



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana

Azcapotzalco

19 de febrero de 2025

**H. Consejo Divisional
Ciencias y Artes para el Diseño
Presente**

La Comisión encargada de la revisión, registro y seguimiento de los proyectos, programas y grupos de investigación, así como de proponer la creación, modificación, seguimiento y supresión de áreas de investigación, para su trámite ante el órgano colegiado correspondiente, da por recibido el Informe Global del Proyecto de Investigación N-539 “La imagen disidente en escenarios de conflictividad a nivel nacional y global desde las últimas décadas hasta el presente”, el responsable es el Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux, adscrito al Programa de Investigación P-005 “Semiótica de la Imagen”, que forma parte del Área de Semiótica del Diseño, presentado por el Departamento de Evaluación.

Las personas integrantes de la Comisión que estuvieron presentes en la reunión y se manifestaron a favor de recibir el Informe Global: Mtro. Hugo Armando Carmona Maldonado, Dra. Yadira Alatrister Martínez, LAV. Carlos Enrique Hernández García, Dr. Francisco Javier de la Torre Galindo, así como el Asesor: Dr. Oscar Ochoa Flores.

**Atentamente
Casa abierta al tiempo**

Mtro. Luis Yoshiaki Ando Ashijara
Coordinador de la Comisión

20 de enero de 2025

Ev.Hc.009.25

Mtra. Areli García González

Presidenta del H. Consejo Divisional De CyAD

Presente

Asunto: Informe global y Término de Proyecto de Investigación

Por medio de la presente le hago llegar el informe global para la terminación del Proyecto de Investigación N-539 titulado **"La imagen disidente en escenarios de conflictividad a nivel nacional y global desde las últimas décadas hasta el presente"** para su análisis y en su caso aprobación, cabe destacar que dicho proyecto de investigación formó parte del programa P-005 **"Semiótica de la Imagen"** del Área de Semiótica del Diseño, dicho proyecto estuvo bajo responsabilidad del **Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux**.

De antemano agradezco se turne a las instancias correspondientes.
Sin más por el momento, reciba un cordial saludo.

Atentamente

"Casa Abierta al Tiempo"



Mtro. Hugo Armando Carmona Maldonado

Jefe del Departamento de Evaluación

del Diseño en el Tiempo

CyAD

Ciudad de México a 20 de enero de 2025

Mtro. Hugo Carmona Maldonado

Jefe del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo

Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo

P R E S E N T E

Estimado jefe departamental:

Por este medio, como jefe del Área de Semiótica del Diseño te hago llegar el Informe Global del proyecto de investigación N-539: ***“La imagen disidente en escenarios de conflictividad a nivel nacional y global desde las últimas décadas hasta el presente”***, del cual soy responsable, con el fin de que se dé por concluido y se canalice a las instancias correspondientes del Consejo divisional CyAD.

Se anexan producciones realizadas como parte de los productos de investigación del proyecto y los resultados de estas (artículos científicos, actividades de vinculación y creación relativos a las temáticas del proyecto, registros y evidencias de actividades y eventos). Sin más por el momento, enviándote un afectuoso saludo, se despide, atentamente:



Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux

Profesor Titular y Jefe del Área de Semiótica del Diseño Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo. Responsable de proyecto N-539.

INFORME GLOBAL DE ACTIVIDADES y PRODUCCIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

Proyecto # N-539

*La imagen disidente en escenarios de conflictividad a nivel nacional y global
desde las últimas décadas hasta el presente
(mayo 2021 – mayo 2023)*

Responsable: Jorge G. Ortiz Leroux

Participantes: Verónica Arroyo y Daniel Fajardo

3.6.2.1 / RELACION DE ACTIVIDADES 2021-2023

ARTÍCULOS PUBLICADOS:

- Memes y posmimesis en las redes. La imagen-texto interactiva en el espacio político . Jorge Ortiz Leroux

Publicado en Revista: “MM1, un año de diseñarte” (2021), número 23, enero-diciembre de, CyAD. UAM Azcapotzalco.

- El cine como estética y politicidad. Aproximaciones hermenéuticas y cine documental mexicano. Jorge Ortiz Leroux

Publicado en Revista: “Toma 1” (2021), Número 9. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes. Argentina.

- De quebrantos, batallas y tempestades. Cine y cortometraje documental en torno al género y la diversidad en México. Jorge Ortiz Leroux

Publicado en la revista "Cuestón de diseño" (2021). Número 14. CyAD, UAM Azcapotzalco.

- Amor y erotismo, creaciones desde Oriente y Occidente. *Jorge Ortiz Leroux*

Publicado en libro: "Amor, extinto fuego fatuo en el tiempo". (2021) Coord. Norma Patiño Navarro. CyAD, UAM Azcapotzalco

- Gráfica de protesta: PuntosB, Lapiztola y La Guillotina. Un análisis entre el cuerpo y el espacio en la imagen de protesta. *Jorge Ortiz Leroux*

Publicado en libro: "Interacciones semióticas entre el diseño el arte y la cultura" (2023). Coord. Olivia Fragoso y Ma. Teresa Olalde. CyAD, UAM Azcapotzalco,

- Imágenes y expresiones disidentes contra la violencia de género. Complejidad e interpretación de la politicidad de la imagen. *Jorge Ortiz Leroux*

Publicado en libro: "Tejiendo diálogos. Reflexiones contemporáneas sobre la expresión y el sentido" (2022). Coord. Gustavo Garduño, Ma. Teresa Olalde, Olivia Fragoso. Editorial Analética, ENAH.

- Huellas y linderos interpretativos: de la icónica a la pragmática visual. *Jorge Ortiz Leroux*

Publicado en libro: "La imagen y el tiempo" (2023). Coord. Mauricio Andion y Dora Arrieta. ILCE-UAM Xochimilco.

PONENCIAS:

Foro virtual: "Memorias gráficas en movimiento: Muros alternativos ante una nueva realidad pública"

Conferencia: "**Memoria y persistencia de la imagen de protesta**"

4 de febrero de 2021, Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana.

“Coloquio del desamor: Imagen y violencia”

Conferencia: **Violencia física y simbólica a través del cine documental**

19 de noviembre de 2021, Área de Semiótica del Diseño, CyAD, UAM_A

“Presentación del libro *Vidas Mediáticas*”, de José Luis Fernández

Comentarios a libro “Vidas mediáticas” con la presencia virtual del autor

23 de septiembre de 2021, sesión Online, CyAD.tv, Librofest Metropolitano 2021

“2º Seminario internacional de Aproximaciones y Fabulaciones de la semiótica en el diseño y las artes”.

Conferencia: **Creación y análisis semiótico-retórico-hermenéutico de la gráfica social.** 26 de agosto de 2022, Online, Área de Semiótica del Diseño, CyAD, UAM Azcapotzalco

“Encuentro de Radios Comunitarias, medios libres y autónomos”

Ponencia: **Arte, Medios de comunicación y Comunidad**

(Dilemas de la creación y reflexión en entornos comunitarios)

21 mayo 2022, Sesión en línea, UAM, U. Chapingo, Universidad de Los Andes.

“Seminario CyAD Investiga 2022”

Conferencia: **La imagen disidente en escenarios de conflictividad**

Auditorio K001, Martín L. Gutiérrez, 8 de julio de 2023

“2 de octubre, No se olvida”

Conferencia: **Gráfica y acción política de los movimientos sociales en México**

Jorge Ortiz Leroux y Pablo Gaytán Santiago

Galería Artis, Biblioteca UAM, 2 de octubre de 2023

“Presentación de Número 7 de la revista Conexiones”

Comentarios sobre el contenido visual y la edición de la revista Conexiones.

15 agosto, Sesión Online, revista Conexiones, Cuauhtepc, Edo. Mex

Presentación de Video: “Destellos del Sur”

Comentarios a video documental Destellos del Sur, de Fabiano Cueva (Ecuador)

1 de agosto, Centro Cultural La Calavera

Presentación de Video: “Destellos del Sur”

Comentarios a video documental Destellos del Sur, de Fabiano Cueva (Ecuador)

19 de agosto, Galería Artis, Biblioteca UAM Azcapotzalco

Ciclo de mesas redondas: No estaba muerta, andaba de parranda.

Presentación Revista La Guillotina archivo desobediente:

Pensar contra sí misma

20 septiembre, Museo del Chopo

1er. Seminario de Arte Urbano: Memorias disidentes y poéticas instituyentes en el espacio público

Moderación de Mesa 1: Didácticas del arte y el diseño para el espacio público

30 octubre, Auditorio K001, UAM Azcapotzalco

1er. Seminario de Arte Urbano: Memorias disidentes y poéticas instituyentes en el espacio público

Ponencia: Redes sociales como formas de Incomunicación colectiva

31 octubre, Auditorio K001, UAM Azcapotzalco

Foro del Bazar de libros independientes San Fernando

Presentación de Revista La Guillotina archivo desobediente

15 noviembre, Plaza de San Fernando, centro histórico, CDMX.

UAM Azcapotzalco, CyAD, Dpto. Investigación

Ciclo CONJUNCIONES y DISYUNCIONES

Conferencia ¿Diseño PARA QUÉ?

18 noviembre, Laboratorio de Innovación Metropolitana, CyAD, UAM-A.

Foro de Sociología Rural, Metodologías participativas y feminismos decoloniales

Moderación Mesa 3

26 noviembre, Auditorio K001, UAM Azcapotzalco

UAM Xochimilco

Presentación libro “La Imagen y el Tiempo, miradas sobre el pensamiento de Diervo Lizarazo”

5 diciembre, UAM-X

SEMINARIOS-EVENTOS:

Participación en:

Convocatoria y Exposición **“NO es NO, Hilos que bordan Sororidad”**. Noviembre 2021 a marzo de 2022, Galería Artis, Biblioteca de la Unidad Azcapotzalco.

Coordinación de Verónica Arroyo, participante del proyecto, y Adriana Dávila Ulloa, integrante del Área de Semiótica del Diseño.

CyAD INVESTIGA 2022. “La investigación colectiva, actualidad y retos”

La imagen disidente en escenarios de conflictividad. Jorge Gabriel Ortiz Leroux

8 Julio 2022

Convocatorias y exposición **“NO es NO, Hilos que bordan Sororidad”**. Noviembre Enero-marzo de 2023, y Enero-marzo de 2024. Galería Artis, Biblioteca de la Unidad Azcapotzalco Coordinación de Verónica Arroyo, participante del proyecto, y Adriana Dávila Ulloa, integrante del Área de Semiótica del Diseño.

2º. Seminario internacional: aproximaciones y fabulaciones de la semiótica y las artes.
Creación y análisis semiótico-retórico-hermenéutico de la gráfica social.
Jorge Gabriel Ortiz Leroux . 24 agosto 2022

FORO: Cuerpo Memoria, Territorio. 21 al 23 de noviembre de 2023
Coordinación: Jorge Ortiz Leroux, Cecilia Noriega, Daniel Fajardo.

Coloquio: Poéticas de las imágenes disidentes

Exposición: Diversificando el género, presentado en tres sedes (UAM Azcapotzalco Galería Artis; Galería CEX-Ibero; Galería abierta Metro Coyoacán, STC Metro).

Taller: Mixturas camaleónicas

Imparte: Dr. Pablo Gaytán

1er. Seminario de Arte Urbano:
Memorias disidentes y poéticas instituyentes en el espacio público.
29 octubre al 1 noviembre de 2024
Coordinación: Jorge Ortiz Leroux, Daniel Fajardo y Cecilia Noriega

- Cuatro Mesas de ponencias y conferencias magistrales
- Taller de Video memoria: “Del video análogo a la creación de acervo audiovisual”, Dr. Pablo Gaytán
- Taller de “Corpografías”, Mtra. Norma Ávila

3.6.2.2 / RELACION CON LA DOCENCIA, PRESERVACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA CULTURA

La imagen es materia fundamental para el estudio del diseño de la comunicación gráfica. Reconocer a la imagen tanto en sus múltiples manifestaciones como en sus expresiones concretas y locales implica no un reconocimiento exhaustivo o enciclopédico (imposible de abarcar con la actual sobreproducción global de imágenes), sino la identificación de los procesos sociales que produce y conlleva.

Las imágenes producen también rupturas y disidencias. Los artículos de investigación del presente proyecto de investigación problematizan la relación de la imagen con los sujetos, así como entre ellos mismos mediados por la imagen y la visualidad. Cada texto y ponencia realizadas ofrecen ejemplos y paradigmas que permiten ampliar el bagaje y las perspectivas de las modalidades de producción y distribución de la imagen contemporánea. Dichos ejemplos se expresan en distintas vertientes:

- El ámbito virtual a través del formato de los llamados “memes” en distintas plataformas digitales.
- El cine documental mexicano como expresión significativa de las realidades sociales de las últimas décadas en México.
- Las imágenes poéticas y visuales que oponen y regulan las visiones eróticas procedentes desde Oriente y Occidente.
- La gráfica de protesta producida en contextos nacionales desde las disputas sociales y democráticas de fin de siglo.
- Las disidencias de género y diversidad expresadas a través de las imágenes gráficas y fotográficas.

Estos ámbitos constituyen una forma de memoria visual que parte desde la mirada de la protesta social, que conforma y pone en escena signos, significados y sentidos que transitan de lo individual a lo colectivo, produciendo formas de identificación y apropiación de dichas imágenes.

Las UEAs metodológicas de Semiótica, Retórica e interpretación de la imagen son enriquecidas en este sentido por este tipo de contenidos. Al mismo tiempo, actualizan el papel relevante que tiene la semiótica y la hermenéutica para entender las prácticas colectivas contemporáneas mediadas por las expresiones artísticas y del diseño. El conjunto de imágenes y ejemplos constituyen un arsenal válido para desarrollar Paquetes didácticos para la docencia, así como Notas de curso que den cuenta de los procesos creativos de las imágenes disidentes.

En el mismo sentido, dicha producción visual fue visibilizada a través de exposiciones, talleres y conferencias que fueron integradas en el Seminario emprendido a mediados de 2023. La exposición **“Diversificando el género”** fue realizada simultáneamente en la UAM Azcapotzalco, la Universidad Iberoamericana y el Sistema de Transporte colectivo Metro, agrupando más de 100 imágenes gráficas y fotográficas de los movimientos de la diversidad y feministas en México, realizadas por activistas, artistas y fotógrafos de renombre y emergentes. Se presentó en la galería Artis de la Unidad Azcapotzalco, en el Centro de Experimentación de la Universidad Iberoamericana, y en la galería abierta del Metro Coyoacán. El Coloquio “Poéticas de las imágenes disidentes”, dio cobertura a las exposiciones y a talleres sobre la imagen fija y en movimiento de carácter disidente. Todo ello permitió tener audiencias y públicos presenciales y en línea, que reconocieron diversas perspectivas, realidades, exponentes, colectivos y tradiciones asentadas en torno al tema de investigación sobre la imagen disidente.

El evento Convocatoria y exposición **“NO es NO, Hilos que bordan Sororidad”** invitó a la comunidad en general y a mujeres en particular a bordar la frase NO es NO, donde se aborda la creciente necesidad por generar entornos seguros y libres de violencias para las mujeres y niñas. El bordado, que conlleva una tradición de espacio seguro y sororo para las mujeres, es una manera de hilar experiencias y voces de quienes voluntariamente han decidido participar, denunciar o compartir su sentir.

La convocatoria al acto NO es NO se ha lanzado en cuatro ocasiones, siempre en el marco del evento que la Unidad de Género y Diversidad Sexual (UGEDIS) de la UAM Azcapotzalco realiza el 25 de noviembre (25N), Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres, evento donde se invita a estudiantes, trabajadoras y profesoras de la comunidad UAM a realizar un bordado con la frase No es No como consigna para visibilizar toda acción violenta a la cuál tenemos derecho a negarnos. (Bordanoesno, 2021,22, 23 y 24).

La pieza para bordar se requiere de 26 centímetros por 26 centímetros, todos los bordados recopilados se unen en mantas tipo patchwork (método donde se cosen las

piezas para formar una nueva manta). Cada participante puede trabajar su pieza de bordado con técnica libre pudiendo sumar al diseño ilustración, fotografía, transfer o collage, de esta manera buscamos dignificar las piezas en una nueva representación de la imagen. El requerimiento base es que se use la frase NO es NO. La fecha de entrega es el 15 de febrero del año siguiente al lanzamiento de la convocatoria, las participantes hacen llegar su bordado al staff coordinador del evento junto a la reflexión por escrito sobre a qué tipo de violencia se niegan por medio de su pieza de bordado.

Es de destacar la colaboración de aproximadamente diez estudiantes colaboradores como servicio social que se han integrado a la organización anual del evento, así como la Sección de Orientación Educativa y Servicios Psicopedagógicos que nos permite que las y los participantes entreguen en sus oficinas sus bordados.

3.6.2.3 / APORTACIONES AL CAMPO DE CONOCIMIENTO

El reconocimiento de las vertientes de la imagen disidente y de protesta contribuye a recuperar la memoria visual del México de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Esto permite prefigurar un estado del arte de la imagen de protesta en México, que ya cuenta con fuertes cimientos históricos desde la imagen representada en la prensa liberal y revolucionaria de fines del siglo XIX, fortalecida con los ejemplos de la prensa radical que oscilan desde la época del Taller de la gráfica popular (*TGP*), la prensa cultural de los 50s y 60s (*Siempre!*, *La Cultura en México*, etc.), así como el trabajo de los colectivos *Mira* y *Suma* emanados de la gráfica del movimiento del 68.

Este legado puede ser completado con distintas expresiones que desde la creación y la prensa independiente se han gestado a lo largo de las últimas décadas. El presente proyecto recupera esta tradición y sus formas actualizadas, tomando en cuenta las producciones gráficas emanadas de los movimientos sociales, populares, estudiantiles, de la diversidad y feministas en el país.

La semiótica resulta una herramienta fundamental para la interpretación de la imagen de protesta, al revelar el paso de la imagen significativa (plasmada en un cartel, una pinta, un volante) hacia la imagen icónica (representativa de sujetos y objetos reales), y de ahí hacia la imagen simbólica y pragmática (su papel para una colectividad que la recodifica). Tanto la semiótica, como la retórica y la hermenéutica, enriquecen al diseño en la comprensión de las imágenes que ocupan el espacio público, y permiten comprender también los niveles diacrónico y sincrónico de la imagen.

3.6.2.4 / COHERENCIA ENTRE METAS, OBJETIVOS Y RESULTADO

La mayoría de los objetivos planteados (reconocer la historia reciente de la gráfica de protesta; reconocer los procesos de significación a través de la imagen; mostrar la diversidad de expresiones disidentes, etc.) se han aplicado en las metas contempladas (reflexiones plasmadas en textos científicos y de divulgación, ponencias presentadas en eventos especializados). Asimismo, se establecieron y consolidaron vínculos con instancias afines, como lo es el departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, con quienes se realizó el “Foro-Seminario Cuerpo, memoria y territorio, poética de la imagen disidente” (2022-2023) y el “Primer Seminario de Arte Urbano: Memorias disidentes y poéticas instituyentes en el espacio público.” (2024), de los cuales emanarán reflexiones en antologías y memorias de carácter científico y de divulgación. La mayoría de las temáticas abordadas en los seminarios fluctuaron directa o indirectamente en las temáticas que forman parte de los objetivos del proyecto, desde las procedentes de prácticas y movimientos sociales y artísticos, hasta los ligados a la protesta colectiva en torno a la diversidad y los problemas de género contruidos desde el feminismo histórico y actual.

En resumen, se realizaron 7 artículos de investigación, 17 ponencias y presentaciones, 3 exposiciones de obra plástica y fotográfica, 3 exposiciones del proyecto “No es no”, así como 2 Seminarios de carácter nacional e internacional.

3.6.2.5 / TRASCENDENCIA SOCIAL

En una época de cambios intensos a nivel local y global, el estudio de las imágenes disidentes es fundamental para comprender las formas expresivas que adquieren las demandas y retos de la sociedad contemporánea. En particular, en nuestro país ha sido muy relevante el papel que tienen las imágenes como acompañantes o constitutivas de las apuestas colectivas. En este sentido, realizar un ejercicio de recuperación y análisis de dichas imágenes resulta fundamental para generar una memoria visual de este tipo de imagen, que prefigure un acervo o archivo de la imagen de protesta. Asimismo, este tipo de archivo contiene información significativa sobre su carácter, su origen, sus vertientes, su uso social y el sentido que le otorgan los sujetos y colectivos concurrentes en su producción, distribución y consumo. Las diversas exposiciones permiten visibilizar la cultura de la diversidad, así como contar con herramientas para enfrentar la discriminación por sexo, raza, etnia o género, permitiendo construir entornos de convivencia y crítica frente a la cultura de la violencia y la inseguridad.

INDICE DE ARTÍCULOS PUBLICADOS

1- Memes y posmimesis en las redes. La imagen-texto interactiva en el espacio político . *Jorge Ortiz Leroux*

Publicado en Revista: “MM1, un año de diseñarte” (2021), número 23, enero-diciembre de, CyAD. UAM Azcapotzalco.

2- El cine como estética y politicidad. Aproximaciones hermenéuticas y cine documental mexicano. *Jorge Ortiz Leroux*

Publicado en Revista: “Toma 1” (2021), Número 9. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes. Argentina.

3- De quebrantos, batallas y tempestades. Cine y cortometraje documental en torno al género y la diversidad en México. *Jorge Ortiz Leroux*

Publicado en la revista “Cuestón de diseño” (2021). Número 14. CyAD, UAM Azcapotzalco.

4- Amor y erotismo, creaciones desde Oriente y Occidente. *Jorge Ortiz Leroux*

Publicado en libro: “Amor, extinto fuego fatuo en el tiempo”. (2021) Coord. Norma Patiño Navarro. CyAD, UAM Azcapotzalco

5- Gráfica de protesta: PuntosB, Lapiztola y La Guillotina. Un análisis entre el cuerpo y el espacio en la imagen de protesta. *Jorge Ortiz Leroux*

Publicado en libro: “Interacciones semióticas entre el diseño el arte y la cultura” (2023). Coord. Olivia Fragoso y Ma. Teresa Olalde. CyAD, UAM Azcapotzalco,

6- Imágenes y expresiones disidentes contra la violencia de género. Complejidad e interpretación de la politicidad de la imagen. *Jorge Ortiz Leroux*

Publicado en libro: “Tejiendo diálogos. Reflexiones contemporáneas sobre la expresión y el sentido” (2022). Coord. Gustavo Garduño, Ma. Teresa Olalde, Olivia Fragoso. Editorial Analética, ENAH.

7- Huellas y linderos interpretativos: de la icónica a la pragmática visual. *Jorge Ortiz Leroux*

Publicado en libro: “La imagen y el tiempo” (2023). Coord. Mauricio Andion y Dora Arrieta. ILCE-UAM Xochimilco.



