sería otro replanteamiento del espacio y la misma imagen, sigue la esencia del cine en la imagen en movimiento. Me gustó mucho lo que vimos en clase sobre la directora Marie Menken, pintando sus fotogramas. ¿Cómo nos ayudaría a los cineastas plantearnos a los fotogramas como un lienzo en movimiento?***

Esa es una idea de los cineastas experimentales, que en realidad están retomando una especie de movimiento retro vanguardístico o pre-cinematográfico, es decir, los orígenes del cine ya intervenían en fotogramas, Georges Méliès también intervenía en fotogramas, después hay un redescubrimiento, perfeccionamiento de los mecanismos cinematográficos y ese tipo de prácticas se va a abandonar, entonces también los cineastas experimentales van a retomar eso, intervenir en el fotograma, que ahora implica un regreso a lo analógico, dentro de la esfera del cine experimental es algo que ahorita está muy en boga, regresar al analógico, al celuloide en tus manos, tener el fotograma e intervenir en él, volver a montar con las manos como se hacía antes, no estoy diciendo que no ya no utilices las manos en ningún sentido en los procedimientos de montaje actual digital, pero cambian

***Un poco preservando lo analógico ante el mundo digital, ya casi como humanidad nos hemos fusionado con la tecnología. Mucho se suele asociar a la imagen cinematográfica con la imagen poética, ¿En qué sentido converge, dónde se pueden encontrar lo poético dentro del cine, en un sentido de apertura e invocación, cómo podemos encontrarlo poético?***

Híjole, es una preguntota, no te la podría responder así, creo que el cine crea un tipo de imágenes, pero hay muchos tipos de imágenes que están coexistiendo a la vez en en las artes, no sé el potencial poético de las imágenes filmicas también se nos olvida que el cine no es nada más pura imagen, sino que también es sonoridad y también es palabra, es decir la palabra también sonora o escrita es algo con lo que también juega el cine. Lo poético puede manifestarse de las más diversas maneras, puede ser incluso a veces pura voz sin imagen digamos, pero está creando tipo de imágenes que serían imágenes literarias. Depende del mecanismo que elija cada autor para explorar los potenciales poéticos de las imágenes.

***Simplemente para darle un sentido artístico, como se ha usado esta similitud dentro de lo poético para darle un sentido artístico. Siento que sí depende de cada autor, el modo en que juega con con el mismo cine, porque pues es jugar un poco con el cine. Sus capacidades y todas sus posibilidades. Me gustaría conocer más sobre teorías que ha considerado como claves dentro de su formación y perspectiva, a lo que hoy es su eje de pensamiento cinematográfico.***

Para mí una de las cosas que me ha ayudado mucho, siempre estar repensando la historia del cine, no la historia con mayúsculas, sino estas historias que han coexistido desde el surgimiento del cinematógrafo y que muchas veces desconocemos bajo la línea de una historia oficial del cine, creo que hay grandes pensadores que muchos de ellos han sido cineastas o muchos de ellos no han sido cineastas, pero que nos han permitido pensar por un lado al cine de dos formas, uno a través de lo que se ha escrito y otra a través de lo que se ha hecho. Hay cineastas que claro que hacen la idea deleuziana de que los cineastas son filósofos cuyos conceptos son imágenes cinematográficas, pero también hay cineastas que

no se consideran así mismos filósofos, sino poetas, el caso de Vértov por ejemplo o escritores en otros sentido o novelistas en el caso de Godard. Hay una especie de entrelazado muy fino entre la filosofía, la literatura, el cine, las artes visuales que siempre está trabajándose en diferentes grados en la historia del cine, Así de nombres, pues tengo muchos, de manera reciente he descubierto todo un panorama de teoría cinematográfica antes de los años 40, incluso antes de los años 30, donde ya se están anticipando muchas de las nociones que se trabajan al día de hoy, que se nos presentan como novedosas únicas o descubrimientos insólitos, y en realidad están gravitando desde los inicios del cine, como la sensorialidad del cine como una sensación. el cine como cerebro, todo este tipo de nociones que han cambiado los paradigmas, más bien las metáforas teóricas de la historia de la teoría cinematográfica y que nos permite vincular a la teoría que se está haciendo hoy, ya sea en productos audiovisuales concretos o a través de materiales escritos.