Editores compiladores

Dra. María Teresa Olalde Ramos
Mtro. Mauricio Alejandro Cárdenas Tapia
México, 2021

UN AÑO DE DISEÑARTE MM1 Año 21, número 23, enero-diciembre 2021, es una publicación anual editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México. Tel: 5553189179. Página electrónica: <http://mm1revista.azc.uam.mx> y dirección electrónica: mm1.revista@gmail.com
Editor Responsable: María Teresa Olalde Ramos. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título Número 04-2010-120111071200-102, ISSN 1665-0964, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título: 11588 y Certificado de Licitud de Contenido: 8147; ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Buena Idea Editores, S.A. de C.V. ubicados en Circuito de los Parques 109, Colonia Del Parque, Alcaldía de Coyoacán, C.P. 04890, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 7 de noviembre de 2021.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

ISSN: 1665-0964

Imagen de Portada:

Diseño de portada: Mtro. Mauricio Alejandro Cárdenas Tapia

Diseño y cuidado editorial: Dra. María Teresa Olalde Ramos

CONTENIDO

Presentación

- 10** Hacia el paisaje sonoro urbano: desde un puente entre la cultura visual y la aural.
Mtra. Norma Alicia González Escamilla
- 24** Psicología ambiental y el diseño de entornos sociofísicos. Explorando la habitabilidad a través del comportamiento humano.
Mtro. Arturo Eduardo Villalpando Flores
- 36** Elogio del orden, la intuición y el intelecto. Y otros recursos para el diseño de productos.
D.I. Jaime González Bárcenas
- 48** El diseño gráfico en la conceptualización del *branding*.
Mtra. Nancy Alejandra Noriega Tovilla y Dr. Marco Antonio Marín Álvarez
- 60** Diseño de la visualización de la información y su importancia en el aprendizaje virtual.
Dra. María Teresa Olalde Ramos y Dr. Lorenzo Miguel Ángel Herrera Batista
-

72 Memes y posmimesis en la redes. La imagen-texto interactiva en el espacio político.
Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux

86 Los estudios de género en la formación de diseñadores como vehículo de transformación social.
Dra. Olivia Fragoso Susunaga

Divulgación

100 Duchamp/Corbeira y la santidad laica del militante y el artista.
Mtro. Carlos Jiménez Moreno

Dossier artístico

Raúl Sangrador
pintor

Memes y posmimesis

en las redes. La imagen-texto interactiva en el espacio político

*Memes and post-mimesis on social media. The interactive image-text
in the political space*

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo realizar un análisis discursivo de los memes como dispositivos retóricos y narrativos que apelan al espacio público y realizan un despliegue crítico mediante estrategias de juego, ironía, inversión, catarsis, etc. La creación de mensajes en las redes sociales han transitado desde la discursividad textual (tal como la masificó el chat), hasta la configuración de imágenes-texto sintéticas, que es donde se inserta el meme. El potencial discursivo de esta imagen virtual (imagen-texto, imagen-movimiento) atraviesa procesos discursivos y creativos que canalizan sentidos, ritmos y relaciones peculiares con acontecimientos y situaciones así como densidades temporales desde las cuales sostiene su potencial. La imagen-texto virtual puede recurrir a la fotografía como constatación de acontecimientos y situaciones, o al dibujo “mínimo” como recursos comunicativos eficaces que penetran el espacio de la política real y, al mismo tiempo, en el espacio virtual del entretenimiento para desmontar sus procesos y efectos.

Palabras clave: memes, *microblogging*, mimesis, imagen-texto, imagen-movimiento.

DR. JORGE GABRIEL ORTIZ LEROUX

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco
coso966@yahoo.com.mx

Recibido: 12/04/2021 **Aceptado:** 17/05/2021 **Publicado:** 07/11/2021

Introducción

Abstract

The objective of this article is to carry out a discursive analysis of memes as rhetorical and narrative devices that appeal to the public space and carry out a critical display through strategies of play, irony, inversion, catharsis, etc. The creation of messages on social networks has gone from textual discursiveness (such as chat was overcrowded), to the configuration of synthetic images-text, which is where the meme is inserted. The discursive potential of this virtual image (image-text, image-movement) goes through discursive and creative processes that channel meanings, rhythms and peculiar relationships with events and situations, as well as temporal densities from which it sustains its potential. The virtual image-text can resort to photography as a confirmation of events and situations, or to "minimal" drawing as effective communicative resources that penetrate the space of real politics and at the same time the virtual space of entertainment, to dismantle its processes and its effects.

Keywords: Memes, Microblogging, Mimesis, Image-text, Image-movement.

En el presente texto, se aborda desde una perspectiva ecléctica de análisis discursivo¹, el tema de los memes no sólo por el impacto que tienen en sí mismos como un recurso visual *viralizado* en los espacios comunes, así como en los suburbios de Internet, sino como pretexto para reconocer las retóricas, "*desviaciones*" y transformaciones formales y simbólicas de la imagen en red así como la manera en que hacen presentes las interrelaciones entre los entornos *virtuales y reales*. Los *memes* han incursionado en todo tipo de terrenos comunicativos, uno de los cuales, la crítica social, política y cultural, conforma un espectro variopinto en donde se descompone la forma tradicional de observar y referir los acontecimientos públicos, es decir, solo a partir del modelo clásico comunicativo del emisor, mensaje y receptor como entidades únicas, separadas e impermeables.

El meme es una unidad teórica de información cultural transmitible de uno a otro, dice Dawkins². Es decir, es un acto comunicativo con efectos significativos. El origen positivista del término meme en las teorías evolutivas y genéticas (Dawkins, 1979) aparece como una acción mecánica y replicante, que proviene paralelamente del vocablo *mimema*, es decir, una "imitación" en el sentido de réplica, un acto naturalizado y actualizado en las redes derivado de los rasgos conectivos y virales de éstas:

¹ En esta perspectiva se incluye el análisis de los medios a través de elementos conjugados de la semiótica, la hermenéutica, la rizomática y el análisis audiovisual i cinematográfico

² <http://es.wikipedia.org/wiki/Meme>

Necesitamos un nombre para el nuevo replicador, un sustantivo que conlleve la idea de una unidad de transmisión cultural, o una unidad de imitación. Mímeme se deriva de una apropiada raíz griega, pero desde un monosílabo que suene algo parecido a gen. Espero que mis amigos clasicistas me perdonen si abrevio mímeme y lo dejo en meme. Si sirve de algún consuelo, cabe pensar, como otra alternativa, que se relaciona con “memoria” o con la palabra francesa *même* (Dawkins, 1979, pp.211-212).

El recurso del meme se ubica en el mismo plano temporal del mensaje comunicativo inmediato, como lo es el cartel o el anuncio publicitario, pero no guarda una relación estricta con el propósito reactivo y coactivo del cartel ni con el fin mercantil y consumista del anuncio. Se inserta más bien, por su impronta ágil y sugerente, en el territorio cada vez más expandido del *fandom* (el pasatiempo o divertimento)³, fenómeno paralelo en donde juega un papel clave la afición hacia algún fenómeno colectivo que forma parte del “tiempo de ocio” que ya el *situacionismo*⁴ había problematizado en la segunda mitad del siglo XX. El *meme* no coloca a cualquier persona frente al público, a menos que surja de un acontecimiento extraordinario que concentre la atención, como ocurre con los accidentes, colocándose así en el ámbito de la vida cotidiana y la subjetividad. El *meme* ocupa, en este sentido, un lugar intermedio entre el espacio de divertimento y el espacio de lo social: una relación entre experiencia individual y

conciencia colectiva, entre subjetividad e intersubjetividad. En este sentido, el *meme* no solo (des)coloca a cualquier persona ante el público, sino que pone en la palestra a la figura popular o carismática, desdobra sus dichos y hechos, y cuestiona sus altas, bajas o confusas posiciones y pasiones. La unidad básica de significado del *meme* se inserta de alguna manera en el lenguaje retórico, es decir, establece relaciones entre los significados explícitos y la desviación consecuente o causal pretendida.

Más allá de ser un instrumento que se ha vuelto moda o mercado, resulta perturbadora la inscripción de la mímica del *meme* (las historias y sentidos que ahí circulan) en modelos de comunicación que llevan el conflicto y lo controversial a transitar de uno a otro lado: de lo real a lo artificial, de lo banal a lo grave, de lo superficial a lo relevante. Siempre el *meme* va a irrumpir frente a un acontecimiento memorable (aquí un primer vínculo meme-memoria) o ante un fenómeno absurdo digno de ser ridiculizable, escamoteable, desmontable.

I. La *mimesis* aristotélica en el *meme*

El acto mimético proviene de la imitación, que tiene su origen en la *Poética* de Aristóteles, en donde si bien no se enuncia nada respecto a la memoria, aparecen dos problemas claves, que son el de la propia imitación (*mimesis*) y el de la construcción de la trama (*mythos*). Es Paul Ricoeur quien vincula estos temas aristotélicos con el problema del tiempo: “El concepto de actividad mimética (*mimesis*) me ha puesto en el camino del segundo problema: el de la imitación creadora de la experiencia temporal viva mediante el rodeo de la trama” (Ricoeur, 1995, p. 80). La construcción de la trama puede ser vista así como un asunto temporal (como ocurre, por ejemplo, con el cine y su actividad narrativa desde el montaje).

Para Ricoeur, es el viejo estagirita quien organiza el campo narrativo. Lo hace mediante una tensión entre drama y epopeya, así como enunciando el lugar privile-

3 El *fandom* es el espacio mediático de entretenimiento que forma parte de la industria cultural y ha transitado de los medios análogos a los virtuales. Se trata de un territorio de interacciones que actúa en los *mass media* y se expresa en los campos de la moda, el espectáculo y la “estetización” de la vida cotidiana. La crítica de las industrias culturales emprendida por la Escuela de Frankfurt, así como el *situacionismo*, los estudios de cultura visual y otras vertientes del pensamiento crítico contemporáneo contribuyen en problematizar estos fenómenos.

4 El *situacionismo* tiene entre sus iconos máximos a Guy Debord con su “Sociedad del Espectáculo”, donde problematiza la vida cotidiana en las sociedades contemporáneas a partir de los mecanismos de alienación, distanciamiento y deseo que supone la ocupación mercantil del “tiempo de ocio” y la reducción simbólica del mundo de vida al acontecimiento espectacular de los medios de comunicación.

giado de la tragedia, vista como la máxima realización compositiva. Hoy podemos ver la novela contemporánea y moderna o a la historia no narrativa como nuevos paradigmas, tal como lo dice el propio Ricoeur. Es ahí donde la mimesis aparece como acto poético dado en la “referencia cruzada” (la experiencia temporal viva) en el relato de ficción e histórico. Una composición que tiene un sentido artístico (como poética), y que imita las acciones mediante un lenguaje métrico, rítmico. En la tragedia, a los ritmos se le añaden el espectáculo y el canto, enriqueciendo así toda la experiencia. Así, son seis partes las que constituyen la tragedia: **Trama > Caracteres > Expresión > Pensamiento > Espectáculo > Canto.**

Esta ecuación completa separa claramente el “qué” (el objeto de la representación: la intriga, carácter o pensamiento), del “cómo” (el espectáculo), y del “medio” (la expresión y el canto), pero sitúa potencialmente a la acción como entidad separada de carácter y pensamiento. Es la acción la que juega el papel principal en el drama, que le “sirve de modelo” para construir el binomio drama-narración. Henry James, dice Ricoeur, pugna justamente por el derecho igual de la trama (acción), respecto del carácter (personaje). En este sentido, la perspectiva aristotélica sugiere, en varios de sus pasajes, que incluso la acción puede ser más importante que los personajes.

Por ello, el filósofo clásico pone énfasis en conceptos como la inteligencia mimética y mítica en la *phronesis* (inteligencia de la acción), así como la oposición entre historia y poesía (lo que ha sucedido y lo que puede suceder), distinguiendo aquí *lo uno después de otro*, y *lo uno causa de otro*. Este énfasis en la acción provoca lo discordante, el cambio (la *metábole*), y por supuesto los efectos de dichas acciones en la peripecia, la agnición, así como el lance patético que acontecen en torno a los personajes.

En la *Poética* de Aristóteles no se habla de estructura, sino de estructuración, es decir, del placer de llevar a la acción hasta su término. Un acto que Ricoeur destaca

en el placer propio y las condiciones de creación, pero que también se dirigen hacia la obra y el fuera de la obra. La estructuración va de lo interior a lo exterior. La realiza el autor pero va al espectador, que vive también ese placer desde el otro lado. A ello se agrega lo convincente y lo verosímil, que proceden del discurso retórico. Además, Aristóteles habla de la compasión y el temor como los detonantes del drama, que ocurren metafóricamente en la *catarsis*, en el *involvement* del espectador: “hay que considerar la *catharsis* como parte integrante del proceso de metaforización, que une cognición, imaginación y sentimiento” (Ricoeur, 1995, p. 111). ¿Cómo no imaginar que todos estos recursos discursivos se manifiestan en el terreno mimético de los *memes*?

Estamos así ante una triple mimesis: el antes de la composición (Mimesis I); la composición misma (Mimesis II); el después de la composición, que ocurre en el espectador (Mimesis III). En esta medida, la poética y la retórica lindan en procesos comunes. Aun cuando la primera no tiene un interés particular y la segunda remite a un acto comunicativo con el público, la idea de que el espectador experimenta y se construye en la obra, es un anticipo de la parte activa del proceso de lectura que aparece en la *Poética* y alcanza la última parte del acto comunicativo de las obras.

Doy por sabido que *mimesis* II constituye el eje del análisis; por su función de ruptura, abre el mundo de la composición poética e instituye, como ya he sugerido, la literalidad de la obra literaria (Ricoeur, 1995, p. 114).

La *mimesis* II es central y fundamental en la medida que las *mimesis* I y III son el *antes* y el *después* de la articulación poética. En el antes y el después hay una lógica del cambio; por ejemplo, de la dicha al infortunio —o a la inversa—, como ocurre en la tragedia. Estos cambios dan pauta a las extensiones y duraciones, permitiendo el ordenamiento de la trama, que va a ser fundamental para la relación que Ricoeur establece entre Aristóteles y San Agustín: la relación entre trama y tiempo.

¿Cómo interpretar estos elementos complejos en el caso del fenómeno de los *memes*? ¿Cuáles son las propiedades retóricas y poéticas de dicho medio, inscrito como una aportación eminentemente distribuida en red y extendida a nivel global? ¿Cómo se estructuran y vinculan personajes y acciones en términos de un modelo comunicativo coyuntural e inmediateista como el que aquí abordamos?

II. Tiempo y discursividad en el *meme*

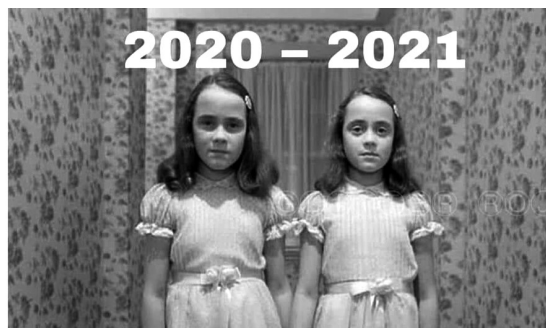
Si bien el *memeismo*⁵ apunta hacia acontecimientos o escenarios netamente banales o triviales, sus recursos y estrategias comunicativas provocan que los mensajes o los sentidos ahí expresados adquieran un tono más profundo y comprometedor que la sola afición o vicio por equis cosa. De hecho, son las aficiones contemporáneas un problema cada vez más inquietante, si pensamos en los fanatismos, las adicciones o las modas que proliferan a escala global. El *memeismo* bien puede ser el mejor dispositivo para desviar la atención de cualquier acontecimiento relevante, o bien, para centrarla con mayor intensidad. Sin embargo, lo curioso es su manera de convertir el absurdo en una crítica de base ontológica, que trasciende las personas o figuras, trasmutando así lo superficial y trivial donde finca

⁵ Llamo así tanto al acto mimético y viralizado de los memes, como al propio objeto y fenómeno comunicativo, extendido incluso más allá del fenómeno particular del meme.

su origen. El origen del meme puede ser absurdo, pero sus efectos –al menos en el imaginario– no lo son.

Si aceptamos que el *meme* pudiera ser un instrumento crítico de lo que somos o pensamos, hay que indagar en las razones de este tipo de fugas del espacio histórico de la banalidad mediática, en donde el dispositivo del meme genera posturas antitéticas como parte de un medio que posiciona discursos ante diversas comunidades de receptores. Habría que observar como esta retórica visual tiene mutaciones y destinos reconfigurados (como el paso del *meme* estático al *meme* animado), posicionados en nuevos entornos y redes (como los intercambios entre Facebook y Tumblr, por ejemplo), es decir, precursores del potencial de descomposición y recomposición formal por medio de los recursos que las propias redes proveen.

Una primera explicación posible de su impacto, posicionamiento y proyección es que la articulación texto-imagen del meme se ocupa de ejercer la crítica cara a cara. El *meme* tiene como antecedente la sátira de la caricatura, cuya tradición es muy vasta, e incluso sobrepolitizada si revisamos algunos episodios históricos. El *meme* y el comic, miméticos por naturaleza, son muy eficaces para poner en entredicho los comportamientos dominantes, los absurdos y excesos del poder. El *choteo* de los personajes famosos es la burla misma de lo coyuntural, pero también de aquello en lo que cualquiera puede incurrir. Así como el cómic en cada circunstancia manifiesta una modalidad del ser



Figuras 1a y 1b. Imágenes icónicas del cine: Joda y las gemelas del *El Resplandor*, actualizadas en una situación mimética.



Figuras 2a, 2b y 2c. Un mismo acontecimiento repetido en contextos diversos y a la vez similares.

idiosincrático, los memes adaptan las coyunturas para poner en entredicho los absurdos del presente, revelar sus imposturas y verdades, con ello ocupar el espacio intensivo y virtual de una crítica *in extremis*, que linda en sus formas más intensas entre lo personal y lo político.

El vínculo del texto y la imagen articula los dichos con los hechos. Si bien la articulación mimética parte de una analogía, de una relación de parecido, semejanza o imitación, el meme imita no sólo para ubicar su referente en un acontecimiento preciso, sino que busca distanciarse del acontecimiento mediante una interpretación textual que fuerza a la imagen a ser descompuesta y reinterpretada. Esta interpretación solo puede ser aguda, no repite o imita al acontecimiento, sino que

lo confronta, le extrae y descubre su lado oculto, sus revelaciones, sus inversiones.

El discurso del *meme* procede desde un antes que se instala en el presente. El “presente del pasado” que refiere Ricoeur al recurrir a San Agustín, acude a recordar, por ejemplo, los actos políticos a través de sus actores centrales, como una sucesión de eventos que someten a juicio su propia actuación como sujetos públicos. La *Mimesis I* se acerca al encuentro de esos acontecimientos mediante un ejercicio de memoria, que pasa de la instantaneidad a la duración en la articulación misma de eventos. En el espacio público de la política, la duración sexenal del ejercicio presidencial ejerce un papel clave para someter a juicio al personaje. El antes sería en este sentido la historicidad del régimen, inclu-



Figuras 3a y 3b. Los presidentes son figuras propicias para el ejercicio crítico del meme. En ellos se condensa y teje una dialéctica entre texto y contexto, permitiendo incluso el reconocimiento de simbolismos que aparecen como contrasentidos.

yendo en ello los grados de legitimidad y credibilidad del gobierno. Juega una parte fundamental en ello la tendencia a seguir los pasos del actor (político), casi como una operación de marcaje personal que establece momentos claves igualmente que episodios que revelan las intenciones del personaje.

El fenómeno global del meme se instala localmente en los perfiles, foros o plataformas en donde circulan y se replican, tal como ocurre en cuentas de Facebook como "Colección pública de memes del prejidente" sostenida por Pejejoker de Twitter como "@pagusrendon" sostenida por Pablo Rendón, "el abominable hombre de la redes"; de la plantilla "El peje buena onda", que sobre la base de una misma imagen y personaje tiene cientos de memes creados por el público en la plataforma *Generador de memes*. El posteo de memes en las redes tiene un propósito replicante, que puede tener dos modalidades:

- a. La reproducción, que permite que la circulación garantice la preexistencia del código, es decir, que el mensaje no se distorsione y se refuerce la Tesis del texto.
- b. A modo de respuesta, la réplica que replantea los acontecimientos y los resitúa en una circunstancia diferente a la original de donde emana, lo que nos ubica en una antítesis textual.

En la relación entre texto e imagen, como articulación compositiva (*Mimesis II*), el *meme* coloca a la imagen como soporte de una circunstancia real y al texto como la interpretación libre y desafiante. En este sentido, los *memes* transgreden la realidad, la confrontan y colocan en una situación límite o extrema. Aquello que dicen (como ocurre con el albur y otros mecanismos de burla) es lo que tiende a callarse públicamente. La articulación retórica funciona en esta medida como un diálogo entre los gestos visibles del personaje y las acciones que enuncian literalmente los textos, apareciendo entre ambas dimensiones todo tipo de oposiciones, inversiones y desplazamientos. La retórica, por ello, es un acto de desplazamiento discursivo (vgr. Grupo μ 2010).

En el *meme* también se discurre desde los límites y las fronteras de lo bien o mal visto, actuando así como dispositivo moralizante. Entra en el dominio de los pasatiempos y la diversión, del hablar sin tapujos de los personajes famosos, espacios ávidos de material punzante para la colectividad. El dispositivo incluso se vuelve en este sentido una crítica velada, buscando con ello ser más polémico que aquello que denuncia. Quizás por eso la política es uno de los territorios preferidos del *meme*, dado que revela la banalidad de la misma, convirtiéndola en una línea argumentativa fundamental. Asimismo, descubre los "secretos a voces", lo no dicho (en relación con lo visto), como mejor argumento para



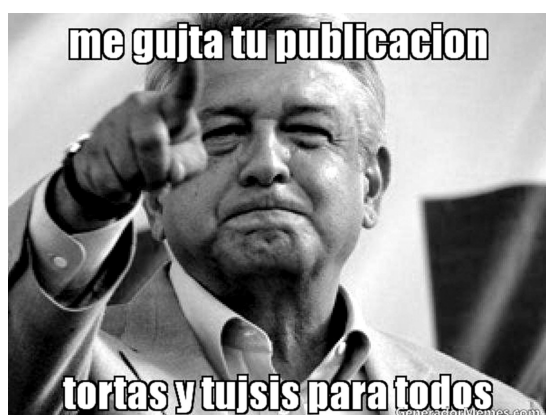
Figuras 4a y 4b. La gestualidad dislocada y la burla son rasgos efectivos de la viralidad del meme.

confrontar al rival político. Es así como emergen acciones o acontecimientos no necesariamente realizados, sino posibles o *verosímiles* (recurso preciso de la retórica). El *meme* se vale de gestos y anécdotas para invertir sentidos y hacer de los *déficits* democráticos una comedia o una tragedia de la que al menos cabe reírse, prácticamente como ocurre con la primera.

El meme político no limita sus alcances. Toma distancia de cualquier afecto o preferencia y desata su crítica ahí

nación juega un papel clave cuando se inserta en la política o en el espectáculo.

Basado en esa estructura texto-personaje, el intercambio discreto de este último se convierte en un juego de variables en el que cualquiera puede ocupar ese lugar (como vimos en la figura Obama-Trump-Biden), reafirmando la máxima de Aristóteles en el sentido de que las acciones son más importantes que los personajes. En esta medida, también juega un papel fundamental



Figuras 5 a y 5b. La crítica al caudillismo y el presidencialismo en México forma parte del legado memeista.

donde tiene más que decir. Por eso se vale también del recurso del collage, para reubicar y resignificar los elementos y ajustarlos a una intencionalidad crítica. Los caracteres personales, los rasgos más íntimos de cada personaje, resultan oro molido para el *memeista*, a la manera como el caricaturista revela las intenciones de los personajes que pasan por su arma filosa, que se conforma como una visualidad acompañada de frases reveladoras.

Inmerso en las idiosincrasias locales, aun cuando su lógica de acción es globalmente comprensible y sus estrategias aluden a condiciones anímicas, de carácter, género o raza, el meme adopta resueltamente aquellas temáticas que persisten como llagas sociales. Aquellos personajes famosos, particularmente los femeninos, resultan *ad hoc* en entornos actuales, donde la figura femenina pese a su histórica denigración y discrimi-

la temporalidad. Por un lado, a través de la exploración del “instante”, ya de por sí relevante en las redes a partir del carácter efímero de los intercambios y que varios autores han abordado como los rasgos de instantaneidad del medio (De Kerckhove 1999). En términos de la vida política el juego temporal de la instantaneidad tiene su aplicación en lo “coyuntural”, que es el espacio que ocupa el político para volverse ubicuo en medio de la disputa y la conflictividad de intereses. El *memeista* le apuesta a este espacio fugaz explorando la acción viral del *presente de las cosas presentes*: “¿con qué título puede ser largo o breve lo que no es?” (Ricoeur, 1995, p. 45) y retando con sus *memes* el arma coyuntural del político con la carga viralizada de la réplica inmediata.

En la extensión temporal agustiniana, la memoria (*el presente de las cosas pasadas*) ocupa la persis-



Figuras 6a y 6b. Las mujeres involucradas en la política también padecen el estilo meme.

tencia del personaje para incurrir, repetir o prolongar conductas o actos que se proyectan a lo largo de su carrera pública, del mismo modo que la expectación (*el presente de las cosas futuras*) se manifiesta en la medida de las promesas (políticas y electorales) que le dan forma a su capital político. Es interesante que San Agustín observa *el presente de las cosas presentes* como un *contuitus*, una visión, y a la vez una atención (*attentio*) (Ricoeur, 1995, p. 51), un presente que se traduce en los actos consumados de la llamada "política real". El ensamble que hace Ricoeur con los tres niveles de la mimesis aristotélica tiene un símil en este sentido con el proceso de articulación comunicativa del género aquí abordado. La "visión atenta" del *meme* es la configuración de una pieza que provoca una recepción intencionada.

III. El *memeísmo* animado o los relatos re-codificados

La potencialidad de la imagen virtual como lenguaje hipertextual proviene de la incorporación de la electrónica a los medios digitales. Como sugiere Sorlin:

Con la electrónica, las combinaciones extremadamente sofisticadas, durante mucho tiempo reservadas solo a los laboratorios, se encuentran al alcance de cada uno, un neófito al que se le suministra algunas tomas no experimenta ninguna pena en modificar el tempo, en agregar o quitar varios elementos, en cambiar los colores, en transformar el movimiento

para hacerlo casi insensible, o al contrario para, de repente, trastornarlo todo (Sorlin, 2010, p. 219).

El acoplamiento de la electrónica y la informática, que integra la posibilidad de transmitir y computar la información, también administra de modo flexible los cambios de ritmo, las inflexiones y demás trucos y recursos temporales, provocando un control clave entre el tiempo de lo representado (la historia) y el tiempo del espectáculo (la atención del público).

Aquello que ya había generado el videoclip, como lo es el construir "un tiempo abierto, sin principio ni fin", "desarreglar temporalmente la imagen", o "provocar la espera o la precipitación" (Sorlin, 2010, pp. 220-221), aparece también potencializado en las interfaces en red, sobre todo a través de las plataformas del *blogging* o *microblogging*⁶. La síntesis y la condensación temporal son rasgos del género. De algún modo es como si el meme hubiese penetrado al blog, y le haya imbuido ese espíritu de fugacidad y rapidez, popularizando aún más las plataformas basadas en "microcontenidos" de consumo rápido e intensificado.

Quizás esta potenciación procede de una carencia o declinación en la medida del desdibujamiento de la

6 El *blogging* es el acto y efecto de generar diarios o bitácoras personales en línea; proviene de las voces Web (red) Log (diario). El *microblogging* extiende esta práctica hacia el envío de mensajes breves, que si bien dio inicio con plataformas como Twitter (con sus 144 caracteres de texto), hoy día se generan también como imágenes o mensajes visuales de carácter breve y sintético.

continuidad sonora de la imagen-movimiento, una ausencia que cinematográficamente es una presencia discreta. El dominio de esta imagen desvinculada de su par sonoro, inscrita en la movilidad y multiplicada en el flujo de datos, genera nuevas formalizaciones y percepciones. Un ejemplo de ello son los recursos de animación en dos dimensiones de los archivos *gif* (una serie de imágenes fijas en una continuidad animada).

La imagen en movimiento virtual se distancia a tal efecto de la pantalla monocanal y se reconvierte en diversas modalidades que circulan entre unas y otras redes sociales, actualizando continuamente sus propias exploraciones. Así, el *display* univoco de video se multiplica en multímedias o multipantallas móviles que reconstruyen las acciones y las historias desde efectos e intenciones recompuestas. Lo que ya el *split screen* había recreado en el propio videoclip, plataformas como Tumblr lo adaptan y actualizan a modo de mosaico visual postreado, mediante *gifs* o *movs* animados en donde el tiempo se condensa, fragmenta, interrumpe, invierte, precipita.

La imagen multicanal establece “choques multipolares”, dirigidos en todas las direcciones, con cadencias y aceleraciones contrapuestas. El vértigo de estos choques gana en impacto por el uso de imágenes recicladas. La imagen en *loop* revela una capacidad sintética y a la vez dinámica. El propósito es justamente condensar al máximo el acontecimiento, la circunstancia, la historia misma. Por eso los experimentos de reciclaje de imagen basados en la materia cinematográfica o televisiva

resultan tan sugerentes como cualquier *trailer* o *teaser* de un filme. Generan esa unidad informática y cultural de sentido que ya de por sí forma parte de la secuencia de cine, es decir, su unidad mínima de contenido. El juego de planos y contraplanos, las oposiciones formales y semánticas, la condensación o extensión de acciones configuran un entramado secuencial que se transforma en una búsqueda de sentido a partir de una economía y síntesis propia del medio discursivo.

El horizonte de esta multidireccionalidad de acciones, repeticiones y tensiones puede estar tematizada o no. El doble juego del *loop*, en concordancia con el eco de pantallas y acciones, produce movimientos de ida y vuelta que, si bien repiten el acto, permiten revisarlo aleatoriamente, potenciando un juego que reubica con cada ciclo el ensamble de instantes. Estos accidentes, que provienen en sí de la técnica del montaje acelerado (o montaje salvaje, como le llama Martin Jay), encuentran en la repetición cíclica, dispuesta en razón de los alcances del medio y de su necesidad de construcción sintética, un soporte para la recreación de un sentido añadido a los acontecimientos.

Recordemos que en 2012 ya había aparecido un género videográfico de seis segundos, creado para la plataforma *Vine*, no por casualidad adquirida en 2014 por *Twitter*, que ha basado su atractivo en la síntesis informativa. Tenemos entonces soportes tecnológicos integrados a redes sociales que generan nuevas narrativas, altamente sintéticas y aceleradas, basadas en disposiciones accidentales y multifacéticas. Habrá que preguntarnos



Figura 7. El *gif* animado sintetiza la experiencia de lo real. Aquí un ejemplo en la plataforma *The creators project*.

en qué medida la potencialidad de esta visualidad tiene sus bases también en la dimensión imagen-texto que ya hemos abordado al hablar de los *memes*.

La narrativa visual es clave en este sentido para entender las nuevas articulaciones en la interface en red, en donde, a diferencia del cine o el video, se prescinde directamente de la continuidad sonora, se organizan los elementos móviles en una nueva composición y se tematizan las historias en modalidades cambiantes. Si la narración es "el despliegue del cambio realizado o potencial" (Sorlin, 2010, p. 234), habría que precisar las diferentes rupturas que ocurren en lo narrado. La narración implica una exposición, una presentación, para lo cual se vale de una historia, que es secuencialmente desarrollada y genera efectos previstos. El desarrollo

ciado las dimensiones de la Historia, el Discurso y el Relato, ubicando lo primero en lo dicho, lo segundo en la manera de decirlo, y lo tercero en la manera de percibirlo (Todorov, 1991, pp. 159-195). Pongo un ejemplo para distinguir mejor esta precisión: la imagen en movimiento cuenta historias como lo hace la literatura, y utiliza para ello un relato; pero al mismo tiempo genera relatos "no historizados", como lo hace por ejemplo el ensayo o la poesía. En el ensayo, aparecen intermitencias entre hechos e ideas, las acciones son interpretadas y descompuestas para recrear y verificar su sentido, que ocurre a los ojos del visionado audiovisual público: "el ensayo es un poema intelectual" (Provitina, 2014). En la literatura también se revisan e interpretan las acciones, pero siempre aparece en el centro el desarrollo de una o varias historias, de un hilo conductor

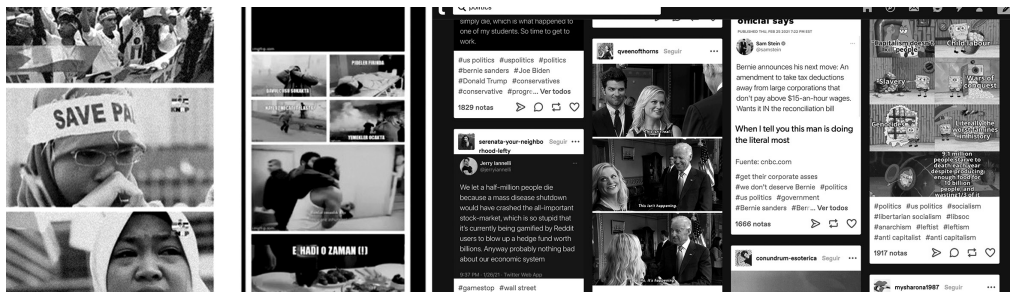


Figura 8. La interfase de *Tumblr* permite relecturas de los acontecimientos políticos.

narrativo, sin embargo, genera transformaciones que no son exclusivos de la historia, que tienen que ver con la manera como el público percibe el desarrollo narrativo. Es decir, una cuestión es lo que se cuenta y otra es lo que se despliega. Mientras lo que se cuenta es mimético, lo que se despliega es "excéntrico", ahí caben acciones-sensaciones, efectos, choques, mutaciones y demás afecciones secuenciales del acomodo de la imagen.

Por eso, no es suficiente con reconocer las historias, sino ponderar el relato (la integración narrativa en su conjunto, incluida la recepción del espectador), su desarrollo y las transformaciones efectuadas a lo largo del mismo. Recordemos que Todorov ya había diferen-

enciado las dimensiones de la Historia, el Discurso y el Relato, ubicando lo primero en lo dicho, lo segundo en la manera de decirlo, y lo tercero en la manera de percibirlo (Todorov, 1991, pp. 159-195). Pongo un ejemplo para distinguir mejor esta precisión: la imagen en movimiento cuenta historias como lo hace la literatura, y utiliza para ello un relato; pero al mismo tiempo genera relatos "no historizados", como lo hace por ejemplo el ensayo o la poesía. En el ensayo, aparecen intermitencias entre hechos e ideas, las acciones son interpretadas y descompuestas para recrear y verificar su sentido, que ocurre a los ojos del visionado audiovisual público: "el ensayo es un poema intelectual" (Provitina, 2014). En la literatura también se revisan e interpretan las acciones, pero siempre aparece en el centro el desarrollo de una o varias historias, de un hilo conductor

La visualidad de la imagen en movimiento virtual se puede presentar así como opinión o ensayo visual que más que *contar* algo, sostiene *posturas* ante ello: replica, sugiere, anima, y a fin de cuentas, interpreta realidades. El relato (finalmente la *Mimesis* III según vimos con Ricoeur) es la mejor manera para llevar estas acciones o circunstancias a una situación dramáti-

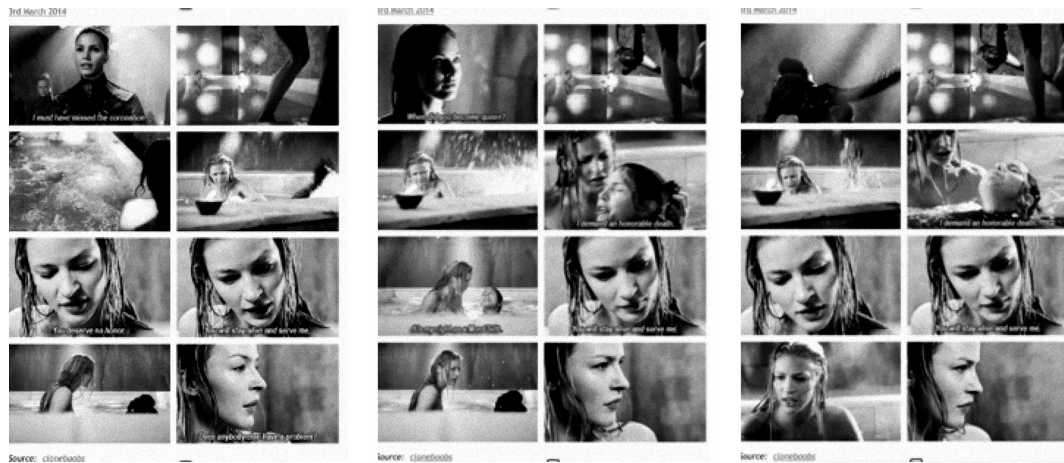


Figura 9. La repetición de instantes en *Tumblr* intensifica la experiencia de los sucesos

ca, tal como sostienen las tesis de la narratología, en donde las reglas de funcionamiento de la historia son muy sofisticadas, ya sea con base en anécdotas o situaciones que culminan en puntos dramáticos y clímax que cierran el relato. En el relato del ensayo visual, por su parte, aparecen “atracciones”⁷. Estamos aquí ante dramatizaciones no miméticas (recordemos a Ranciere cuando habla del arte de la posmodernidad como una inflexión antimimética), sostenidas en la interacción entre acciones e ideas. Esta interacción, sin que medie entre ellas una idea secuencial de contenido, produce efectos y reacciones que Deleuze refiere como intervalo: la frontera o espacio que asocia dos sucesos, y que interactúa en sentidos dislocados, discontinuos, deconstructivos.

La constante interacción entre historias, intervalos, atracciones y posturas hace que la imagen virtual móvil se convierta ya no simplemente en una unidad significativa, sino en un nudo de sentidos. La multiplicidad de imágenes provoca de por sí este eco semántico y hermenéutico. El *microblogging*, por ejemplo, permite

que las historias y los discursos tengan lecturas cada vez más abiertas e intertextuales, es decir, canalizan la conexión entre temas, contenidos y formas narrativas, actuando no solo como mecanismos de asociación entre los acontecimientos y la manera de problematizarlos, sino como una alteración de esta relación, como un espacio crítico de las posturas que los relatos dominantes de por sí ya contienen.

De ahí que los discursos que descubren y revelan secretos, mentiras y artilugios hegemónicos, adoptan su sitio en este entramado digital, tal como vimos con los *memes* y los *gifs animados*, que se han insertado en los entornos *microblogging*. Si, por un lado, en el campo de la textualidad, plataformas informativas como *Wikileaks* descubren anécdotas y otras minucias secretas del poder oligárquico y tecnocrático, por el otro, la visualidad hace lo suyo en la percepción de estos mecanismos que operan desde el poder a través de las plataformas icónicas. Guerras, violencia, narcotráfico, devastación ambiental y demás fenómenos del presente convulso e incierto, adquieren entonces un tono agravado y se reconstruyen desde aristas ocultas y enfoques dislocados. Lo que no circula por la televisión lo hace en las redes bajo modalidades hipermediáticas que pueden ser críticas o banalizantes, pues sus efectos son instantáneos y efímeros a final de cuentas.

⁷El “montaje de atracciones” de Peleshyan (2011) reconoce las analogías de la composición cinematográfica con la poesía y la música. En las “distancias” de este montaje se dan interacciones entre bloques de episodios que “salen fuera de los temas reales autónomos, ...cambian su individualidad y crean una nueva idea, un nuevo matiz, una nueva percepción, una nueva resonancia” (Peleshyan 2011: 39-40).



Figura 10. Blog artístico de Naveli Benhumea en la plataforma *Tumblr*.

Conclusiones

Si la forma originaria del *blog* construyó enormes bitácoras personales, cuyas descripciones autobiográficas permitieron la develación anónima de miles de historias no contadas, desarrolladas *in extenso*, el medio de las micro bitácoras personales, que facilita el consumo rápido y múltiple, ha tenido que adoptar nuevas velocidades, una inmediatez intensificada y una alta capacidad sintética.

El desafío formal de estos arreglos visuales produce un discurso que transgrede las historias particulares y se bifurca en reclamos disímiles o en desafíos que se enmarañan en el fragor instantáneo, que por su carácter eléctrico y digital se convierten en una especie de nodo fundante y a la vez infinito. En esta medida, el espacio público de los reclamos colectivos se vuelven tan claros y transparentes como inocuos y pasajeros, tal como ocurre con los memes. Sin embargo, el hecho de que ahí se manifiesten demuestra que los canales y los códigos empleados representan una alternativa comunicativa para hablar del presente.

Aquí los recursos de la imagen mimética, como la de los *memes* y los modos experimentales de la imagen multiplicada, resultan perturbadores y llenos de una gestualidad que hace que la *política real*, que es el lugar en donde se toman las decisiones, aparezca cada vez más alejada de los sucesos reales, de manera que dichas microhistorias estarían actuando como signos reveladores de una ruptura (formal y significativa) frente a los dilemas y retos de una contemporaneidad convulsa. Mientras el recurso dialéctico de la imagen-texto de estos dispositivos es directo y contundente en sus propósitos críticos, desmontando el devenir de la llamada “política real”, al mismo tiempo desempeña un papel catártico que merece la atención del público, en tanto se inserta en el juego y la ironía. Estos aspectos inmersivos en el espacio de la política requieren constantes aproximaciones que actualicen un medio y un género con cambios y mutaciones persistentes, tanto desde la perspectiva discursiva como en los efectos comunicativos que impactan en el espacio virtual y real.

Referencias de figuras

Figura 1a: La Cáscara.TV, Facebook: <https://www.facebook.com/lacascara.tv/photos/a.162715355086.145479.66948095086/10153875357330087>

Figura 1b: Valeria de la Espriella, Twitter: <https://twitter.com/SolteraDeBotas/status/1347215660871417856/photo/1>,

Figura 2a: Meme generator: <https://www.memegenerator.es/meme/529907>

Figuras. 2b y 2c: Generador memes: <https://www.generador-memes.com/meme/0c5ym532s50p1o7jyh2g650kt2qfmxu-w5nubvp50iluptsbufarwmdlljauapt>.

Figura 3a: Nomame, Blogspot: <http://nomameabueloxd.blogspot.com/2013/09/melon-y-melames.html>, septiembre 2013.

Figura 3b: ADN político: <http://static.adnpolitico.com/ciudadanos/2013/08/12/fotos-los-memes-sobre-la-reforma-energetica-de-pena-nieto>

Figura 4a: Quickmeme: <http://www.quickmeme.com/meme/3q6ynd>, febrero 2021.

Figura 4b: Héctor Rodrigo Ortiz, Twitter: <https://twitter.com/HectorRodrigoMx/status/1083220725564141570/photo/1>, enero 2019

Figura 5a: Generador de memes: <https://www.generador-memes.com/meme/h3nlpre6bmogtg9kprhcyeux4xpio405riq06l1cnmo2w0z4p2ip3ouspiynvom>, febrero 2021.

Figura 5b: El gato político, Facebook: <https://www.facebook.com/gatopoliticoso/posts/1386096505101564/>, diciembre 2020.

Fig. 6a: Me.me: <https://me.me/i/cyoembajador-de-la-educaci%C3%B3n-ay-no-memes-huito-f-lam-068174d9d3974e4598b6cf62750ed433>

Fig. 6b: Lo mío es, Los memes de Elba Esther Gordillo: <https://lomioes.com/lomioblrl/los-memes-de-elba-esther-gordillo>

Figura 7: El mejor meme del piojo Herrera, El Gráfico: <https://www.elgrafico.mx/deportes/31-05-2013/el-mejor-meme-del-piojo-herrera>

Figura 8: World politics, Tumblr: <https://www.tumblr.com/search/world%20politics>

Figura 9: Famous gifs, Tumblr: <https://www.tumblr.com/search/famous+gifs>

Figura.10: Nayeli Benhumea; Tumblr: <https://nayelibenhumea.tumblr.com/>

Bibliografía

Dawkins, Richard (1979). *El Gen Egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Press University.

De Kerckhove, Derrick (1999). *La piel de la cultura*. Gedisa.

Deleuze, Gilles (2002). *La imagen tiempo*. Paidós.

Grupo μ (1987). *Retórica general*. Paidós

Jay, Martin (2000). *La interpretación de la imagen*. Paidós

Peleshyan, Artavazd (2011) *Teoría del montaje a distancia*. CUEC, UNAM.

Provitina, Gustavo (2014). *El cine ensayo. La mirada que piensa*. La marca editora.

Ranciere, Jacques (2011). *El malestar en la estética*. Capital intelectual.

Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI.

Sorlín, Pierre (2010). *Estéticas del audiovisual*. La marca editora.

Todorov, Tzvetan (1991). "Las categorías del relato literario" pp. 159-195, en: Barthes, Roland et al, *Análisis estructural del relato*

ISSN 2313-9692 | e-ISSN 2250-4524

PENSARCINE
HACERCINE
ENSEÑARCINE

TOMAUNO

AÑO 9 | NÚMERO 9 | 2021
Departamento de Cine y TV | CePIA
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1>



Universidad
Nacional
de Córdoba

TOMAUNO

AÑO 9 | NÚMERO 9 | 2021

Departamento de Cine y TV | CePIA
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba

EQUIPO EDITORIAL

Directora/Editora

- Esp. Paula Asís Ferri (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina).