***A modo de conclusión, qué consejo nos puede dar a personas que queremos realizar cine, pero más allá de esa frontera. Podría ser dentro de una perspectiva experimental, de querer encontrar una manera de hacer cine que se aleje de se aleje de todo esos convencionalismos.***

Lo que yo siempre recomiendo a mis alumnos es que vean mucho cine, claro no se puede ver todo y uno tiene que discriminar, pero a veces hay películas realizadas dentro de los lineamientos de un cine industrial, que tiene una cantidad de ideas fílmicas impresionantes, y a veces hay cines dentro del ámbito independiente o de autor o experimental, que son cinematografías de lo más convencional. Creo que una herramienta maravillosa para la gente que quiere hacer cine y para los estudiantes de cine, o el cineasta amateur, es ver cine de la más diversa procedencia, obviamente hay cine que sí es formulaico desde luego, incluso puedes tener estéticas muy planeadas dentro de esas cinematografías, hasta dentro de una película ciencia ficcional o una mega producción cinematográfica al estilo Hollywood, ese es una puerta importante de ideas y de posibilidades, no autoprescribirte cosas, es decir yo nada más veo cine de esto porque eso también cierra puertas de cinematografías en las que podrías encontrar cosas que a lo mejor

tú estás buscando, pero no las quisiste ver porque es hegemónico, estoy de acuerdo con el uso de la palabra en muchos sentidos, pero creo que a veces se usa de diestra y siniestra para prescribir, decir que cine y que no lo es, y ese juego me parece muy peligroso para ustedes porque puedes encontrar grandes autores que te siguen diciendo muchas cosas, en las clases que hemos tenido te has podido dar cuenta, incluso muchas veces las referencias son grandes cineastas hollywoodenses que transformaron también la historia del cine, y que si yo bajo la lógica del cine a gran escala, industrial o hegemónico hollywoodense lo satanizo, yo no veo esas películas y a lo mejor me pierdo de una riqueza, ahora que se pueden utilizar esas películas en un sentido ideológico desde luego, pero creo que eso también equivaldría a la chamba que cada quien tendría que hacer sobre los usos del cine y la creación cinematográfica. Creo que es un fenómeno súper complejo, pero entre más posibilidades tengas como creador de ver y aprender mejor.

***Coincido, en el hecho de aprender de todo, siento que muchas películas de cualquier lugar, muchos cineastas han logrado descubrir el misterio del cine, transmitir y hacernos ver cosas ahí, siento que el conflicto llega cuando nos comparamos con estos grandes presupuestos, y ver el cine más allá como un cine amateur, yo hago lo que puedo con lo que tengo, pero ahí también está ese misterio, esa gran historia, no a comparación a gran escala, pero también podemos encontrar algo.***

Creo que dentro de la historia del cine experimental puedes encontrar una caja de herramientas, súper abundante, rica y propositiva, incluso muchos de los grandes teóricos del cine experimental o del arte experimental, dicen que trabajan a la manera de la termita, en comparación con el gran cine que trabaja como un gran elefante, es un trabajo en pequeño porque se trata de hacer un cine con los mínimos recursos, con menor presupuesto y además un cine que tenga otro tipo de aproximaciones, otro tipo de relaciones con el público que va a ver esas películas, creo que las posibilidades están ahí, pero creo que sirve ampliar el panorama

también como una forma de semillero de ideas cinematográficas, que te permita jugar con eso.

***Me quedo con el semillero de ideas porque al final de cuantas es lo que hace cualquier arte, sin importar tanto el factor económico que se ve involucrado, siento que la calidad muchas veces se ve reflejada en la esencia de la misma película, lo demás pueden ser como las diferentes capas que adornan.***