Directora Alterna

- Dra. Ximena Triquell (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Comité Editorial

- Esp. Alejandro R. González (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina).
- Mgter. Martín Iparraguirre (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Cristina Andrea Siragusa (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina).
- Dra. Ximena Triquell (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Consejo Académico Asesor

- Dra. Constanza Burucúa (University of Western Ontario, Canadá).
- Dra. Eva Da Porta (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Cecilia Defagó (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Irene Depetris Chauvin (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes, Argentina).
- Dra. Ángela Freire Prysthon (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil).
- Dra. Verónica Garibotto (University of Kansas, United State of America).
- Dra. Catherine Grant (University of Reading, Inglaterra).
- Dr. François Jost (Sorbonne Nouvelle Paris III, Francia).
- Mgtr. Pedro Klimovsky (Universidad Nacional de Villa María, Argentina).
- Dra. Ana Laura Lusnich (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Andrea Molfetta (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Guillermo Olivera (University of Stirling, Escocia).
- Dr. Pablo Piedras (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Angel Quintana (Universidad de Gerona, Cataluña).
- Dr. Eduardo A. Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina).
- Dra. Natalia Taccetta (Instituto de Investigaciones Gino Germani / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina, Argentina).
- Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University Tempe, United State of America).
- Dr. Mariano Veliz (Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Lauro Zabala (Universidad Autónoma Metropolitana, México).

Equipo técnico de producción editorial

- Dr. Hernán E. Bula - Secretario editorial, gestor y editor técnico OJS (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina).
- Tec. / Prof. Valentina Goldraij - Corrección de estilo (Trabajadora independiente, Argentina).
- Tec. Marina Fernández - Diseño y maquetación (Trabajadora independiente, Argentina).
- Lic. Florencia del Río - Diseño y maquetación (Trabajadora independiente, Argentina).

COMITÉ EVALUADOR/REFERATO N°9

- Dr. Gustavo Aprea (Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Laura Arese (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Lic. Valeria Arévalos (Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Andrea Alejandra Bocco (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. María Gabriela Boldini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dr. José Antonio Borello (Universidad Nacional de General Sarmiento / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Rafaela, Argentina).
- Lic. María Alicia Cáceres (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina).
- Dr. Raúl Horacio Campodónico (Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Mgter. Itzel Martínez del Cañizo Fernández (Universidad Nacional Autónoma de México, México).
- Dra. Belén Ciancio (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Dra. Andrea Cuarterolo (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Maximiliano Ignacio de la Puente (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes / Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina).
- Dr. Marcelo Dematei (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Argentina).
- Dra. Rosângela Fachel de Medeiros (Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Brasil).
- Lic. Ayelen Ferrini (Universidad Nacional de Córdoba / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Dra. Silvana Noelia Flores (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Luis Ignacio García (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dr. Pablo César Genero (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Agostina Gentili (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Mgter. Leandro González (Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina).
- Dra. Mónica Kirchheimer (Universidad Nacional de las Artes, Argentina).
- Mgter. Pedro A. Klimovsky (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina).
- Dra. Clara Kriger (Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Cecilia Lacruz (Universidad de la República, Uruguay).
- Mgter. Tamara Liponetzky (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

- Dra. Ana Laura Lusnich (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Santiago Marino (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina).
- Dra. Amndrea Molfetta (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Daniela Monje (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina).
- Mgter. Diego A. Moreiras (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Lic. Paula Mariana Palmero (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Mgter. Franco Passarelli (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Dr. Ezequiel Rivero (Universidad Nacional de Quilmes / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Lic. Lucía Rodríguez Riva (Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Dr. Juan Ezequiel Rogna (Universidad Nacional de Córdoba / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Dra. Eugenia Roldán (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Mgter. Santiago Ruiz (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Sandra Susana Savoini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Mgter. Marcela Valeria Sgammini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Lic. Fernando Svetko (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Marina Tomasini (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Laura Beatriz Valdemarca (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Malena Verardi (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Mgter. Dana Gabriela Zylberman (Universidad de Buenos Aires, Argentina).

AUTORIDADES

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

RECTOR: Dr. Hugo Oscar Juri

VICERRECTOR: Dr. Ramón Pedro Yanzi Ferreira

Facultad de Artes UNC

DECANA: Mgter. Ana Mohaded

VICEDECANO: Arq. Miguel Á. Rodríguez

Departamento de Cine y Televisión, FA, UNC

DIRECTOR DISCIPLINAR: Lic. Sergio Kogan

Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA), FA, UNC

DIRECTORA: Lic. Magalí Vaca

DIRECCIÓN POSTAL

Departamento de Cine y TV | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba
Pabellón México, Ciudad Universitaria, (5000) Córdoba, Argentina

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA

MAIL: tomaunocine@artes.unc.edu.ar

WEB: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

FACEBOOK: <https://www.facebook.com/tomaunounc>

MAIL DEPTO. DE CINE Y TV: cinetv@artes.unc.edu.ar

ÍNDICES Y BASES DE DATOS

Toma Uno ha sido evaluada e indexada en las siguientes bases de datos internacionales: [Latindex](#) (Catálogo 2.0); [REDIB](#); [Núcleo Básico](#); [MIAR](#); [CORE](#); [BASE](#); [PKP Index](#); [DRJI](#); [I2OR](#); [MIAR](#); [revistasaa.net](#); [Latinoamericana revistas](#); [DARDO](#); [ROAD](#); [CiteFactor](#); [JournalTOCs](#), [LatinREV](#); [Sherpa-Romeo](#); [Malena](#), entre otras.

IMPORTANTE

Las opiniones expuestas en los artículos firmados son responsabilidad de los autores y por lo tanto no expresan necesariamente el pensamiento de los editores o de las autoridades del CePIA, del Dpto. de Cine y TV, de la Facultad de Artes, ni de la Universidad Nacional de Córdoba. Todos los artículos recibidos a través de convocatoria abierta han sido sometidos a un proceso de evaluación de pares a través del sistema de doble referato ciego. Los artículos a pedido se señalan en los encabezados correspondientes.

LICENCIA

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - NoComercial - SinDerivadas 2.5 Argentina. (CC BY-NC-ND 2.5).

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>



Toma Uno |

Departamento de Cine y TV | CePIA | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba.

Edición Anual

I.S.S.N (Versión Impresa): 2313-9692

I.S.S.N (Versión Electrónica): 2250-4524



cine y tv



CePIA



facultad de artes



UNC

Universidad Nacional de Córdoba

- 11** *Editorial #9 (2021): “La política, lo político, las políticas en el cine y las artes audiovisuales”.*

Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

PENSAR CINE

- 17** *Migraciones fílmicas. Análisis crítico de Aufstellung de Harun Farocki.*

Manuel Molina

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- 37** *La otra Historia: el falso documental y la verdadera historia.*

Sergio J. Aguilar Alcalá

Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- 53** *Políticas culturales, de la memoria y producción audiovisual a inicios del S XXI en Argentina.*

Mariné Nicola, Cecilia Carril

Universidad Nacional del Litoral, Argentina.

- 75** *Pasajes de politicidad en las prácticas de Cine Comunitario.*

Lucía Rinero

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- 89** *Apuntes sobre el territorio de las sierras en el cine cordobés.*

Carlos Maximiliano Lema

Universidad Nacional de Villa María, Argentina.

- 107** *El cine como estética y politicidad. Aproximaciones hermenéuticas y cine documental mexicano.*

Jorge Gabriel Ortiz Leroux

Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México.

HACER CINE

- 125** *Josep, de Aurel. La animación del exilio republicano español.*

María Lorenzo Hernández

Universitat Politècnica de València, España.

- 143** *A política das imagens do filme A Febre do Rato.*

Ana Daniela de Souza Gillone

Universidade de São Paulo, Brasil.

- 161** *Vecinos/enemigos: codificar al otro como amenaza. Recorriendo el filme “El hombre de al lado”.*

María Virginia Saint Bonnet

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- 175** *El cine como núcleo de actuación política en Los hijos de Fierro (Fernando Solanas, 1972).*
Daniela Oulego
Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- 189** *Reflexiones hacia un estudio sobre el cine moderno argentino.*
Enzo Moreira Facca
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.
- 203** *La Ciénaga: una mirada política marteliana que pone el énfasis en lo sonoro.*
Ana Inés Echenique
Universidad Nacional de Salta, Argentina.
- 219** *Instituições e políticas públicas para o cinema no Brasil: a ameaça de fraturas e rompimentos.*
Eduardo Dias Fonseca
Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Brasil.
- 235** *¡Peligro, cine! La seguridad del Estado y las regulaciones a la producción y exhibición cinematográfica en Argentina (1914-1955).*
Gerardo Tripolone
Universidad Nacional de San Juan, Argentina.

ENSEÑAR CINE

- 255** *Creación Audiovisual Participativa. Aprender cine desde la mediación.*
Federico Pritsch
Universidad de la República, Uruguay.
- 277** *Revoltas estudantis em São Paulo: levante das juventudes e a representação dos corpos em filmes sobre as ocupações secundaristas.*
Gabriela do Amaral Peruffo, Juliana Vieira Costa
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

- 295** *El hombre que amó el mar.*
Reseña del libro: Mário Peixoto *Antes e Depois de Limite*. Autor: Denilson López.
Florencia Macario
- 299** *De inocentes, poco y nada.*
Reseña del libro *Dibujitos Peligrosos: cine animado, entretenimiento, propaganda y testimonio*. Autor: Sergio Armand.
Alejandro R. González

303 Cartografiar [desde/sobre/para] los umbrales.

Reseña del libro Estudios sobre cine. (Pos)memoria, cuerpo y género. Autora: Belén Ciancio.
Cristina Siragusa, Paula Compagnuci

RESEÑAS DE PELÍCULAS

309 Políticas y política-de-la-imagen.

Reseña de la película: Las viajadas: más perdidas que encontradas (2011).
Fernando Daniel Jovanovich Bravo

313 Las motitos de Córdoba.

Reseña del film: Las motitos (Inés María Barrionuevo, Gabriela Vidal, 2020).
Florencia Macario

317 El problema racial y los discursos de odio en los Estados Unidos.

Reseña de la película: Ku Klux Klan: Une histoire américaine (2020).
José Antonio Abreu Colombri

323 Una historia de la infamia.

Reseña de la película: Esquirlas (Natalia Garayalde, Argentina, 2020).
Martín Iparraguirre

327 Hacer verdad las ilusiones.

Reseña de la película: Mi última aventura (Ramiro Sonzini y Ezequiel Salinas, Argentina, 2021).
María Aparicio

EXPERIENCIAS

333 Los Maricones. Los derechos civiles y la utilización del audiovisual como herramienta transformadora.

Daniel Esteban Tortosa
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

345 Un repertorio (posible) de la filmografía de Córdoba: una década incesante y diversa en la producción de largometrajes (2010-2020).

Cristina Siragusa et al.
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

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

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

Jorge Gabriel Ortiz Leroux

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

Ciudad de México, México

coso966@yahoo.com.mx

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

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

Resumen

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

Palabras Claves

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

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

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

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

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

Abstract

Key Words

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

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

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

1. Introducción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Los órdenes y distancias en juego

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusiones

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

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

Bibliografía

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

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

Fuentes

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

Filmografía

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

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

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

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

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

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

Jorge Gabriel Ortiz Leroux

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

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

Contacto: cosog66@yahoo.com.mx

Cómo citar este artículo:

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



Revista de Investigación

ISSN 2594-1151



CUESTIÓN DE DISEÑO

Línea Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño
Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco

AÑO 9 / NÚM 14
NOVIEMBRE 2020- ABRIL 2021

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro
RECTOR GENERAL

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia
SECRETARIO GENERAL

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dr. Óscar Lozano Carrillo
RECTOR DE LA UNIDAD

Dra. María de Lourdes Delgado Núñez
SECRETARIA DE LA UNIDAD

Dr. Marco Vinicio Ferruzca Navarro
DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas
SECRETARIO ACADÉMICO

Dr. Luis Jorge Soto Walls
EVALUACIÓN DEL DISEÑO EN EL TIEMPO

Mtro. Luis Yoshiaki Ando Ashijara
MEDIO AMBIENTE

Dr. Edwing Antonio Almeida Calderón
PROCESOS Y TÉCNICAS DE REALIZACIÓN

Mtra. Sandra Luz Molina Mata
INVESTIGACIÓN Y CONOCIMIENTO PARA EL DISEÑO

Dr. José Gustavo Iván Garmendia
COORDINADOR DIVISIONAL DEL POSGRADO

CUESTIÓN DE DISEÑO

REVISTA SEMESTRAL DE INVESTIGACIÓN EN DISEÑO ARBITRADA Y CATALOGADA
LATINDEX

Investigación en Diseño
CONTENIDO TEMÁTICO

Mtro. Saúl Vargas González
EDITOR TÉCNICO RESPONSABLE

CONSEJO EDITORIAL DE LA DIVISIÓN DE CYAD

Dr. Francisco Gerardo Toledo Ramírez
DEPARTAMENTO DE EVALUACIÓN DEL DISEÑO EN EL TIEMPO

Dra. Gloria María Castorena Espinosa
DEPARTAMENTO DEL MEDIO AMBIENTE

Mtra. Irma López Arredondo

DCG. Laura Elisa León Valle
DEPARTAMENTO DE PROCESOS Y TÉCNICAS DE REALIZACIÓN

Dr. Gabriel Salazar Contreras
DEPARTAMENTO DE PROCESOS Y TÉCNICAS DE REALIZACIÓN

Mtro. Saúl Vargas González
DEPARTAMENTO DE EVALUACIÓN DEL DISEÑO EN EL TIEMPO

COMITÉ EDITORIAL DE LA DIVISIÓN DE CYAD

Dra. Gloria María Castorena Espinosa

Dra. Luisa Regina Martínez Leal

Dra. Elizabeth Espinosa Dorantes

Dra. Ma. Itzel Sainz González

Dr. Fernando Rafael Minaya Hernández

Mtra. Adriana Acero Gutiérrez

Dr. Fausto Rodríguez Manzo

COMITÉ EDITORIAL DE LA REVISTA CUESTIÓN DE DISEÑO

Dra. Anna Pujadas Matarin (EINA, CENTRO UNIVERSITARIO DE DISEÑO Y ARTE, ADSCRITO A LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA) ESPAÑA

Dra. Blanca Estela López Pérez (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD AZCAPOTZALCO) MÉXICO

Dr. Carlos Andrés Córdoba Cely (DEPARTAMENTO DE DISEÑO INDUSTRIAL DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO COLOMBIA) COLOMBIA

Dr. Daniel Jesús Reyes Magaña (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA AZC.) MÉXICO

Dr. Jorge Eduardo Zarur Cortés (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO. UAEMEX) MÉXICO

Mtro. Pedro Senar (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO, UBA) ARGENTINA

Dra. Tânia Costa Gomez (EINA, CENTRO UNIVERSITARIO DE DISEÑO Y ARTE ADSCRITO A LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA) ESPAÑA

Dra. Silvia Verónica Ariza Ampudia (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ) MÉXICO

Arq. y D.G. Alejandra Carbone (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, FADU) ARGENTINA

DIVISIÓN CYAD FORMACIÓN

Mtro. Saúl Vargas González
CUIDADO DE LA EDICIÓN

D.G. Xochitl Carina Castro Pérez
DISEÑO EDITORIAL

Mtro. René Maldonado Yáñez
REVISTA VERSIÓN ELECTRÓNICA

Cuestión de Diseño. Número 14, enero-junio 2021, es una publicación semestral de la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex Hacienda San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, C.P. 02200, Ciudad de México; teléfono 55 5318 9000, extensión 9145. Página electrónica de la revista: <http://cuestiondediseno.azc.uam.mx> y correo electrónico: revistacuestiondediseno@correo.azc.uam.mx. Editor responsable: Saúl Vargas González. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 04-2019-100409293800-203, ISSN 2594-1151, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Saúl Vargas González, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Unidad Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana. Av. San Pablo No 180, Edificio H, planta baja, Col. Reynosa Tamaulipas, delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México; teléfono 55 5318 9170 ext. 109.

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

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación, sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Editorial

- 5** El Diseño, una cuestión de investigación
Gustavo Iván Garmendia Ramírez

Conocimiento

- 7** Interfaces inteligentes y emociones
Ana Lilia Laureano Cruces / clc@azc.uam.mx
Gustavo De La Cruz Martínez / gustavo.delacruz@icat.unam.mx
Lourdes Sánchez Guerrero / lsg@azc.uam.mx
Javier Ramírez Rodríguez / jararo@azc.uam.mx
- 15** Toma de decisiones bajo incertidumbre: experimentos en ambientes dinámicos
Denis Omar Verduga Palencia / omar.verduga@gmail.com
- 21** De quebrantos, batallas y tempestades
Jorge Gabriel Ortiz Leroux / coso966@yahoo.com.mx
- 33** Retos de planeación y diseño urbano de la ciudad contemporánea
Christos Vassis / xristospapillon@hotmail.com
- 47** Educación superior en diseño de servicios, parte III: actualización del estado del arte y una experiencia dentro de una escuela de diseño
Marco Vinicio Ferruzca Navarro / mvfn@azc.uam.mx
Carolina Sue Andrade Díaz / sueandrade@azc.uam.mx
Ana Valeria Valdez Chagoya / valeriavch92@gmail.com
- 57** Contribución térmica de un sistema solar pasivo de muro de agua en la zona metropolitana de la Ciudad de México
María Yazmin Pinacho Gonzaga / yazmin.ing.ambiental@gmail.com

Reflexiones

- 67** La vigencia de Tamara de Lempicka
Rosa Maria Bravo Valdes / larosa33@hotmail.com

Crónicas

- 83** 2do. Coloquio de Reflexiones en torno al Diseño y Visualización de la Información. Modalidad virtual
Gustavo Iván Garmendia Ramírez

Artículo original interno
Universidad Autónoma Metropolitana.
Unidad Azcapotzalco

Recibido: 06 / 10 / 2020
Aceptado: 23 / 06 / 2020
Publicado: 01 / 10 / 2020

De quebrantos, batallas y tempestades.

Cine y cortometraje documental en torno al género y la diversidad en México

Of brokenness, battles and storms.
Film and documentary short film about gender and diversity in Mexico

Jorge Gabriel Ortiz Leroux*

Doctor en Diseño y Estudios Urbanos por la UAM Azcapotzalco, Maestro en Artes Visuales por la UNAM. Licenciado en Diseño de la Comunicación Gráfica. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Profesor investigador Titular "C" del Área de Semiótica del departamento de Evaluación del Diseño, División de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM Azcapotzalco.

Ha realizado diversos documentales: Tierna Furia (1995); Fiesta de la Palabra (1997); Trazando senderos, sembrando futuro, (2001); Loxicha, crónica del miedo roto (2002); Libres y locos (2003), Tras la Muerte Viva (2006). Asimismo, ha realizado varios cortometrajes, piezas de video experimental, gráfica, así como trabajos de collage e ilustración digital.

Resumen

A través de algunas premisas que problematizan el cine documental como un territorio que establece relaciones entre los sujetos y el mundo, se analizan tres películas documentales y tres cortometrajes documentales mexicanos que abordan la violencia y sus efectos particulares en las mujeres, con el fin de asimilar la importancia del medio audiovisual para generar formas de reflexión ante circunstancias de oprobio normalizadas, incidiendo con ello en un espacio crítico que toca al sujeto individual inmerso en un contexto colectivo complejo, convulso y cambiante.

Palabras clave: documental, cortometraje, distanciamiento, política, reflexión.

Abstract

Through some premises that problematize documentary cinema as a territory that establishes relationships between subjects and the world, three documentary films and three Mexican documentary short films that address violence and its particular effects on women are analyzed, in order to assimilate the importance of the audiovisual medium to generate forms of reflection in the face of normalized shame circumstances, thereby influencing a critical space that touches the individual subject immersed in a complex, convulsed and changing collective context.

Keywords: documentary, short film, distancing, politics, reflection.

UAM-Azc: Av San Pablo Xalpa 180, Reynosa Tamaulipas, Azcapotzalco, 02200 Ciudad de México, CDMX.

*coso966@yahoo.com.mx

1. El cine y la problematización de lo “real”

A escasas once décadas del nacimiento del celuloide, el lenguaje cinematográfico ha tenido un desarrollo impresionante que no solo abarca a las estructuras literarias y narrativas, o al montaje y la puesta en escena como operaciones fundamentales del mismo, sino también la proliferación de canales y códigos discursivos, cuya actualización parece acelerarse en la medida que los medios digitales y las plataformas en red se posicionan. Hablar de cine implica abordar su procesos de actualización, sus proyecciones hacia medios y tecnologías como el video y la televisión, que han profundizado los ensamblajes propios de un lenguaje siempre innovativo.

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

El conjunto o red de relaciones propiciadas por el lenguaje cinematográfico, lo vincula y pone en tensión permanente con el mundo, al mismo tiempo que articula un mundo propio. “El cine es el arte de la relación en el siglo XX”, dice Badiou (2014, p.39). Entre estas relaciones, nos proponemos en el presente texto reconocer dos de ellas

que son claves para el análisis, tal como son concebidas por Jacques Ranciere: la relación entre cine y arte, y entre cine y política.

Las relaciones planteadas por Ranciere son vistas como un sistema de distancias, haciéndonos recordar con ello las tesis de Benjamin al respecto: “Cada día se hace cada vez más irrecusablemente válida la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta de la imagen, o más bien en la copia, es decir, en la reproducción” (Benjamin, 2008, p.57). El distanciamiento en última instancia realiza una separación del acto catártico griego situado en el alivio o exoneración de las pasiones, pero representa también un acto de compenetración con la suerte del héroe, a través de un proceso de desalienación y toma de conciencia. De ahí que Benjamin se haya referido al teatro épico y didáctico brechtiano como un paradigma del reconocimiento de la experiencia del espectador ante la obra de arte, que a fin de cuentas implica un encuentro crítico con el mundo. En el mismo sentido, el distanciamiento propuesto por Ranciere como un sistema de distancias, se basa en que “el cine es un arte en la medida que es un mundo compartido mucho más allá de la realidad material de sus proyecciones” (Ranciere, 2012, p.14). El cine es el lugar de exhibición, es también la película misma, pero también algo más, que está íntimamente entrelazado e interpela al mundo.

Considero este distanciamiento como una condición del cine documental, el cual, según Carlos Mendoza -uno de los más importantes documentalistas mexicanos que han incursionado en la producción y en la academia-, reflexiona acerca de “las afinidades entre el método de distanciamiento propuesto por Brecht y la vocación del cine documental –de algunas de sus vertientes, al menos-, en favor de discursos que provoquen una toma de distancia por parte del espectador y apelen a su capacidad de razonar, más que a sus impulsos emocionales” (Mendoza, 2015, p.19).

La hipótesis que en este sentido aquí se desarrolla, acompañando las ideas de Badiou y Ranciere, es que el distanciamiento opera en

la relación total de las imágenes, y no solo en la forma tradicional planteada por Brecht y seguida por Benjamin respecto al alejamiento del estado emotivo provocado por el personaje, sea éste o no ficcional. No hay distanciamiento, en este sentido, sin involucramiento emotivo, del mismo modo que no habría emotividad sin una razón que explique las situaciones y contextos de los protagonistas. Es el conjunto de relaciones con el mundo suscitadas por el cine, las que lo ubican como un medio de distanciamiento para la reflexión.

Así aparece una red de relaciones inagotable: distancia-verdad, distancia-apariencia, distancia-verosimilitud, distancia-posibilidad, distancia-realidad; todas ellas situadas en una tensión entre sucesos y emociones, acontecimientos y afecciones, que posicionan al espectador frente al mundo, aún en una forma inocente o inconsciente, y también en su facultad de discernimiento.

2. El paradigma del cine documental

Para abordar estos dilemas recurro a tres películas documentales realizadas en México: *Tempestad* (Huezo, 2017); *Quebranto* (Fiesco, 2013); y *1973* (Isordia, 2005). Ninguna de las tres asumen explícitamente un discurso feminista o de la diversidad a priori, aún cuando relatan una parte de la violencia en México, padecida mayormente por mujeres y grupos vulnerables. Sin embargo, las tres películas abordan en forma indirecta el tema del género, en la medida que esa “red de relaciones” del cine, nos hace reflexionar en la violencia física o simbólica que soporta las formas de discriminación machista en México.

2.1 *Tempestad* ó la transparencia de la violencia

Realizado en 2016, el documental relata una realidad cruenta encarnada en el fracaso del sistema de justicia. La historia de una mujer, recluida en la cárcel con pruebas falsas en contubernio entre el Estado y el narcotráfico, se alterna con la de una madre-artista de circo en búsqueda de su hija, secuestrada por judiciales en complicidad con la industria de la trata de mujeres. La directora, Tatiana Huezo, construye un relato que recae en la voz protagonista de las dos mujeres, quienes son reflejadas en los rostros de mujeres y hombres anónimos, como si a cada uno nos pudiese ocurrir algo similar en cualquier lugar donde el miedo y el terror han sido normalizados.

La distopía que retrata la directora se vuelve una pesadilla con cada palabra de Miriam. Su relato es narrado a través de “estampas fotográficas” en movimiento, como si el tiempo se hallase detenido, ofreciendo una imagen de la degradación en cada detalle del paisaje, en cada pared derruida. El documental nos hace sentirnos solos, como sus personajes y testigos, la gente de a pie con la que intima la cámara. Egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, la salvadoreña-mexicana nos deja una sensación de orfandad, aun cuando no podemos permanecer indiferentes. Si *Tempestad* denuncia una realidad que invade al Estado y a un gobierno cómplice e ineficaz, también nos introduce a un abismo que parece no tener fin.

Voz en off de Miriam: Lo primero que nos dijeron fue que nos hincáramos con la cara a la pared y se presentaron: este es territorio del cartel, están en un prisión que tiene autogobierno y aquí mandamos nosotros. Nos dijeron que la estancia allí no iba ser gratis, y la tarifa para



Fig 1. Fotogramas de *Tempestad*, Tatiana Huezo, 2016.

que respetaran nuestras vidas iba a ser de 5000 dólares. La tortura era por turnos, nos golpeaban con unas tablas en el cuerpo, querían los teléfonos de la familia para que comenzaran a mandar dinero.

El viaje visual de *Tempestad* refleja un panorama casi preciosista, que paradójicamente destila una sensación de desolación, dejándonos perplejos e impotentes pero reflexivos. La voz de Miriam nos impregna miedo pero también indignación. Cada afirmación es una interrogante, un misterio que inquieta. La directora nos demuestra que la pesadilla es un lugar tangible que toma forma en los retenes militares, parajes y caseríos abandonados.

Adela: Yo tengo tres hijos, soy mamá de tres hijos; y aunque ninguno de ellos se dedicó al circo si les gusto que su mamá fuera payaso. Ellos me acompañaban, disfrutaban verme trabajar. Toda mi familia es del circo: mis tíos, mis hermanos, mis sobrinos; mis abuelos, , mi papa nacieron en el circo, sembraron en nosotros el cariño por este oficio. Cuando tú tienes un hijo, ese hijo es único. Un hijo jamás puede remplazar a otro.

El documental invoca en cada objeto y textura el vínculo del espectador con el drama del país. El de Adela es el del desgarramiento, pues ella nunca es responsable de lo que le sucede. Por eso *Tempestad* es al final una totalidad que penetra hasta los huesos. Una y otra vez aparecen las señales: la impunidad frente a los feminicidios, la fragilidad de la sociedad civil frente al crimen, la carencia de un sistema de defensa del ciudadano, la insensibilidad de jueces y encargados de la justicia.

Voz en off de Miriam: Cerré los ojos, cuando los abrí Martín estaba muerto; le salía sangre por lo oídos y la boca. Ese hombre estaba ahí con la tabla completamente eufórico, dando vueltas de un lado a otro. Hubo un momento que nos miramos; yo lo vi directamente a los ojos, y no había nada en ellos.

Tatiana nos coloca sobre una intemporalidad en donde parece que el infierno fuese la tierra, hundida en una realidad opaca. Con una cuidada cinematografía, construye una dinámica emotiva, conjugando el acto poético y el terror como mecanismos reflexivos. Se trata de una resistencia a la violencia, un grito ante un sistema que aplasta sin importar quien quede en el camino.

Voz en off de Adela: Con la información que hemos recopilado, todo nos da la pauta para pensar que ella está en una red de trata; sabemos que fue Jesús quien la entrego, un compañero de la universidad de Mónica; y sabemos que se la llevaron hijos de judiciales: AFI, Policía Judicial, Policía Federal, cada tanto les cambian el nombre, pero son los mismos. Me ha tomado mucho tiempo aceptar que se la pudieron llevar para prostituirla o algo así. La ausencia de un hijo llega a enloquecerte tanto, que quieres saber que hay una pequeña luz por ahí.

2.2 La intimidad del Quebranto



Fig 2. Fotogramas de *Quebranto*, Roberto Fiesco, 2013.

El poder de *Quebranto* se fundamenta no en abordaje del acontecimiento social como motivo principal, sino en la internalización de experiencias de un personaje que interroga su pasado, complejiza sus descubrimientos y se descubre vigente. Roberto Fiesco, el director, modela paso a paso a un maduro y grácil personaje que se enfrenta a sí mismo, y relata las tensiones existentes

entre su éxito público como artista de la farándula y la marginalidad imperante en el México que transita del siglo XX al XXI.

El Pinolito, un niño-actor del cine mexicano de los años 70 que decide cambiar de sexo convirtiéndose en Coral, padece las embestidas conservadoras que lo orillan a la vida soterrada de la prostitución. El documental encierra una serie de fantasías que descubren a un ser real y ficticio, que se resuelve mediante la memoria y enfrenta la discriminación siendo transexual y artista profesional.

La imagen recrea una vivacidad desnuda; sobre el cuadro salta el recuerdo del archivo, un pasado que rastrea los rincones de la ciudad y confronta el presente con quienes la habitan, disfrutan y padecen. La memoria en Quebranto es una serie en ruinas, reliquias donde brilla una época sumergida en la onda expansiva de la modernidad, el crecimiento poblacional, la deficiente industrialización, la transformación colectiva, y donde el

su madre y me dolieron, y sea como sea los voy a aceptar.

El artificio propio de Coral, deja ver igualmente su plasticidad escenográfica en números musicales que ‘enriquecen la historia’. Ahí el cromatismo es desigual, como las noches de prostitución en los callejones, o la intimidad barroca de la casa de Coral, plena de objetos en cada resquicio doméstico. El vestuario de Coral refleja la vejez de la ropa y los tonos pasteles del entorno, haciendo convivir las modas antiguas de los 70s y dramatizando la pobreza citadina de ‘la Guerrero’ y ‘la Morelos’: una imagen persistente, cuasi surrealista, de los barrios populares del centro de la ciudad.

El director parece estar convencido de ensanchar las formas del documental, sostenidas por el montaje como suma y síntesis, como lugar que define relaciones entre temas e intérpretes. Mientras la construcción de Coral ocurre mediante el autodescubrimiento, su madre se descubre través de la reflexión sobre el maltrato, revelando



mundo del espectáculo cambió su forma de existir y de hacer negocio.

Mamá: Sentí mucha tristeza. Como ya había conocido la vida de los homosexuales o de los jotos, yo en Veracruz conviví con muchos. Sabía y me contaban sus vidas, muchas veces se los llevan, los pican, los maltratan, no son bien vistos, su familia no los quiere... Y yo siempre dije mis hijos serán lo que sean, soy

que su lucha contra la discriminación orbita entre el desacuerdo y la desesperación. Asimismo, la puesta en ‘cuadro’ de lo transgénero, expresa de modo ensayístico los vaivenes de las luchas cotidianas desde la transexualidad.

La realidad sobrepuesta e híbrida de Quebranto es una reflexión sobre los “personajes olvidados” que hicieron al cine. En este sentido, la diversidad sexual implica un desafío no solo social

sino también cinematográfico, definiendo una narrativa que establece tensiones entre la condena y el conflicto social.

Coral: ¿Moralmente cómo me siento? Yo agarré la prostitución por hobby o nada más, pero no hay trabajo. ¡Quién me va dar trabajo a los 48 años! Si no sabes computación truenas, si no tienes la carrera terminada truenas; incluso los chamacos que tienen carrera no consiguen trabajo, así uno qué puede esperar. Ahora dedicarme a la prostitución está bien, pero imagínate si me dedicara al narco. Prefiero estar así, tranquila, y cobrar de poquito en poquito pero vivir mejor.

2.3 La recreación del montaje documental en 1973.



Fig 3. Fotogramas de 1973, Antonino Isordia, 2005.

Antonino Isordia, director de 1973, emite con su primer documental un grito generacional que acompaña los deseos y temores de los jóvenes de la ciudad de México. En una entrevista publicada en el diario La Jornada (Molina, 2006), Isordia aborda este dilema explicando que en México emerge en los noventa una generación que proviene de una mezcla de esperanza y derrota, que crece en un campo bastante estéril, quiere algo que nunca logra y mantiene una permanente sensación de frustración e insatisfacción. Para estas generaciones, llamadas “X” en su momento, era incluso más importante -dice el joven cineasta-, la muerte de Kurt Cobain que la aparición del EZLN.

La desesperanza y la insatisfacción se muestran tan intensas como la energía vital y el irrefrenable coraje de los tres personajes de este

mosaico. Un acercamiento muy simplista a 1973 podría calificarla como un retrato del suicidio y la violencia en México. Sin embargo, aunque estos temas son recurrentes, persiste una invitación a preguntarnos sobre lo que viven y piensan los jóvenes del siglo XXI.²

Desde la primera historia, la de un “porro”¹ universitario, el director emplea una técnica depurada basada en la “entrevista cruzada”, que permite reconocer situaciones claves de cada historia mediante la voz de varios personajes. La segunda historia, la de Mafer, quien enérgica y audaz relata su propio drama personal, nos introduce a una tensión entre el desenfreno y la desesperanza. En un arranque febril, agobiada por el exceso de drogas, la Mafer se arroja de un puente y como resultado queda parálitica.

Psicólogo: ¿Cómo te sientes?

Mafer: Me siento bien

Psicólogo: ¿Cómo está eso que falta?

Mafer: Todavía falta... Hay mucha gente que llega y me dice “¡puta, tu eres muy fuerte ¿no?! En tu caso yo no tendría la fortaleza de salir como tu estas saliendo” Y pues ni modo que me muera en vida, tengo que seguir viviendo.

La estrategia de convergencia llevada a cabo por Antonino para recuperar a los protagonistas, nos acerca a la personalidad convulsa de Mafer, a su entrega desenfrenada al amor y los excesos, pero también a los prejuicios de su novio, su suegra, su madre, su padrastro. El entorno conservador de la cultura familiar y patriarcal, conducen a

¹ Un “porro” es una especie de mercenario infiltrado en los movimientos estudiantiles, tolerado y sostenido generalmente por las autoridades universitarias, para desarticular o controlar políticamente a dichos movimientos.

esta joven, que pretende salir de una dinámica represiva, chantajista e hipócrita, a un callejón sin salida, quedando anclada ante la carencia de referentes que le expliquen sus deseos de libertad y superación. Con absoluta frialdad, la Mafer relata cómo decide entregar a su hijo recién nacido en adopción, para que una familia con recursos pudiese criarla decentemente.

Por contraste, las sombras y oscuridades de la vida psicológica del personaje son colocadas frente a un presente convulso, plagado de riesgos, violencia y salvajismo. Frente a esto, el delicado e invisible montaje nos muestra los instantes más claros, que iluminan la persistencia de la vida aún después de las desesperanzas.

2.4 Una política estética del género documental

¿Cuál es el “distanciamiento” predominante en las tres películas que aquí comentamos? ¿Cómo entender aquí las relaciones entre cine y arte, o entre cine y política? La relación entre cine y arte nos remite a la estética, que amplía la interpretación desde la experiencia artística, sometida a codificaciones particulares, hacia la experiencia estética, propia de todo sujeto. En el cine documental, la experiencia estética procede a la luz de hechos reales, acontecimientos significativos que pasan del signo, abstracto y desposeído de una realidad singular, hacia el símbolo (tarea de toda semiótica), ubicándose así en contextos específicos y normados. Las tres películas aquí revisadas provocan en el espectador una vivencia no indiferente, que es lo propio del espacio simbólico. Los protagonistas aparecen ante situaciones límite, lo cual supone una distancia mediada por el temor, pero al mismo tiempo remiten a uno mismo (un vector de la distancia-verosimilitud), o a cualquiera que se encuentra en nuestro entorno más cercano, provocando empatía.

El artilugio cinematográfico y estético, en este sentido, se da a través de relatos que desplazan la fórmula tradicional del documental. Tempes-tad lo hace por medio de una imagen poética

que metaforiza la desazón; Quebranto a través de la recreación lúdica de la memoria; 1973 utiliza voces transversales que se convierten en una misma. Cada una de estas estrategias de dislocación, actualizan la relación entre forma y contenido para la configuración de la obra de arte. Cuando Ranciere propone regresar a conceptos como la *aisthesis* o el *sensorium*, concibiendo al arte no solo como producción acabada de un objeto apreciable, sino como un “tejido de experiencias sensibles en el seno del cual se producen las obras” (Ranciere, 2014, p.9), dirige su mirada a las relaciones que produce el arte entre el mundo imaginado y el mundo real. De esta manera, el acto estético se convierte en un acto reflexivo.

Walter Benjamin (2006, pp.63-122) había planteado que el rasgo estético de la modernidad forjada en las corrientes del romanticismo alemán había orquestado una avanzada reflexiva desde el arte, a través de un proceso de autoconciencia que veía la construcción de las formas como un acto del pensamiento, que va más allá del “yo” y se dirige hacia el “sí mismo”. La conquista, cultivo y purificación de las formas constituye una teoría del arte, fundada en el poetizar como “arte absoluto de la invención sin datos”, es decir, como un hacer autorreferencial e infinito. La fuerza multiplicadora de la crítica romántica es justamente radical en la medida que ve la obra como un acto contingente, un centro vivo de reflexión, siempre expuesto a la modificación antidogmática, libre e inmanente. Habría que preguntarse si las críticas a la modernidad desde los paradigmas posmodernos abundan en torno a este acto autoreflexivo, y cómo a la distancia la “libertad absoluta” propugnada por el movimiento romántico, resiste e insiste en el acto creativo y artístico.

Esta insistencia se manifiesta actualmente en todos los órdenes de la producción audiovisual. El documental no es una excepción, ha sido un género históricamente encasillado y recluso en los ámbitos de lo “real” y por lo tanto “abstraído” de toda pretensión plástica o artística. Esta falsa imagen del género ha sido desmentida por el desarrollo documental, cuya apertura a las rupturas

formales ha sido persistente. A nivel de las fórmulas del relato, que desplazan los mecanismos de introducción de las voces protagonistas, se ha hecho evidente la necesidad de apelar a la multiplicidad y colectividad de miradas como una manera de construir heterogéneamente las certezas, tal como ocurre en los tres documentales. Asimismo, la incorporación de gestos poéticos, hablan de la sensibilidad de los actores involucrados frente a contextos que desbordan al sujeto individual, aunque los fortalecen interiormente como mecanismo de resistencia frente al terror y la barbarie.

Por otro lado, los documentales dejan ver las microhistorias como eslabones claves para entender las violencias sistémicas y su complejidad, bajo una modalidad inductiva que va de lo particular a lo general (movimiento que ocurre al interior del espectador) y que permite reconocer la violencia de género dentro y más allá de las disputas entre hombre y mujer sostenidas por el patriarcado. La fórmula reduccionista que establece el vector único hombre-machismo deja de lado el fenómeno bajo el carácter transversal del sujeto, así como las posiciones que ocupa en el sistema de dominio y control, como un problema transcultural que es preciso visibilizar. Así, al problema de género se le superponen los de clase, etnia y cultura, un ensamblaje social que dichos documentales proponen reconocer y replantear.

3.1 Cortometrajes documentales sobre género y violencia

La relación entre cine y política tiene un enorme afluente en los videos distribuidos a través de las redes. Es el caso de los tres cortometrajes que ahora abordamos: *Nosotras* (Beristain, 2019); *Trata, el gran negocio que México no quiere ver* (Forbes, 2016); y *¿Quieres ver lo que hicieron las feministas durante la marcha contra la violencia?* (Bipolar, 2019).

La primera pieza documental, *Nosotras*, producida por la plataforma activista *El día después*, y dirigido por Natalia Beristain, retoma en forma directa casos de mujeres y madres que han padecido violencia o sufrido la pérdida de sus hijas como consecuencia del feminicidio y la trata de personas. Este trabajo, subido a la plataforma Youtube, con más de 180 mil vistas y más de 1000 comentarios, reconoce al espacio masculinizado, en lo público y lo privado, como un lugar de riesgo, que en los últimos años ha cambiado la forma como la mujer se desplaza y comporta.

La violencia se evidencia tanto en la calle como en la casa, siendo ésta incluso un espacio de mayor vulnerabilidad. El cortometraje reconoce, en voz de defensoras de mujeres, que la violencia en casa está intrínsecamente ligada a la violencia económica y callejera, tal como observamos en los anteriores documentales. El fenómeno de la trata de mujeres es mostrado en forma explícita como resultado de la complicidad del poder y los

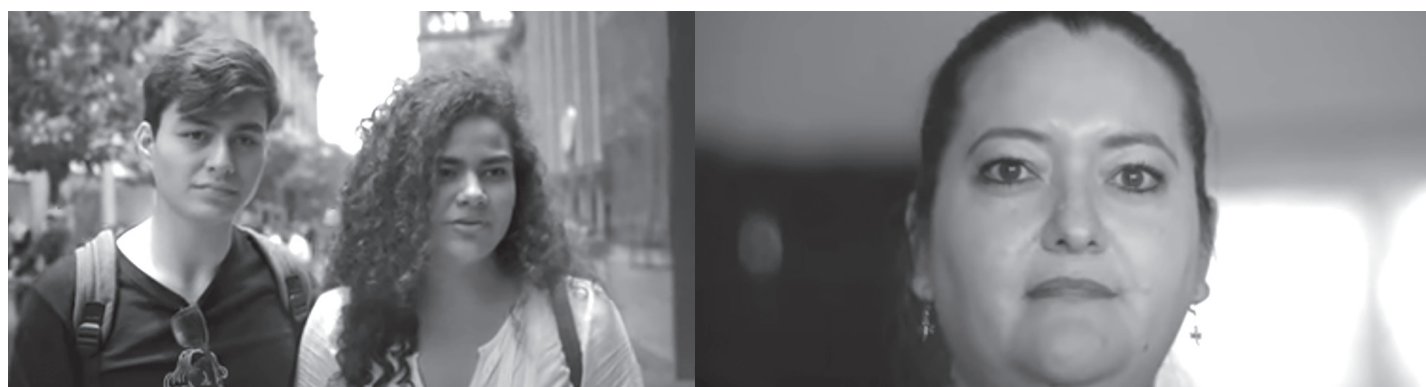


Fig 4. Fotogramas de *Nosotras*, Natalia Beristain, 2019.

distintos niveles de gobierno, cuya ausencia en la impartición de justicia tiene como espejo las posturas de la iglesia católica, como la expresada en el video por el Cardenal Sandoval Iñiguez: “a las mujeres las matan por ser imprudentes, por engancharse a cualquier hombre”.

El seguimiento de los organismos de defensa de las mujeres, que desarrollan acciones para construir lazos de sensibilidad, prevenir acciones antes de padecer sufrimientos y recordar a la autoridad el papel que le corresponde, es replicado por la mayoría de los comentarios expresados en la plataforma, dejando clara la importancia de la interacción colectiva, la suma de esfuerzos disímiles para contener la violencia y el uso de la memoria como mecanismo de concientización.

millón de vistas y más de 300 comentarios en YouTube. Aborda a manera de autotestimonio el caso de una joven que a los 14 años es arrancada de su hogar e introducida al negocio de la trata, donde vive una experiencia devastadora. Mixi debe trabajar de tiempo completo al servicio de una mujer que la maltrata y, a base de mentiras sobre el paradero de su familia, la obliga a prostituirse y sobrevivir bajo un régimen de explotación sexual. La mujer que la secuestra obtiene dividendos que Mixi asegura ascendían a más de 300 mil pesos semanales (15 mil dólares), por lo que comienza a rebelarse y a comprender poco a poco un mundo que, sin haber tenido referentes previos de vida sexual, no logra entender.

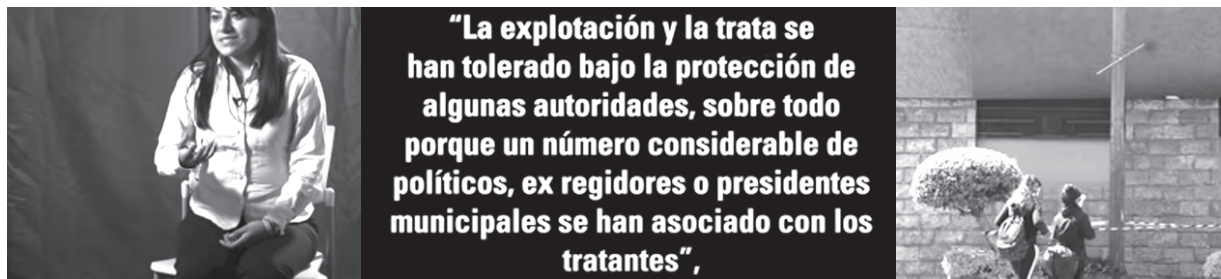


Fig 5. Fotogramas de Trata, el negocio que México no quiere ver, Forbes México, 2016.

El segundo cortometraje: Trata, el gran negocio que México no quiere ver, es producido por la revista Forbes México y cuenta con más de medio

Los testimonios abundan en los métodos de enganche que utilizan las redes de trata de personas, que se basan en el control emocional a través de la promesa de amor, de fama y futuro laboral. Así lo refiere Mixi: “los tratantes usan los sueños en tu contra y el cariño por tu familia como mecanismo para controlar tu cuerpo”. La trata se ha extendido de los centros nocturnos a las minas, las maquiladoras, los campos agrícolas y el trabajo doméstico, incorporando al negocio a políticos, ex regidores, presidentes municipales, que son quienes brindan protección a este delito.