Además puedes tener una película genial en HD con mejor calidad de imagen y que sea una película vacía. Creo que depende cuál sea tu intención, las lecciones que nos brinda el cine experimental es que hay otras maneras de filmar, además no dependen de un modo de hacer jerárquico del cine a gran escala.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (1980) *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T.W., Horkheimer, M. (1994) *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Trotta.
- Aparicio, D. (Ed.) (2010) *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Prodimag.
- Armheim, R. (1986) *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, R. (1979) *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Arnheim, R. (1993) *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Aumont, J. (1992) *La Imagen*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (2012) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (2003) *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de lo grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (1973) *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (2003) *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bataille, G. (2006) *La sociología del mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Bataille, G. (2021) *El erotismo*. México: Planeta Mexicana.
- Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*. Estados Unidos: The University of Michigan.
- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bazin, A. (2008) *¿Qué es el cine?*. Madrid: RIALP.
- Bellour, R. (2009) *Entre imágenes: foto. cine. video*. Buenos Aires: Colihue.
- Benjamin, W. (2019) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot.
- Berger, J. (1972) *Modos de ver*. Barcelona: Editorial GG.
- Blake, W. (2002) *El matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Cátedra.
- Braidotti, R. (2015) *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Bresson, R. (2002) *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.
- Burch, N. (1969) *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Calvino, I. (1994) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Català, J.M. (2010) *La Imagen Interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Cousins, M. (2004) *Historia del cine: una odisea*. Barcelona: Blume.
- de Tavira, L. (2024, 11 de julio) *La verosimilitud como uno de los principios poéticos del drama*. [Conferencia] 3er Encuentro Internacional de Talleres y Diálogos Creativos e Intelectuales de Formación Artística Contrastes 2024. Zacatecas, México.
- Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Quattrocento.
- Deleuze, G. (1983) *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1983) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Denis, M. (1984) *Las imágenes mentales*. Madrid: Siglo XXI.
- Denson, S. Leyda, L. (Eds.) (2016) *Post-cinema: theorizing 21st-century film*. Reino Unido: Reframe.
- Déotte, J. (2013) *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2012) *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Donis, D.A. (1976) *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Eco, U. (1979) *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eisenstein, S. (1986) *El sentido del cine*. México: Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (1986) *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- Field, S. (1994) *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.
- Fontcuberta, J. (2016) *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1976) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2010) *¿Qué es un autor?*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Freud, S. (1975) *Obras completas de Sigmund Freud: El yo y el ello y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1976) *Obras completas: volumen 19 (1923-25)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1989) *El malestar de la cultura y otros ensayos*. México: Alianza.
- Gardner, H. (1994) *Estructuras de la mente: la teoría de las inteligencias múltiples*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Han, B. (2012) *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (1973) *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Huertas Jiménez, L. J. (1986) *Estética del discurso audiovisual: fundamentos para una teoría de la creación fílmica*. Barcelona: Mitre.
- Kerényi, K. (1976) *Dionisios: raíz de la vida indestructible*. Madrid: Herder.
- Larson Guerra, S. (2022) *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lipovetsky, G. Serroy, J. (2009) *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Lynch, D. (2022) *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Penguin Random House.
- Manovich, L. (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- Martel, L. (2018) *Entrevista a Lucrecia Martel: "Cuando en un país la realidad se está negando, la lengua sufre mucho"*. Youtube: Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=4IFoi-0951Y>.
- McKee, R. (2002) *El guion story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Medina de Ávila, P. V., Vega Baeza, M.R. (2024) *Imágenes y sujeción del cuerpo femenino en el cine Slasher*. En Lang, P. (Ed.), *Perspectivas para la visibilización del género*. Págs. 213-225
- Mitchell, W. J. T. (2017) *¿Qué quieren las imágenes?: Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans soleil.
- Mulvey, L. (1989) *Visual and other pleasures*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Nietzsche, F. (1973) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Otto, R. (1980) *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.
- Pardo, J.L. (1992) *Las formas de la exterioridad*. España: Pre-textos.
- Pasolini, P.P. (2007) *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Patiño, A. (2017) *Todas las pantallas encendidas: Hacia una resistencia creativa de la mirada*. Madrid: Fórcola.
- Patiño, A. (2018) *Manifiesto de la mirada: hacia una imagen sensorial*. Madrid: Fórcala.
- Priego Vázquez, F. (2025) *Encuentro con la crítica cinematográfica de Xavier Villaurrutia*. [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas]

- Pueyo, J. (2020) *La nada poética: mística y vacío en la estética contemporánea*. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rangel, S. (2022) *La imagen extática*. Werner Herzog, Andrzej Zulawski, Marguerite Duras, Philippe Grandrieux, Lois Patiño. Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rosset, C. (1985) *Lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Gallimard.
- Rosset, C. (2010) *Reflexiones sobre cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Sepúlveda, J. M. (23 de abril al 31 de mayo 2025) *Taller de Realización cinematográfica* [Taller] Educación Continua de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas. Ciudad de México.
- Snyder, B. (2005) *¡Salva al gato!*. Barcelona: Alba.
- Steyerl, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja negra.
- Taibo, C. Orozco. M (2023) *Manual básico de producción cinematográfica*. Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tarkovski, A. (2019) *Esculpir el tiempo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- U. Marks, L. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Estados Unidos: Duke University Press.
- Vega Baeza, M.R. (2015) De un afortunado GAG. Cine y filosofía en Libertarias de Vicente Aranda. *Opción*, 31 (6), Págs. 875-887
- Vega Baeza, M.R. (2019) *Nomadismo y melancolía o la perspectiva de Ítaca*. Theo Angelopoulos en *La mirada de Ulises*. En Albalad Aiguabella, J. M. (Ed.) *Nuevos lenguajes de lo audiovisual*. Barcelona. Gadisa.
- Vega Baeza, M.R. (2022) *Fellini pulsional o la creatividad como deriva: el metacine como excedente estético*. España: Fórum XXI
- Vega Baeza, M.R. (2022) *Pasolini or the spike of melancholy. The misunderstanding of the sacred in "theorem"*. Actas del CUICIID 2022. España
- Vega Baeza, M.R. (2023) *Cyborg. Pensamiento nómada y deriva estética*. *Human Review*, 18 (5), Págs. 1-9
- Vega Baeza, M.R. (2024) *Los retos de Freud: urna griega y arqueología del espejo dionisiaco*. [Conferencia] Retos sociales y filosóficos actuales: ética, política, falsedades y discursos disruptivos.
- Vitta, M. (2003) *El sistema de las imágenes: estéticas de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Paidós.
- Xavier, I. (2008) *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.
- Youngblood, G. (2012) *Cine expandido*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Zambrano, M. (1987) *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zuboff, S. (2020) *La era del capitalismo de la vigilancia*. Barcelona: Planeta.