El tercer video, ¿Quieres ver lo que hicieron las feministas durante la marcha contra la violencia?, realizado por la productora Bipolar para el canal de televisión Imagen entretenimiento, con 160 mil visitas en Youtube, muestra diversos casos de mujeres violadas y asesinadas, así como la respuesta



de las mujeres a través de las marchas contra la violencia en el 2019. Asimismo aborda la controversia social en torno a los métodos de protesta empleados, como la destrucción de aparadores y mobiliario urbano durante las protestas, resultado del hartazgo y la impunidad ante el crecimiento de la violencia. El video se coloca del lado de las mujeres que han empleado estos modos de respuesta social, argumentando que si bien los bienes materiales son reemplazables, las vidas de las mujeres no.

Promovido por una televisora que se ha encargado de desprestigiar la movilización social, el video justifica la acción violenta de las mujeres, y adereza esta postura con la reivindicación de la diamantina violeta como símbolo de lucha. El escenario no podía ser en este sentido más complejo: una televisora caracterizada por manipular la opinión defendiendo a las mujeres que “vandalizan” la ciudad; un grupo cada vez más nutrido de mujeres que emprenden la “acción directa” al



Fig 6. Fotogramas de ¿Quieres ver lo que hicieron las feministas durante la marcha contra la protesta?, Bipolar, 2019.

El debate que provoca el video en el chat del video deja ver la polarización social ante el problema, en donde dos terceras partes de los 7,500 votos se manifiestan en contra del contenido audiovisual, y las opiniones en contra de los actos “vandálicos” manifiestan un repudio a los métodos empleados, mientras una de las participantes en la conversación pregunta insistentemente qué otras alternativas existen. El desbordamiento de la protesta hacia los actos de violencia, extendido hacia otros eventos políticos emergentes, deja ver un fenómeno característico a nivel global que evidencia un malestar político, a la vez que la incorporación de grupos y agentes propensos hacia la “acción directa”, que desdibujan las demandas específicas de los movimientos y concentran la atención en aquello que ha sido el propósito central de los medios masivos: la criminalización de la propia protesta.

margen de cualquier apuesta política que aglutine a sectores amplios de la población o establezca rutas más allá de dicha acción directa; una opinión pública confrontada y sin mecanismos de debate efectivo, basada en la denostación del adversario, tal como ocurre en las redes. Estos ingredientes colocan a la producción audiovisual como un medio poderoso para la politización del conflicto, generando una tensión entre estética y política relevante en este contexto.

3.2 La política del medio audiovisual

Para Ranciere, la política en la estética aparece como un reparto de lo sensible, una distribución y regulación de los discursos. “Palabras, formas y ritmos (son) percibidos como arte” (Ranciere, 2014, p.10). Este reparto es un régimen de percepción que se constituye y a la vez se transforma al recibir imágenes, objetos y representaciones.

Los cortometrajes que hemos revisado aquí colocan al sujeto espectador en medio de esa situación sensible, en el arco del conjunto de

normas y regulaciones que generan conceptos y saberes. Es decir, como sujeto perceptivo en un entorno interpretable, que como sabemos redundan en las plataformas virtuales bajo la modalidad del comentario, la conversación, la deliberación. Se ha argumentado que dichos espacios tienen un potencial democratizador (Meneses), de construcción de comunidades (Castells) de conexión (De Kerckhove), de cultura política (Burguess y Green), de participación política (Cotarelo), de contrapoder (Rodríguez Cano), de reputación y



conversación (De Landa), de hiperindividualismo (Oliveira), de virtualización (Lévy), de trivialización (Trejo Delarbre), de performatividad y desidentidad (Hine). Sin embargo, siendo todo esto y más, el espacio virtual y sus productos audiovisuales ponen en el centro los dilemas del yo y el otro (Winocur). Es este problema el que considero clave a la luz de los contenidos audiovisuales en red.

La construcción del yo, como problematiza Judith Butler, implica dar cuenta de sí mismo frente a una interpelación del otro, tal como una imputación, acusación o incluso un castigo. “Empezamos a reflexionar sobre nosotros mismos en virtud del miedo y el terror. A decir verdad, nos volvemos moralmente responsables como consecuencia de ello” (Butler, 2012, p.23). El relato de uno mismo, el dar cuenta de sí, hace emerger al sujeto reflexivo, que para Nietzsche parte del acto humano frente a la agresión o el castigo, es decir, ante un marco moral o ley, mientras para Foucault procede de establecer una relación con los códigos morales, repensando así la esfera éti-

ca. En este sentido, la autorrealización no se da en torno al castigo (como desarrollan sus tesis sobre la vigilancia), sino como un acto reflexivo frente a códigos normados, como un trabajo del yo en un entorno delimitado, que forzosamente nos ubica en el terreno de la crítica. “Hacerse de tal manera que queden expuestos los límites del sujeto significa, justamente, embarcarse en una estética del yo que mantiene una relación crítica con las normas existentes” (Butler, 2012, p.31).

La autoconstrucción del sujeto es una crítica del actuar sobre sí mismo: supervisarse, probarse, mejorarse y transformarse, es decir, un acto creativo, inventivo, que tiene un costo porque procede de un trabajo ante uno mismo, y reconoce en última instancia que la autoformación del sujeto ético se da en condiciones primarias de falta de libertad, en un mundo determinado y en un campo facilitador y limitante de coacciones (Butler, 2012, p.33).

La política del sujeto recuperada por Butler, abunda en la idea de que no existe un sujeto autofundante, plenamente transparente hacia sí mismo y los otros, pues los términos para dar cuenta no son obra nuestra, y el reconocimiento del otro se da mediante una ética frente a uno mismo. “Poner en cuestión un régimen de verdad, cuando este gobierna la subjetivación, es poner en cuestión mi propia verdad, y, en sustancia, cuestionar mi aptitud de decir la verdad sobre mí, de dar cuenta de mi persona” (Butler, 2012, p.38).

¿Cómo reconocer este camino de autoconstrucción en el entorno intensivo de las redes y las producciones audiovisuales que exponen “el mundo”, como ocurre con el cine y el video documental? Como acontecimiento relacional, el cine apunta hacia un espacio crítico, un lugar en donde se relacionan tiempos y formas del conflicto social. El imaginario documental se engancha con el escenario real en las formas crudas de la política, en sus rasgos y en los sujetos que afecta. La conexión del audiovisual con el mundo se da en la medida del reconocimiento del sujeto enunciante y el destinatario.

Así ocurre con las películas y cortometrajes documentales que revisamos, que interpelan directamente a un público sensibilizado, para bien o para mal, por la violencia generalizada. El descubrimiento de los agentes que hacen prevalecer esa violencia, el acercamiento a la realidad de las mujeres y víctimas, el proceso de auto reconocimiento de los propios “límites y posibilidades”, la capacidad para enfrentar las adversidades, generan una empatía con un espectador impedido a permanecer en la indiferencia.

Esta política del medio audiovisual revela su potencialidad para enganchar con el mundo, haciéndolo como un reto a la mediatización dominante y como una resistencia a la economía de la comunicación de masas, cuya efectividad procede de comunicar el miedo y el terror, separando y banalizando hechos y circunstancias. La hipótesis de Alain Badiou va en este sentido: el cine enfrenta en la actualidad la pesadez de la mercancía comunicativa tipo Hollywood mediante “la ligereza de lo sagrado”, reivindicando el arte de la experimentación en la imagen y el tiempo, en donde el espectador abandona el sentirse abrumado, obligado y serializado (Badiou, 2014, p.55). Un nuevo espectador, en este sentido, apunta hacia la idea del distanciamiento que recupera Benjamin, es decir, un público que se desengancha de las pasiones del héroe para reencontrarse con su suerte mediante un proceso de desalienación y toma de conciencia de las relaciones complejas existentes. Quizás sea esta visión del cine una utopía que se enfrenta a las distopías contemporáneas, pero enuncia un camino que el medio nunca ha dejado de explorar: el recomponerse cada vez como lenguaje e interpelar emotiva y racionalmente al público, ocupando un sitio loable para entender las contradicciones y calamidades del mundo actual.

Referencias

- Badiou, Alain. (2014). El cine como acontecimiento., México: Paraíso Universidad Iberoamericana.
- Benjamin, Walter. (2008). Obras, Libro I, Vol. 2. La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica., Madrid: Abada.

- Benjamin, Walter. (2006). Obras, Libro I, Vol. 1. El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán., Madrid: Abada.
- Butler, Judith. (2012). Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad. Madrid: Amorrortu.
- Heidegger, Martin. (1995). Caminos de bosque. La época de la imagen del mundo. Madrid: Alianza. pp. 63-90.
- Mendoza, Carlos. (2015). La invención de la verdad: ensayos sobre cine documental. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Molina Ramírez, Tania. (10 marzo 2006). “Se estrena hoy el documental 1973, retrato de la generación del desaliento”. La Jornada. México. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2006/03/10/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp>
- Ranciere, Jacques. (2012). Las distancias del cine. Buenos Aires: Manantial.
- Ranciere, Jacques. (2014). Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte. Cantabria: Shangrila textos aparte.

Filmografía

- Beristain, Natalia (directora). (2019) Nosotras. México: El día después. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=cY5Co07H3Zw>
- Fiesco, Roberto (director). (2013). Quebranto. México: Hugo Espinosa y Ernesto Martínez Arévalo.
- Forbes México (productor). (2016). Trata, el gran negocio que México no quiere ver. México: Forbes México. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4EHbVJk4ibk>
- Huezo, Tatiana (directora). (2017). Tempestad. México: Cactus Film & Video, Pimienta Films, Terminal.
- Bipolar (director) & Imagen Entretenimiento (productor). (2019). ¿Quieres ver lo que hicieron las feministas durante la marcha contra a violencia?. México: Imagen Televisión. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=e2UUBrUhgEo>
- Isordia, Antonino (director). (2005). 1973. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Estudios Churubusco.

AMOR, EXTINTO FUEGO FATUO EN EL TIEMPO

Cuerpo y diseño
desde la interculturalidad

COORDINA:
Norma Patiño Navarro

AMOR,

EXTINTO FUEGO FATUO EN EL TIEMPO

Cuerpo y diseño
desde la interculturalidad

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia

Secretaria General

Dra. Norma Rondero López

Unidad Azcapotzalco

Rector de la Unidad

Dr. Oscar Lozano Carrillo

Secretaria de la Unidad

Dra. Yadira Zavala Osorio

*Director de la División de Ciencias y Artes
para el Diseño*

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

*Secretaria Académica de la División
de Ciencias y Artes para el Diseño*

Mtra. Areli García González

Jefe del Departamento de

Evaluación del Diseño en el Tiempo

Dr. Luis Soto Walls

Jefa del Área de Semiótica del Diseño

Dra. Norma Patiño Navarro

Coordinación

Dra. Norma Patiño Navarro

Amor, extinto fuego fatuo en el tiempo.

Cuerpo y diseño desde la interculturalidad

es una publicación editada por el Departamento

de Evaluación del Diseño en el Tiempo

de la División de Ciencias y Artes para el Diseño.

D.R. © 2021 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco, Av. San Pablo No. 180,
Col. Reynosa Tamaulipas, Azcapotzalco,
C.P. 02200, Ciudad de México, México, Tel. 53189179.

ISBN: 978-607-28-2234-4

Primera edición: 2021.

Integrantes del Consejo Editorial

Dra. Gloria María Castorena Espinosa

Coordinadora

Mtra. Irma López Arredondo

DG. Laura Elisa León Valle

Dr. Francisco Gerardo Toledo Ramírez

Mtro. Saúl Vargas González

Integrantes del Comité Editorial

Dra. Luisa Regina Martínez Leal

Presidente

Dra. Gloria María Castorena Espinosa

Dra. Elizabeth Espinosa Dorantes

Dra. Ma. Itzel Sainz González

Dr. Fernando Rafael Minaya Hernández

Mtra. Adriana Acero Gutiérrez

Dr. Fausto Rodríguez Manzo

Compiladora

Dra. Norma Patiño Navarro

Diseño y formación

Mtra. Tzindehé Jiménez Corredor

Diseño de portada

DG. Patricia Ibáñez

Agradecimientos

María Luisa Arana Ramírez

Equipo del Centro de Diseño

Dulce Karina Hernández Sánchez

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo



Queda estrictamente prohibida la distribución
de los contenidos e imágenes de la obra sin previa
autorización expresa por escrito de la Universidad
Autónoma Metropolitana.



AMOR, EXTINTO FUEGO FATUO EN EL TIEMPO

Cuerpo y diseño
desde la interculturalidad

COORDINA:
Norma Patiño Navarro

ÍNDICE

Presentación	9
» <i>Norma Patiño Navarro</i>	
Amor y erotismo, creaciones desde Oriente y Occidente	17
» <i>Jorge Gabriel Ortiz Leroux</i>	
Amor, bodas y divorcio en el arte contemporáneo: Sobre el proyecto artístico de Mónica Mayer y Víctor Lerma	39
» <i>Cecilia Itzel Noriega Vega</i>	
El amor y el deseo son figuras difusas	53
» <i>Andrés de Luna Olivo</i>	
El futuro es de quien lo trabaja	71
» <i>César Martínez Silva</i>	
Repartir amor, una práctica habitual del arte urbano	97
» <i>Antonio Molero Sañudo</i>	
La ciudad del amor. La práctica estética de producción de la imagen del entorno urbano a través de la fotografía	145
» <i>Olivia Fragoso Susunaga</i>	

La deconstrucción del amor romántico. Una visión desde la perspectiva semiótica	177
» <i>Sergio Dávila Urrutia</i>	
Los emoticones en la expresión visual del amor	187
» <i>María Teresa Olalde Ramos</i>	
Tecnorromance en el cine de ficción	205
» <i>Adriana Dávila Ulloa</i>	
Subjetividad y efecto <i>Proteo</i> : amor y locura por nuestro sí mismo... como un otro yo. Afectividad y producción de subjetividad en <i>Second Life</i>	229
» <i>Francisco Gerardo Toledo Ramírez</i>	
 Poemas	259
» Luis Argudín Alcérreca	

Amor y erotismo, creaciones desde Oriente y Occidente

Jorge Gabriel Ortiz Leroux





Chavas: el amor no existe ☺; pero el pimpollo, sí
Frase anónima de una pinta postada en *Instagram*

¿Qué fuego no tuvieran ya apagado y muerto
Las ondas que los tristes ojos derraman para siempre?
Amor, aunque tarde me haya dado cuenta
Quiere que entre dos contrarios yo me consuma.
Petrarca (Praz, 1989: 105)



Resumen

El amor profano y el amor sagrado son revisados a la luz de las formas del amor en Occidente y el Oriente islámico, *vis a vis* el arte y la ilustración emblemática medieval de diversas procedencias en torno al amor y el erotismo, así como a través de la poesía musulmana y las interpretaciones modernas como la de Octavio Paz, que recrean la temática a la luz de las manifestaciones complejas del amor y el erotismo en la antigüedad y la contemporaneidad.

Palabras clave: amor, erotismo, sexualidad, poesía amorosa, emblemática amorosa.

Abstract

Profane love and sacred love are reviewed in the light of the forms of love in the West and the islamic East, vis a vis the emblematic art and illustration of various origins around love and eroticism, as well as through Muslim poetry. and modern interpretations such as that of Octavio Paz, which recreate the theme in the light of the complex manifestations of love and eroticism in antiquity and contemporaneity.



La poesía islámica en Oriente comienza siempre como un lamento, un desgarrar del alma ante la imposibilidad de la consumación amorosa o ante la pérdida de la persona amada. Uno de los grandes poetas persas, conocido como Hafez (Mohammed Shams od-Din), nacido en Shiraz (Irán) en el siglo xiv, en pleno auge de la cultura islámica, después de más de siete siglos de eclosión cultural, científica y artística desarrollada por la civilización musulmana, construyó una obra poético filosófica que evidencia la profundidad del pensamiento persa. Tal como Hafez, de quien cuenta la leyenda que a los 21 años mantuvo una vigilia de 41 días ante la tumba del poeta Baba Kuhi, quien dijo en alguna ocasión que aquel que hiciera esto alcanzaría el corazón de la persona amada, los poetas persas y árabes proceden de un legado vasto y profundo, que arranca justamente con el dolor y la desesperanza frente a la pérdida amorosa: aquello que fue o pudo ser, pero que ya no es.

Has arrebatado las carnes de mis huesos
dejándolos tan desnudos que sudan
y se enfrían por ti.

Los has vaciado de su tuétano
dejándolos como tubos por los que
pasa el viento silbando.

Al Harithi (Saleh, 2010: 46)

La poesía, dice Octavio Paz, es erotismo verbal, tanto como el erotismo es poesía corporal. Tanto en el Oriente islámico como en Occidente, el acto sublime de la poesía engarza el amor con el erotismo y la sexualidad. Los poetas sufíes, como Hafez, reavivaron esta llama encendida (¿la del amor, la del sexo, la del erotismo?) como una exaltación de la vida y los placeres, adecuando este principio de placer al principio de la divinidad, todo ello bajo un enjambre cultural cobijado en los textos coránicos, cuyo estado de apertura a las modalidades complejas del ser y del actuar aún son incomprendidas o distorsionadas dolosamente por Occidente.

La cara es blanca como el día,
y el pelo negro, como la noche.
Dos contrarios que enaltecen la
hermosura,
pues la belleza destaca en presencia
de los contrarios.

Dawqala al-Manbiyi (Saleh, 2010: 21)



La mirada occidental

Los vasos comunicantes entre Oriente y Occidente son vastos, aunque desconocidos y escasamente estudiados. Una de las vetas que los vinculan con mayor intensidad es quizás la idea del amor cortesano, fundado precisamente en el “sacrificio” (en realidad una idea cristiana) ante la falta de un amor profano y consumado. Sin embargo, ya Occidente había explorado profundamente la idea del amor carnal y del amor profano, sobre todo en la antigua Grecia, en donde Eros (el amor carnal) es el representante masculino de un amor que acompaña a Venus, que expresa también un deseo “sin finalidad”, basado en la infinita, invisible e inexplicable simpatía entre los seres (Saleh 2010).

Y como al ciervo herido de saeta.
Con hierro ponzoñoso en el costado
cuanto más corre la herida más le duele
Petrarca (Praz, 1989: 110)

Las contrariedades del amor se manifiestan en el humanismo de Petrarca, poeta y filósofo que construye puentes

entre el mundo grecolatino y el cristiano, y cuya idealización del amor es al mismo tiempo una exaltación de la belleza y la armonía clásicas. “Así sufro el dolor de bien amar”, dice el poeta paduano (Praz, 1989: 107), cuyas sentencias se van a prolongar a lo largo de la modernidad cristiana y van a ser reproducidas en la *emblemática amatoria* del filólogo y grabador holandés Daniel Heinsius. (figs. 2 a 4), como veremos adelante.

Una de las representaciones más *emblemáticas* de Eros es cupido. Las artes lo han reproducido y recreado en forma profusa, aunque siempre ha prevalecido la figura de un infante, próximo a la pubertad y con los ojos vendados, quien porta un arco y flechas de oro. Eros está vinculado a Dionisos, dios del vino, y acabó asociándose a la *libido* –concepto de la modernidad tardía–, así como a una connotación sexual exhibida y vivida como pasión amorosa y carnal aguda.

La dimensión antagónica a esta figura que encarna la pasión es la representada por la filosofía platónica, que lleva el amor a la trascendencia, al es-

Fig. 1

De “Le theatre des bons engins”.

La Perriere, Grabado,
París, 1538

(Praz, 1989: 106).



FIG. 48. DE «LE THÉÂTRE DES BONS ENGIN». LA PERRIÈRE. PARIS, 1538.

tado divino de los dioses, que son perfectos, no necesitan el amor humano y exaltan el amor espiritual, que conlleva una pasión más fuerte, la de Dios. El propio Platón, que construyó una dialéctica bajo la forma de los *diálogos*, pone en palabras de Sócrates la idea contraria, que reconoce el deseo como una necesidad, una búsqueda por poseer lo bello. Esta disputa, es interesante observarlo, se desplaza igualmente al problema del arte, la armonía y la belleza.

Al inicio de este texto, justamente la frase anónima de *Instagram* que reproduce como imagen una pinta callejera, pone en otras palabras la disputa: “el amor no existe; el *pimpollo* (eros) sí”. La definición que ofrece Wikipedia es suficiente para acercarnos al término *pimpollo*: brote tierno; capullo de rosas; joven o doncella atractiva por sus dotes joviales. El brote tierno de *eros* nos envía de inmediato al fuego que aviva el amor, una imagen estrictamente “emblemática”, es decir, un referente de las ilustraciones desarrolladas por la literatura que se desarrolla en Europa desde el siglo XVI (Praz, 1989: 99-195). Petrarca, uno de los grandes pensadores de fines de la época medieval europea, es “precursor del *Seicento* (siglo XVII) no solo por su gusto por los conceptos sino también por su propensión al emblema” (Praz, 1989: 108), lo cual va a ser ampliamente desarrollado durante el siglo XVII en los llamados *libros ilustrados*.

Lo interesante de esta vertiente es que va a tener una forma particular en la emblemática amorosa que desarrollan tanto italianos, como Andrea Alciato;



franceses, como Guillaume de La Perrière; u holandeses, como Daniel Heinsius. La *Emblemata Amatoria* de este último es sumamente abundante en sus representaciones de cupido, y nos va a situar en las múltiples causas y efectos de la experiencia del sujeto frente al fenómeno amoroso, desde sus formas más sensuales a las más desgarradoras.

Los prodigios propios del hombre y el héroe están condensadas en las representaciones imaginarias de cupido. Hensius expresa en su obra todas las “ocupaciones” de Cupido: tonelero, pintor, carpintero, sastre, marino, geómetra, estudioso...

se sienta a la rueda como hizo Hércules por Onfalís, juega a los dados [...], lanza la peonza, corre tras el aro, juega a la gallina ciega, se pone un casco y se ciñe una espada, cabalga en un palo de escoba, da saltos mortales, hace pompas de jabón, trilla el grano [...], siembra semillas para que los nuevos Amores niños broten de la tierra [...], tortura al amante en el potro y lo quema en la hoguera (Praz, 1989: 114-15.)



DE «NEDERDUYTSCH E POEMATA». HEINSIUS. AMSTERDAM, 1616.

Fig. 2

De “Nederduytsche poemata”. Daniel Heinsius, Grabado, Amsterdam, 1616 (Praz, 1989: 114).



DE «NEDERDUYTSCH E POEMATA». HEINSIUS. AMSTERDAM, 1616.

Fig. 3

De “Nederduytsche poemata”. Daniel Heinsius, Grabado, Amsterdam, 1616 (Praz, 1989: 115).

En Occidente, el amor se va a desarrollar abundantemente en la literatura a través de la idea del amor romántico, puro y cortés, en donde la pasión se da en el cortejo a la amada, quien rechaza los favores sin descanso de aquel. En este amor, la pasión está prohibida y no hay manera de consumarla ni legitimar-

Fig. 4

De “Nederduytsche poemata”. Daniel Heinsius, Grabado, Amsterdam, 1616 (Praz 1989: 136).