## FILMOGRAFÍA

- Akerman, C. (Directora) (1974) *Je, tu, il, elle* [Película] Bélgica: Paradise Films.

Akerman, C. (Directora) (1975) *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Película] Bélgica, Francia: Paradise Films.

Akerman, C. (Directora) (1976) *News from Home* [Película] Bélgica, Francia, Alemania: Paradise Films.

Bergman, I. (Director) (1953) *Sommaren med Monika* [Película] Suecia: SF Studios.

Bergman, I. (Director) (1957) *Det sjunde inseglet* [Película] Suecia: SF Studios.

Bergman, I. (Director) (1960) *Jungfrukällan* [Película] Suecia: SF Studios.

Bergman, I. (Director) (1963) *Nattvardsgästerna* [Película] Suecia: SF Studios.

Bergman, I. (Director) (1966) *Persona* [Película] Suecia: SF Studios.

Bergman, I. (Director) (1968) *Skammen* [Película] Suecia: SF Studios.

Bergman, I. (Director) (1972) *Viskningar och rop* [Película] Suecia: SF Studios.

Carax, L. (Director) (2012) *Holy Motors* [Película] Francia, Alemania: Pierre Grise Productions.

Cassavetes, J. (Director) (1968) *Faces* [Película] Estados Unidos: Maurice McEndree Productions.

Godard, J. (Director) (1960) *À bout de souffle* [Película] Francia: Les Films Impéria.

Godard, J. (Director) (1961) *Une femme est une femme* [Película] Francia, Italia: Euro International Films.

Godard, J. (Director) (1962) *Vivre Sa Vie* [Película] Francia: Pathé Consortium Cinéma.

Godard, J. (Director) (1963) *Le Mépris* [Película] Francia, Italia: Rome-Paris Films.

Godard, J. (Director) (1964) *Une femme mariée* [Película] Francia: Orsay Films

Godard, J. (Director) (1965) *Pierrot le Fou* [Película] Francia, Italia: DDL Cinematografica.

Godard, J. (Director) (1967) *La Chinoise* [Película] Francia: Anouchka Films.

Godard, J. (Director) (1967) *Week End* [Película] Francia, Italia: Les Films Copernic.

Godard, J. (Director) (1988-1998) *Histoire(s) du cinéma* [Película] Francia, Suiza: Gaumont.

Godard, J. (Director) (2014) *Adieu au langage* [Película] Francia: Wild Bunch.

Godard, J. (Director) (2018) *Le Livre d'image* [Película] Francia, Suiza: Casa Azul Films.

Martel, L. (Directora) (2001) *La Ciénaga* [Película] Argentina, Francia, España: Wanda Visión.

Martel, L. (Directora) (2004) *La niña santa* [Película] Argentina, Italia, Países Bajos, España: Teodora Film.

Martel, L. (Directora) (2008) *La mujer sin cabeza* [Película] Argentina, Francia, España, Italia: El Deseo.

Martel, L. (Directora) (2017) *Zama* [Película] Argentina, Brasil, México, España: Bananeira Filmes.

Mekas, J. (Director) (2000) *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* [Película] Estados Unidos.

Pasolini, P. P. (Director) (1968) *Teorema* [Película] Italia: B.R.C. Produzione Film.

Patiño, L. (Director) (2012) *En el movimiento del paisaje* [Videoarte] España.

Patiño, L. (Director) (2012) *Estratos de la imagen* [Videoinstalación] España.

Patiño, L. (Director) (2012) *Montaña en sombra* [Videoarte] España.

Patiño, L. (Director) (2022) *El sembrador de estrellas* [Película] España: LightsOn.

Patiño, L. (Director) (2023) *Samsara* [Película] España: Filmin.

Reygadas, C. (Director) (2002) *Japón* [Película] México, Alemania, España, Países Bajos: Mantarraya Producciones.

Reygadas, C. (Director) (2005) *Batalla en el cielo* [Película] México, Alemania, Bélgica, Francia: Mantarraya Producciones.

Reygadas, C. (Director) (2007) *Stellet Licht* [Película] México, Alemania, Países Bajos, Francia: Mantarraya Producciones.

Reygadas, C. (Director) (2012) *Post Tenebras Lux* [Película] México, Alemania, Países Bajos, Francia: Mantarraya Producciones.