FIG. 73. DE «NEDERDUYTSCH POEMATA». HEINSIUS, AMSTERDAM, 1616.

Fig. 5

De “Thronus cupidinis” Crispin de Passe, Grabado, 1612 (Praz 1989: 134).



FIG. 66. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 67. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 68. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 69. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 70. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 72. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.

la. Se vive como frustración y tragedia del destino (Saleh 2010: 42). La imagen cristiana del amor convirtió a este idilio amoroso en desamor, articulándola a través de la poesía medieval y trovadoresca que llevan al sentimiento amoroso al límite, como deambulando entre la muerte y la “enfermedad” del amor, la cual se da, por cierto, de dos maneras: “una ocasionada por la necesidad del organismo de expeler los humores – amor hereos–, y otra causada por una afección del alma, que surge cuando se desea ardientemente un objeto” (Canet 1991, en Saleh 2010: 44).

La literatura peninsular medieval tuvo sus momentos de esplendor con la novela picaresca, de alguna manera heredera del habla mozárabe que dejó huella en la llamada al-Andalus (actualmente territorio español). Esta literatura exploró de manera profusa, entre otras cosas, el desparpajo expresivo de las clases marginales, y sus abiertas alusiones al placer en un contexto de degradación de las instituciones de la España imperial. La “enfermedad del amor” no queda mejor



reflejada en las palabras de la prostituta Lozana:

Lozana: Su padre de un mi amante, que me tenía tan honrada, vino a Marsella, donde me tenía para enviarme a Barcelona, a que lo esperase allí en tanto que él iba a dar la cuenta a su padre; y por mis duelos grandes, vino el padre primero, y a él echó en prisión, y a mi me tomó y me desnudó fin a la camisa, y me quitó los anillos, salvo uno, que yo me metí en la boca, y mandome echar en la mar a un marinero, el cual me salvó la vida viéndome mujer, y posome en tierra, y así vinieron unos de una nao, y me vistieron y me trajeron a Liorna.

RETRATO DE LA LOZANA ANDALUZA,
Francisco Delicado

Las travesías y travesuras de Lozana expresan vasos comunicantes entre lo hispano, lo romano y lo árabe, a través de un habla irónico y satírico, despojado de ataduras y heredero de los bajos fondos del occidente medieval, con una protagonista situada en Roma, y a la vez adaptada a la jerga andaluza tras siglos de ocupación árabe en la península

la, que dejan ver que la llamada etapa oscurantista parece solo un eufemismo que oculta un dinamismo social que pronto vendría a transformar la modernidad con la eclosión renacentista.

Lozana: ¡Ay, señoras! Os contaré maravillas. Dejame ir a verter aguas que, como eché aquellas putas viejas alcoholadas por las escaleras abajo, no me paré a mis necesidades. Y estaba allí una beata de Lara, el coño puto y el ojo ladrón, que creo hizo pasto a cuantos brunetes van por el mar Océano.

RETRATO DE LA LOZANA ANDALUZA,
Francisco Delicado

Como contraparte a este desbordamiento “patológico” del amor, el amor occidental crea también la figura altruista y sacrificada del *ágape*, que representa el razonamiento basado en la prudencia, la estabilidad sentimental y la mutua felicidad en una relación sentimental correspondida. Es Dios, y no la amada, el eje central de este sentimiento, similar al amor cristiano que prohíbe la pasión amorosa por considerarla egoísta, desbordada, descontrolada, fundada solo

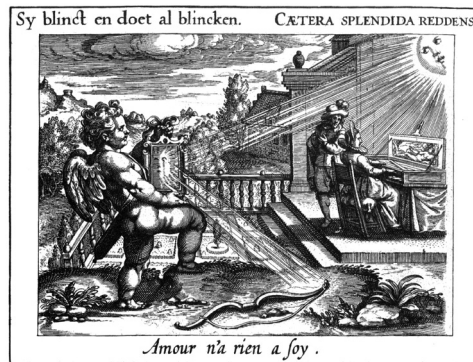


en la felicidad propia. Estas nociones tienen una contraparte, de alguna manera, en las prácticas de santos y sufíes dedicadas a Dios, que es a la vez el fin y el bien: amar a los demás es el medio para amar a Dios. (Saleh 2010: 45).

La imagen del cupido que porta orgulloso un espejo, que recibe y proyecta los rayos del sol, devolviéndolos más luminosos, y que lleva por título: *El amor no es un juego*, muestra al fondo un par de hombres de ciencia que observan el fenómeno y lo interpretan, ocupando así, simbólicamente, el papel de la observación y la razón moderna.

Fig. 6

De “Emblemata Amatoria”.
Hooft, Grabado,
Amsterdam, 1611
(Praz 1989: 141).



Ambos tipos de amor van a ser complementados en occidente con un tercero, que es la *philia*, un sentimiento de amistad que en las últimas décadas del siglo xx retomó la antropología simbólica (vgr. Andrés Ortiz Osés) para clasificar la historia humana a través de las figuras sucesivas de la madre, el padre, la hermandad y la amistad, ésta última representada con el número tres, y que se basa en la igualdad entre dos seres libres.

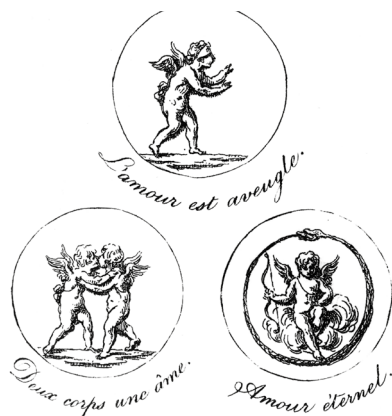
Amor en Oriente



FIG. 60. DE EMBLEMATUM LIBELLUS. ALCIATO. PARÍS, 1534.

Fig. 7

De “Emblematum libellus”. Alciato. Grabado,
París, 1534 (Praz 1989: 120).

**Fig. 8**

De "Emblematical devices". Fletcher, Grabado, 1810 (Praz 1989: 150).

La poesía árabe y musulmana constituye un legado vasto y profundo. El comienzo de toda poesía musulmana expresa, como vimos al principio de este texto, un dolor y desesperanza ante la pérdida amorosa.

Me acordé de ti cuando las lanzas me herían
Y de los blancos sables goteaba mi sangre.
Quise besarlos porque
Brillaban como tu sonriente boca.

al-Hashimi (Saleh 2010: 46)

El mundo islámico y musulmán se conforma de un amplio legado, que se

extendió desde el norte de África, Al Andalus y Arabia hasta los confines de Irán y Afganistán, conformando una especie de red política y cultural caracterizada por la diversidad y riqueza de sus orígenes étnicos y poblacionales. Desde el siglo VII, el islamismo se nutre de esa red intensa de orígenes hebreos, cristianos heterodoxos, zoroastristas, budistas, maniqueos, etcétera, cuya variedad étnica y religiosa tuvo dos consecuencias: "por un lado, puso al mundo musulmán en contacto con una serie amplísima de modos de vida, creencias y tradiciones artísticas; por otro lado, carecía de un cuño artístico predominante, como el de Roma en el Creciente fértil y el Mediterráneo." (Grabar 1996: 51-52). La hipótesis de Grabar es interesante al respecto: el islamismo se nutre de todas esas culturas y se instala como una especie de "injerto" que toma forma de las "entidades vivas" que ocupan los territorios del creciente fértil. (Grabar 1996: 29)

Sin sacar conclusiones o generalizaciones, no es difícil suponer que este entramado de riqueza cultural y étnica se

manifestó en las artes de muchas formas, una de cuyas expresiones, como hemos visto aquí en la poesía musulmana, es emblemática en la construcción de un imaginario que en el caso musulmán no enfrenta unas culturas y perspectivas artísticas con otras –como hicieron históricamente la España o la Francia imperiales–, sino que abreva de “la utilización del orden material, estético y emocional de los territorios conquistados” (Grabar 1996: 57).

En este sentido, en el Oriente islámico va a nacer, por ejemplo, un amor que es germen del amor cortés cristiano, que se denomina amor *udri* (en respuesta al amor carnal o *ibahi*). Los poetas cantaban una pasión noble que merecía sacrificios, como si fuese un amor espiritual, donde el enamorado goza de los sufrimientos causados por su ardiente amor –en este aspecto, parecido al amor apasionado del medievo europeo. La amada adquiere aquí un carácter divino. El objetivo final del amor *udri* es el amor mismo, un amor puro y casto, alejado de la idea de relación sexual o carnal.

Cuando rezo me veo obligado a dirigir
mi rostro
Hacia ella, aunque el adoratorio esté
detrás

al-Mulawwah (Saleh 1989: 47)

La tradición poética del mundo musulmán fue profundamente filosófica. El gran poeta persa Omar Jaiyám, que reconoce en Avicena un estímulo para su creación, al distinguir la esencia de la existencia y descubrir la idea de la intencionalidad, (Janes 2006: 9-10), desarrolla sus *rubayat* (una forma poética de cuatro versos) a partir de sus predecesores, uno de los cuales escribió esta especie de *rubayat* que “seguro cargaba en su bolsillo Jaiyám” (Janes 2006: 13)

Trae agua, trae vino muchacho,
Y tráenos guirnaldas de flores,
aprisa trae eso que voy
a probar mis puños con Eros.

Anacreonte

La exaltación de Omar Jaiyad de los placeres provocó la clandestinidad de su obra, que fue reunida hasta tres siglos después de su muerte. Su lírica



es un canto al vino y la belleza, pero lo hace en forma contundente, sin aspavientos o recursos estilísticos, austera y profundamente, dirigidas al valor sagrado del instante, que puede ser entregado a la embriaguez y al sueño.

Hoy, el mañana no está a tu alcance
Y locura es pensar en el mañana
Del resto de la vida no sabemos el precio
¡Lánzate a amar, no pierdas este instante!

Omar Jaiyyam

Para Jaiyyam “el único bien deseable es la vida “al contado”, y no el “cielo prometido” (Janes 2006: 20). Si tratamos de descubrir en la poesía persa los devenires actuales de los grandes poetas Hafez, Ferdousi, Rumi o Saadi, nos topamos intempestivamente con una figura femenina de la época de los *shas* de Irán en los 50s y 60s, que es también un canto similar al de Jaiyyam. una apuesta clara por la vida terrenal más allá de promesas divinas.

Mis labios se impregnan del azúcar de
tu beso
Mi cuerpo retiene el olor de tu cuerpo

Mi mirada arroja sus chispas contenidas
Y mi corazón canta su dolor sangriento

Forugh Farrojjad (Nieto 2011)

La rebelde, como le llamaban a Farrojjad, rompió literalmente todas las reglas de su tiempo: modificó en sus poemas la estructura tradicional de la poesía iraní, desplazó las temáticas “espirituales” para resituirlas en lo corporal y terrenal. A los 16 años escapó del estricto control familiar (siendo su padre un militar prominente de la última época de la dictadura de los *Shas*), y huyó con un familiar 15 años mayor que ella, con quien procreó un hijo. Un año después se divorció, perdió la custodia de su hijo y se fue a Europa, en donde conoció al cineasta iraní Ebrahim Golestan y regresó un año después a su país para desarrollar una obra poética y cinematográfica (vgr. *La casa es negra*, 1962) acorde con las ideas de libertad que acompañaron las luchas contra la dictadura en su país. En 1967, apenas con 32 años, y a punto de estrenarse una obra de teatro de su autoría, murió en un accidente del cual nunca se aclararon sus

causas. Su vida independiente y libre fue siempre motivo de escándalo en los círculos literarios y políticos locales, y su obra actualmente está siendo reconocida y estudiada. Su imagen ha sido y es desde hace décadas un emblema del feminismo iraní.

He pecado, he pecado llena de placer
Cerca de un cuerpo desvanecido y
trémulo
Dios mío! No sé lo que hice
En ese lugar desierto, negro y silencioso
Forugh Farrohzad (Nieto 2011)

Más allá de que se ha percibido equivocadamente a la cultura islámica como cerrada, compacta y sometida a valores religiosos estrictos, la realidad es que las expresiones culturales y artísticas, incluidas aquí las modalidades y formas del amor y el erotismo, unas veces más o menos vinculadas a los textos del Corán, han sido sumamente proliferantes a lo largo de una historia de casi 15 siglos. Existe una realidad de lo erótico multiforme, rica en deberes e infidelidades, expresiones de la prostitución, homosexualidad y

otras prácticas que se desenvuelven en márgenes sociales más o menos abiertos u oscuros.

Así por ejemplo, el amor y la muerte en la literatura musulmana aparece desde el modelo emblemático de la obra *Las Mil y una noches*. Sherezada representa, mas allá de la versión occidental que la observa como ingenua y banal, a una heroína que enfrenta la radicalidad brutal del amor encarnada en el Rey Shahriar. Éste, en un arranque de cólera, asesina a su mujer, a quien encuentra en la cama con un esclavo. Se obsesiona con ese hecho y entonces comete sucesivamente mil asesinatos, poseyendo a las mujeres de su reino y matándolas una a una cada mañana. Sherezada, la penúltima de las mujeres que quedan en el reino (además de su hermana), se acerca al Rey y decide contarle por la noche un cuento maravilloso, que interrumpe en el momento más álgido, dejando al Rey intrigado por el fin de la historia. Así replica el acto Sherezada todas las noches, con el propósito de curar al rey de su obsesión asesina, lo cual logra con su capa-



ciudad de contar relatos “reparadores”. (Mernissi 2013: 21-29).

Esta forma sublimada de amor y muerte, se manifiesta también en otros modos no habituales o poco conocidos del amor. Respecto al matrimonio no solo se reconoce el enlace tradicional como válido, sino que coexiste con otros enlaces excéntricos para Occidente. En Irán y Líbano, por ejemplo, aparece el llamado matrimonio temporal o de placer (*Al-mut'a*), cuya duración es limitada y se enfoca a una satisfacción que regularmente se desvanece en la devoción sagrada de protección a la esposa y madre. El contrato de placer se establece de común acuerdo entre las dos partes por un plazo determinado, y fue incorporado al Islam como legado de una práctica desarrollada por los árabes en circunstancias concretas, como los viajes de los soldados en campaña (Saleh 2010: 155-167).

Retribuid, como cosa debida, a aquellas que habéis gozado como esposas. No hay inconveniente en que decidáis algo de común acuerdo después de

cumplir con lo debido. Dios es omnisciente, sabio.

El Corán (Saleh 2010: 25)

Tanto las ciencias médicas orientales, como los textos literarios relativos a la sexualidad y al amor fueron muy profusos una vez instalado el islamismo y como consecuencia de varios factores. Uno de ellos fue la profusa actividad sexual que caracterizó a las variadas afluencias de prostitución a territorio musulmán con experiencias procedentes de civilizaciones como la persa, la hindú y la china. Los tratados médicos y jurídicos describieron con detalle los síntomas del amor y el enamoramiento, ya sea visto como una enfermedad o como un deseo loable y benéfico para el ser humano.

Los síntomas del amor (según Ibn Arabi, médico y filósofo) se manifiestan en los afectados por un sentimiento de desamparo y la incapacidad para tomar decisiones. Sienten nostalgia, sorpresa, estupefacción, perplejidad, celos; sufren mutismo, enfermedad, emoción, inmovilidad, llanto, pena, insom-

nio y todo lo que cantaron los amantes
en sus poemas (Saleh 2010: 65)

Por su parte, la vasta literatura musulmana recreó las prácticas sexuales con relatos “picantes” como el *Recreo de los corazones que no existe en ningún libro*, en donde se analizan las figuras de alcahuetas, prostitutas, adúlteros, lesbianas, así como el coito anal y otras prácticas sexuales que son tratadas en forma irónica y jocosa, incluso mediante el uso de palabras indecentes y soeces. (Saleh 2010 : 67-68). Otro relato clave es *El jardín perfumado*, que es paralelo al *Kama Sutra* de la India o el *Ars Amandi* de Ovidio. El libro explica recomendaciones médicas, instrucciones para el acto sexual, relatos sobre el sexo y las relaciones sexuales libres, así como trucos, términos, placeres y órganos, impotencias y virilidad. Este cúmulo de conocimiento refleja la diversidad de saberes que constituyen la literatura en Oriente, y su enfoque multifacético para una temática clave en la conformación civilizatoria de mundo islámico. (Saleh 2010: 71-72)

Finalmente, podemos reconocer una figura más, la del *harén*, que representa para Occidente un tabú poco comprendido y cuyo relato histórico occidental simplifica una visión sobre-entendida o mal-entendida del sometimiento de las mujeres. Fatema Mernissi revisita de nuevo el *harén* como un espacio común y colectivo, configurado como una familia ampliada y como un lugar sagrado en donde el círculo complejo de los espacios que lo conforman, se ejercen a partir de una acción y una memoria consistente de las mujeres. Las ancianas, madres e hijas, las personas y mujeres que conviven y que se integran en torno a la familia sanguínea, los niños, adolescentes y adultos del *harén*, conforman un conglomerado peculiar, definido territorial y simbólicamente, en donde las emotividades, expresiones y posicionamientos se manifiestan diferenciadamente, cargados de contradicciones y dilemas, incluidas las del poder que ejercen los hombres y patriarcas, pero también los mecanismos de disposición de espacios y afectos encabezados por las mujeres.



Seguramente en figuras como el *harén* se expresa la diversidad sexual y vivencial de la herencia, desarrollo y legado del mundo islámico.

Los dilemas y contradicciones del amor

El amor es un árbol cuyo tronco es el pensamiento, su raíz el recuerdo, sus ramas el insomnio, sus hojas la enfermedad y su fruto la muerte.

Hammad al Rawiya

Seguramente Octavio Paz abreva de la poesía de Hammad al Rawiya (recordemos que Paz permaneció varios años en la India y desde ahí reconoció Oriente), para proyectar en *La llama doble* la idea del amor como un árbol en el que “la raíz es el Sexo, el tallo es el Erotismo, y la flor es el Amor” (Paz 1989: 37). Quizás el dilema del amor es que el fruto, intangible, es su efecto más dulce y enfermizo.

La trilogía del amor-erotismo-sexo de Paz, sin embargo, se distingue en una postura franca que traza una línea de separación y afirmación del amor

como algo decidido hacia alguien en concreto, más allá de la idea superior de la divinidad. Por eso Paz traza una línea tripartita hacia lo sexual. Y en este tránsito, el erotismo representa al acto creativo, que sería lo distintivo de lo humano, para asentarse en lo sexual. Paz dice que el erotismo es *poesía corporal*, tal como la poesía es *erotismo verbal*. Estos intercambios entre lo erótico y su forma poética son los mismos que revisamos anteriormente en las formas iconográficas del amor en Occidente y Oriente, sea en las figuras emblemáticas del grabado renacentista o en la poesía musulmana.

La simbolización poética y visual del erotismo y el amor es entonces una metáfora, que juega entre los deseos, el imaginario y sus proyecciones colectivas e individuales. Mientras el erotismo es un intermedio, “una metáfora de la sexualidad animal”, el sexo es pura repetición. Así, la imaginación intrínseca del erotismo intensifica y potencia lo que de otro modo sería puro acto animal. El sexo es entonces en lo humano ceremonia y rito (Luna 2010: 4-6).

Fig. 9.
Observando el
infierno desde el
paraíso. Jorge Leroux,
Grafito sobre papel.
2019



En el juego del imaginario del amor, Octavio Paz insiste en al acto creativo como el desenvolvimiento de una doble imagen (por ello lo nombra llama doble). Aparece una doble imagen del cuerpo, una multiplicación y superposición, un ensamble, un acto dialéctico que, como en las tradiciones que revisamos, es a la vez vida y muerte.

Mis manos abren las cortinas de tu ser
te visten con otra desnudez, descubren

los cuerpos de tu cuerpo.

Mis manos inventan otro cuerpo a tu
cuerpo

Octavio Paz, Palpar

Para la dialéctica paciana, el amor en las sociedades contemporáneas es imposible, pues mientras el acto del amor es libre, nuestras sociedades no lo son, dado que promocionan una institución no libre como el matrimonio. La forma no eterna del amor que pregona Octavio Paz se ubica, como vimos con Omar Jayamm, en el tiempo vivencial, en el instante, que es justo la dimensión contraria de la duración conyugal.

Sin embargo, el amor resiste en la estética de Paz. Busca siempre estirar el ritmo del amor en los minutos, que pretenden alargarse como siglos. El *aquí y ahora* del amor moderno, que quizás nace como respuesta al predominio del amor romántico en su versión cristiana, se extiende como una apuesta contra el tiempo y sus accidentes, una llama que permanece y es capaz de reinventarse en cada ocasión. En este sentido, es un lugar de intensidad y dis-



Fig. 10

Sin título. Jorge Leroux.
Ilustración digital en
Paper 53. Serie Cuerpos
en Tablet. 2017

tensión del tiempo, siempre reubicado en el ahora del acto amoroso.

En el amor se ordena el mundo, en donde cada cosa ocupa el lugar que le corresponde. El amor es poder en tanto implica erotismo y sexualidad, pero también es un territorio social de integración, es decir, un imaginario y a la vez una acción de posesión, sea o no apasionada. Foucault ubica en la micro-política ese territorio de la sexualidad, inscrito en la complejidad y contrariedad de todas las

relaciones humanas, en su adecuación a normas, regulaciones y terminologías, que tienen como correlato la conformación de dispositivos de control y dominio social a través de instituciones y otro tipo de agenciamientos.

La política del amor sería entonces una política de lo personal, tal como la desarrollaron en el fin de siglo xx los movimientos feminista y gay, como una crítica contundente de la vida cotidiana y la reproducción de los esquemas del



amor dominantes, tales como las parejas normalizadas (llamadas *bugas* por parte de la comunidad gay) o el matrimonio mismo. La explosión de sexualidades actual, ligada a formas transgenéricas de vivir la sexualidad, pone en jaque la modelización misma de la sexualidad, y a la vez funciona como mecanismo de integración en tanto se inserta en modelos de consumo. Así ocurrió en México con la eclosión de bares y espacios de consumo intensificado de la comunidad LGBT, después de una década de politización intensa durante los ochentas en la defensa de los sectores homosexuales más vulne-

rables; o como ha ocurrido históricamente con el dominio hegemónico publicitario de la imagen de la mujer, que funciona como mercantilización de un cuerpo objetivado, exhibido y controlado en forma explosiva a través de los medios masivos y las redes.

En última instancia, el amor debe aceptar su correlato oscuro: la muerte. “El amor –dice Paz– es un regreso a la muerte, al lugar de reunión. La muerte es la madre universal”. Pero también la muerte es un lugar metafórico, el sitio en donde se localizan los olvidos, las ausencias, los silencios, los ocultamientos,

Fig. 11

El juicio final de todos los días. Jorge Leroux, Grafito sobre papel, 2018.





las prohibiciones, las exclusiones, los miedos..., es decir, todo ello que irremisible está ligado al amor y que provoca que, de otro modo, no pudiese existir tal como lo vivimos. 🧡

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GRABAR, Oleg. *La formación del arte islámico*. (1996). Madrid, Cátedra. 254 pp.
- JANES, Clara. *Prólogo a: Jayyam, Omar. Rubayat*. (2006). Madrid, Alianza Editorial. 211 pp.
- LUNA ESCUDERO-Ale, María Elvira. *La llama doble y Carta de creencia: Correspondencias*. (2010), en *Especulo*. Madrid, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.
- MERNISSI, Fatema. *Sueños en el umbral*. (2013). Barcelona, Ediciones B, 299 pp.
- PAZ, Octavio. *La llama doble*. (1989). México. FCE. 223 pp.
- PRAZ, Mario. *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*. (1989). Madrid, Siruela. 269 pp.
- SALEH, Waleed. *Amor, sexualidad y matrimonio en el Islam*. (2010). Andalucía, Ediciones del oriente y del mediterráneo, 231 pp.
- DELICADO, Francisco. *Retrato de la Lozana andaluza*. (2020). Biblioteca virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-lozana-andaluza--1/html/00132f70-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- NIETO, Irad. *Poemas de Forugh Farrokhzad*. (2011). Blog: Acantilado: Literatura, pensamiento, crítica...: <https://akantilado.wordpress.com/2011/11/22/poemas-de-forough-farrokhzad/>

SEMBLANZA DEL AUTOR

Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux es artista y diseñador egresado de la UAM-A de la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica. Realizó estudios de Maestría en la Academia de San Carlos, UNAM. Doctor en Diseño Línea de Estudios Urbanos por parte de la UAM-Azacapotzalco y es profesor de la carrera de Diseño de la



Comunicación Gráfica. Diseñador de la revista independiente La Guillotina y de la línea editorial La Guillotina-Casa Vieja, en donde también publica ensayos y reportajes. Asimismo, pertenece al colectivo Danza Perra, dedicado a la creación de piezas interactivas que conjugan la danza y el video. Ha realizado diversos documentales como son Tierna Furia (1995); Fiesta de la Palabra (1997); Trazando senderos, sembrando futuro (2001); Loxicha, crónica del miedo roto (2002); Libres y locos (2003), Tras la Muerte Viva (2006). Es autor de múltiples artículos de investigación y ha coordinado diversas publicaciones en la UAM Azcapotzalco.



Amor, extinto fuego fatuo en el tiempo. Cuerpo y diseño desde la interculturalidad, se terminó de imprimir en noviembre de 2021.

La impresión y acabados estuvo a cargo de Navegantes de la Comunicación Gráfica S.A. de C.V.

La producción y cuidado de la edición estuvo a cargo de Norma Patiño Navarro y Tzindehé Jiménez Corredor.

Para su formación se utilizaron las fuentes TheMix y Akzidenz Grotesk.

Se utilizó papel bond de 90 gramos para sus interiores y cartulina couché de 300 gramos para los forros.

El tiraje fue de 200 ejemplares.

Interacciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura

■ COORDINADORAS

Dra. María Teresa Olalde Ramos

Dra. Claudia Frago Susunaga

Dra. Olivia Frago Susunaga

Dra. Consuelo Córdoba Flores





Interacciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura

Coordinadoras

*Dra. María Teresa Olalde Ramos
Dra. Claudia Fragoso Susunaga
Dra. Olivia Fragoso Susunaga
Dra. Consuelo Córdoba Flores*

México, 2023

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia

Secretaria General

Dra. Norma Rondero López

Unidad Azcapotzalco

Rector de la Unidad Azcapotzalco

Dra. Yadira Zavala Osorio

Secretario de la Unidad Azcapotzalco

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

Secretaria Académica en funciones de Directora
de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtra. Areli García González

Jefe del Departamento de Evaluación
del Diseño en el Tiempo

Dr. Luis Jorge Soto Walls

Consejo Editorial de la División

de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtra. Karla María Hinojosa de la Garza (Presidenta)

Mtra. Dulce María Lomelí

Dr. Christof A. Göbel

Mtra. Gabriela García Armenta

Dra. Olivia Fragoso Susunaga

Comité Editorial de de la División

de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtra. Bárbara Paulina Velarde Gutiérrez (Presidenta)

Dra. Sandra Rodríguez Mondragón

MDT. Gabriel de la Cruz Flores Zamora

Dr. Isaac Acosta Fuentes

Dr. Fernando Rafael Minaya Hernández

Interacciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura es una publicación de la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, Prolongación Canal de Miramontes 3855, colonia Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C. P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo No. 420, colonia Nueva El Rosario, Alcaldía Azcapotzalco, C. P. 02128, Ciudad de México.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

ISBN: 978-607-28-2965-7

Editora Responsable:

Dra. María Teresa Olalde Ramos

Diseño de portada: Mtro. Jonathan Adán Ríos Flores

Diseño y cuidado editorial: María Teresa Olalde Ramos

Corrección de estilo: San Sebastián Editores

Contenido :



Prólogo 8

Abordajes semióticos

Epistemologías de vanguardia para la semiótica: diálogos
recursivos entre procesos cognitivos y emocionales. 15
Dra. Julieta Haidar

Arte, naturaleza y cultura.
Memorias/Instalaciones/Transformaciones. 32
Dra. Silvia Barei

La semiótica ataca de nuevo: diseño y prácticas semióticas. 43
Dra. Olivia Frago Susunaga

Formas de violencia en la semiósfera imago-céntrica.
y discriminación en la semiósfera imago-céntrica.
Un estudio de caso sobre la trilogía bélica de videojuegos 55
Call of Duty: Modern Warfare.
Dr. Ernesto Pablo Molina Ahumada,
Dra. Laura Gherlone y Dr. José Waldir Sánchez Ortíz

El meme en internet como un discurso particular.
Esbozos de una conceptualización. 70
Dr. Carlos González Pérez

Imágenes y representaciones

Urgencias ecológicas en el arte indígena
contemporáneo de Jaider Esbell. 85
Dra. Irene de Araújo Machado

Imágenes y significaciones en el andamiaje de la revolución higiénica en México. Dra. Consuelo Córdoba Flores	106
Vida de un muerto. Entre nuestro universo y el otro. Dr. Nicolás Amoroso Boelcke	128
¿Cómo surge la idea de crear una primera imagen? Reflexiones pensamiento de Foucault y la semiótica peirceana. Mtra. Verónica Gabriela Meo Laos	143
Gráfica de protesta: PuntosB, Lapiztola y La Guillotina. Un análisis entre el cuerpo y el espacio en la imagen de protesta. Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux	154

El juego de los signos

Percepción y significación de la gráfica urbana, en un acercamiento a la transdisciplinariedad. Dra. María Teresa Olalde Ramos	173
Sentido y significación del habla en la actuación. Dra. Claudia Frago Susunaga	186
Pertinencia del análisis transdisciplinario de la lírica-musical popular latinoamericana. Mtro. Fermín Monroy Villanueva	201
Ablepsia congénita. Condición humana para una semiosis. Dr. Jorge Eduardo Zarur Cortés	218
El cuerpo en escena y sus significaciones. Dra. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic y Mtro. Pablo Alejandro Cabral	232
Semiótica de la ciudad: una mirada desde la accesibilidad universal. Dra. Daniela Velázquez Ruíz y Dra. Erika Elena Solano Meneses	243



Gráfica de protesta: PuntosB, Lapiztola y La Guillotina. Un análisis entre el cuerpo y el espacio en la imagen de protesta :

Protest graphic: PuntosB, Lapiztola and La Guillotina. An Analysis Between the Body and Space in the Protest Image :

Dr. Jorge Gabriel Ortíz Leroux

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco
Ciudad de México
cosoleroux@azc.uam.mx

Para reconocer el carácter y el papel de estas imágenes de protesta, se explorará el entorno urbano y el espacio público y virtual como factores constitutivos de procesos, relaciones y sentidos sociales. El espacio no sólo es soporte o contenedor de sujetos, sino que conforma la manera en que las relaciones se establecen y define las fronteras territoriales y corporales de interacción; el espacio en este sentido es un elemento constitutivo de la identidad. En esta medida el espacio se puede reconocer como extensividad, desde su dimensiones y ocupaciones, pero también tiene una “intensividad” (Forastieri, 1997, respecto a Gilles Deleuze), que ocurre como una vivencia e infinitud, en la medida que agentes singulares manifiestan su presencia como una experiencia de y en el espacio mismo. En este sentido, el objetivo del presente texto es el de mostrar como la obra emanada de colectivos de análisis del espacio social de la protesta, permite reconocer las claves que relacionan al espacio con los actores que lo ocupan. Asimismo, se pretende

abordar cómo el conflicto que se interpone entre los actores de la protesta define sus magnitudes y reelabora sus disposiciones y sus formas de entrecruzamiento en relación con la presencia de la imagen.

Asimismo, la representación imaginaria y visual del espacio permite ver a la ciudad como un laboratorio, que puede también ser registrado, interpretado y resituado respecto a los discursos hegemónicos. Estos planos representativos y constitutivos generan relaciones, tensiones e interacciones. Una de estas interacciones, la del montaje, actúa como un ensamblaje, como una mezcla dinámica de posibilidades y potencialidades. El montaje representa al mismo tiempo un desmontaje (Didi Huberman, 2013), permitiendo ver las cosas de otra manera, rearticulando su forma habitual y adquiriendo así nuevas propiedades. La potencialidad del montaje provoca efectos en su puesta en marcha, en el entorno en donde se despliega, ya sea en el de la imagen misma o el del espacio que interpela, incluidas aquí las dimensiones del entorno social, cultural y político.

Cartografía de una ciudad en crisis

Las barricadas levantadas al calor del movimiento social y popular de la APPO (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca) durante 2006, convulsionaron el escenario local y nacional debido a la persistencia y al carácter de su disputa contra el Estado. El hecho de que sectores de distinto tipo, como lo son estudiantes, jóvenes urbanos y rurales, pueblos organizados, colectivos del magisterio, ciudadanía, mujeres y voceros populares, intelectuales y artistas, etc, hayan concurrido para enfrentar la represión y la cerrazón del gobierno local, representó un hecho sin precedentes. El contexto en que se desarrollaron los hechos es relevante. En las últimas décadas, la ciudad de Oaxaca ha vivido cambios excepcionales en su composición social y en su transformación urbana. Tanto desde aquello que reconocemos como gentrificación, que homogeneiza la idea de una ciudad mercantilizada, como en su opuesto, que es la defensa del territorio y de sus valores artísticos y culturales, representados en las resistencias de la comunidad artística ante la injerencia corporativa que intentó ocupar el centro histórico de Oaxaca a costa de su legado ancestral, todo ello con la complicidad del gobierno estatal.

En este marco, el proyecto *Puntos B. Cartografía de una ciudad en crisis* de Héctor Ballesteros, reconoce a la ciudad de Oaxaca y los movimientos que la ocupan, como un laboratorio que toma el control del espacio:

En épocas de incertidumbre, pareciera resurgir la vieja noción bíblica que vincula la ciudad a la idea del mal y a la presencia de su principal instigador: el demonio. Es entonces la ciudad –y sus “laberintos”, percibidos como

las causas del envejecimiento de los hombres que en ellos habitan–, a la que hay que purificar (fuego-tabula rasa) o por lo menos convertir (regenerar-reurbanizar) (Ballesteros, 2008, s.p.).

La reconversión planteada por Ballesteros en su proyecto PuntosB, que aquí es reconocido desde una posibilidad de análisis semiótico y hermenéutico a partir de sus señales y figuraciones, así como de los actores del acto creativo-receptivo de la protesta social, re-descubre el lugar del “delito” como escenario convulso y crítico, replanteado en sus términos y disposiciones. Los 192 días de crisis que paralizaron a la ciudad de Oaxaca, y que permitieron en esa aparente suspensión temporal una nueva forma de habitar la propia ciudad:

El habitar no se produce ahí donde se duerme y de vez en cuando se come, donde se mira la televisión y se juega con el ordenador personal, el lugar del habitar no es el alojamiento. Solo una ciudad puede ser habitada, pero no es posible habitar la ciudad si esta no se dispone para el habitar, es decir, si no “proporciona” lugares (Cacciari, 2010, p. 35).

La ciudad habitada de la “protesta” enuncia en este sentido una relacion entre lugar y cuerpo, ambos siempre indisolubles, como reflexiona Cacciari. “¿Sería alguna vez concebible un espacio-sin-lugar si, como resulta evidente, “resiste” ese lugar absolutamente fundamental que es nuestro cuerpo?” (Cacciari, 2010, p. 45). En las barricadas no hay lugar sin cuerpo y no existen cuerpos sin lugar “re-apropiado”. Pero los “cuerpos de referencia”, como los edificios o el mobiliario urbano, no pueden seguir siendo vistos únicamente como contenedores, que racionalizan su uso mediante métricas y tiempos establecidos, así como con cualidades y propiedades específicas.



Figura 1. Proyecto Puntos B. Fuente: Ballesteros (2008). <http://puntosb.blogspot.com/>

La idea de la postmetrópolis desmonta estas limitaciones, pone en el centro las contradicciones que conciben al espacio como “una forma pura a priori” (Cacciari, 2010, p. 46). Por el contrario, las ciudades actuales ya han desterritorializado la relación entre cuerpos y territorios, o más precisamente entre cuerpos y lugares. El propio Cacciari se pregunta si en realidad lo que subsiste son solo los cuerpos más que el espacio, en la medida que los cuerpos se encuentran ya técnica y políticamente informatizados. La ciudad virtual sería en este sentido un territorio antiespacial, deslocalizado, desarraigado.

Nos preguntamos igualmente en esta medida cómo los actos fuera de la ley, los “cuerpos del delito”, los objetos y sujetos que componen las barricadas de un movimiento urbano popular ocupan lugares virtualizados e informatizados sin dejar de estar presentes en la misma ciudad. Y, al mismo tiempo, cómo esa ocupación se dispone en una espacialidad dislocada de manera temporal. Así ocurre con la disposición de cuerpos reconfigurados en las marchas y ocupaciones de la calle, igualmente que en la desfuncionalización de estos lugares resituados novedosamente en el espacio de convivencia propio de la barricada.



Figura 2. Proyecto Puntos B. Fuente: Ballesteros (2008). <http://puntosb.blogspot.com/>

Si atendemos la primera cuestión, los cuerpos virtualizados experimentan la ciudad habiéndola a su manera, “disponiendo” a los cuerpos en circunstancias fuera de lo normal, más allá del espacio regular y racionalizado. El cuerpo “real” se redispone mediante una potencialización “posible”, transitando hacia lo “virtual” y lo “actual” (Levy, 2010). Si entendemos el paso de lo real a lo actual, pasando por lo virtual, el lugar de las controversias procede de una dinámica de fuerzas en tensión, es decir un “campo problemático” que transforma ideas e identidades (Levy, 2010). Lo virtual ha pasado ya del espacio propiamente físico hacia un espacio dinámico de controversias, que redispone y actualizan la forma real del mismo. Ballesteros lo expone a su modo:

Podemos observar la presencia de ‘texturas’ que se entrelazan con el tejido de la ciudad y que cuentan con una condición mutable, pues su existencia está ligada a factores caracterizados por su dinámica acelerada (por momentos explosiva) de cambio. Estos factores pueden estar regidos (dentro del proceso de privatización-virtualización del espacio público contemporáneo) por los altibajos de las presiones comerciales y de la especulación; o bien pueden involucrar situaciones de crisis (natural, económica, política) (Ballesteros, 2008, s.p.).

La dimensión temporal nos instala en el lugar de la virtualidad, donde las interacciones posibles entre cuerpos y espacios ocurren intensivamente, ya sea en forma lineal o dinámica, tal como se comportan de alguna manera los planos mental o espiritual. El nuevo mapa de la ciudad que “dibuja” Ballesteros, compuesto de capas o layers ensamblados, de repeticiones y proyecciones en espacios convertidos en lugares, alude al mismo tiempo a ciertas evanescencias, cambios y mutaciones. Los cuerpos son un entramado complejo que al apropiarse del espacio público lo habitan provocando flujos y mutaciones. Lo perecedero, lo que nace y muere, es también el lugar del montaje, pues ahí es en donde las capas se superponen –sean las del tiempo o el espacio–, los cuerpos interactúan –sean sociales o materiales–, y los tiempos se entremezclan –sean históricos o narrativos–.



Figura 3. Proyecto Puntos B. Fuente: Ballesteros (2008). <http://puntosb.blogspot.com/>

El montaje en Ballesteros es así un desmontaje y una redistribución de los planos urbanos. Incluye en forma deliberada la reconstrucción de lo arquitectónico como eje establecido de lo dispuesto y, al mismo tiempo, incorpora una deconstrucción de las partes con el fin de conformar nuevas estructuras. El relato construido apunta entonces hacia la renovación del tejido de la ciudad, que se anuda en forma metafórica como un tejido social recompuesto, correspondiente a esa continuidad de décadas de organización popular autónoma procedente de los distintos frentes y sectores concurrentes. En esa medida el relato sería histórico, aunque queda patente que también puede desplazarse hacia otros lugares u horizontes, como el del arte y la recreación imaginaria.

El arma visible de Lapiztola

Las imágenes emanadas del movimiento de la APPO representan una continuidad visual de la ocupación de las calles del centro y la periferia de la ciudad desde años antes del movimiento mismo. La elección de estas imágenes procede, en este sentido, de la necesidad de dar cuenta de esta continuidad como un acontecimiento que relaciona la práctica artística con la intervención del espacio público. Esta dialéctica del “antes y el después” plantea una tensión entre la creación como acto de memoria y como acto recreativo, que forma parte de la imagen de protesta situada en el entorno público desde hace décadas y que replantea también las tensiones existentes entre ruptura y continuidad de la práctica artística y diseñística en general.

El colectivo Lapiztola emergió a principios de siglo como resultado de la concurrencia de estudiantes de diseño y arte de Oaxaca. Las paredes del centro histórico de la ciudad se convirtieron en lienzo, ya no solo de artistas urbanos, sino también de colectivos que fueron conformando un entramado eminentemente comprometido con una especie de crónica y relato visual de lo social, autogestivo y comprometido, como el que han conformado Rosario, Roberto y Yankel, miembros de *Lapiztola*. A ellos les ha tocado vivir y actuar entre cambios territoriales de la urbe, su reconfiguración como una concurrencia entre factores locales y cosmopolitas, acuñaron un paisaje urbanístico singular.

Antes de la irrupción del movimiento de la APPO en Oaxaca, que referimos en el anterior apartado, las paredes se hallaban inundadas de representaciones gráficas novedosas situadas en la ciudad. Entre ellas, *Lapiztola* tenía clara ya una estrategia visual que incorporaba a sujetos y objetos cotidianos de la urbe: niños, trabajadores, flores, diablitos, artesanías, etc. (Figuras 4 y 5). Esta tematización contenía ya el principio del tratamiento fotográfico a través de la técnica del *stencil*, con el fin de resituar a la cotidianidad en su grado de exponibilidad en el espacio público. Una vez que el movimiento de la APPO ocupó las calles de la ciudad, el crisol artístico oaxaqueño se integró en una asamblea de artistas (ASARO) que



Figuras 4 y 5. Arte Stencil en las calles de Oaxaca.

Fuente: Lapiztola: <https://murostreetart.com/2016/01/14/colectivo-lapiztola-arte-urbano-desde-el-campo-de-batalla/>

se volcó al apoyo de las demandas del movimiento popular. Los colectivos que integraron esta asamblea de artistas mantuvieron sus propios rasgos y características antes, durante y después del movimiento. Uno de los rasgos de *Lapiztola* era justamente trabajar con la idea del movimiento como una continuidad a la vez formal y social (Figura 6). Así lo expone Rosario, del colectivo Lapiztola:

Sí, una secuencia fotográfica en movimiento. En ese momento nos dimos cuenta de que había muchas imágenes de la gente golpeada, arrastrada por la policía; parecía que el movimiento sólo servía para que el pueblo, la gente que participaba, fuera golpeado. La secuencia de la bomba molotov quizás es violenta para estar en la calle, pero para nosotros fue un motivo de orgullo, una manera de mostrar una respuesta, una contrarreacción visual de fuerza de parte del pueblo contra la policía. La secuencia representaba una especie de danza, una danza de lucha. El día que realizamos esa pieza teníamos a los policías todo el tiempo ahí. Tuvieron que ayudarnos para que no nos siguieran a nuestras casas... (Appel, 2016, (I) párr. 22).

El movimiento social como proyección, continuidad y secuencialidad tuvo entonces su expresión formal en proyecciones y duraciones que siguieron ocupando las paredes después de finalizado el conflicto. En esa medida el trabajo de *Lapiztola*, al mantener una coherencia formal y una continuidad discursiva, provocó una expansión de su trabajo hacia otros territorios, sobre todo en Europa y Estados Unidos, dada la fuerza estilística de su propuesta. Esto permitió que su trabajo adoptara cada vez mayor “sofisticación” bajo las mismas estra-



Figura 6. Obra en movimiento, centro histórico de Oaxaca.
Fuente: Lapiztola: <https://murostreetart.com/2016/01/14/colectivo>

teñas del montaje, al hacer interactuar en forma más profusa distintas capas informativas del stencil. En el montaje brechtiano la disposición de las cosas no las muestra cómo son por sí mismas, sino que expone “sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos” (Didi Hubermann, 2013, p. 77). En *Lapiztola* el montaje ocurre formalmente entre los elementos compositivos, pero también ocurre en los propios procesos de trabajo. La colaboración de Lapiztola con otros colectivos o artistas, construye el espacio plástico como una mediación entre técnicas distintas, provocando así esos choques y tensiones plásticas, que el colectivo refiere explícitamente y que se manifiesta en rupturas y recreaciones de su propio trabajo:

Las colaboraciones se concretan con amigos. El stencil, la verdad, es muy difícil de adaptarse. Por eso casi siempre colaboramos con artistas que no trabajan esa técnica, quienes son los que se adaptan a nuestra pieza... La colaboración se da muy bien porque nuestras técnicas no tienen nada que ver, las piezas no compiten entre ellas. Es lo que mejor nos funciona, la colaboración entre técnicas diferentes (Appel, 2016, (II) párrs. 18 y 20).

También para Brecht el montaje es un distanciamiento y un extrañamiento. “Distanciar es demostrar mostrando las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas sus diferencias” (Didi Huberman, 2013, p. 64). La “no competencia” que descifra Lapiztola, expresada en su pieza con Said Donkins, muestra una dialéctica en donde los opuestos se complementan,

pero desde la base de su propio distanciamiento. La pieza produce una tensión radial que, además de ser también cromática e iconográfica, distingue claramente los estilos y representaciones.

El extrañamiento ocupa también su lugar. Y no se trata de lo extraño o lo raro, sino de la posibilidad de comprensión de lo aún no comprendido, “que desemboca en un cuadro dialéctico que intenta articular no-saber y comprensión, particularidad y generalidad, contradicción y desarrollo histórico” (Didi Huberman, 2013, p. 64).

Nos molestó que haya sido la primera vez que pusieron sellos de clausura en una pieza (relacionada con arte). No lo habían hecho nunca. Normalmente te llega una notificación para pagar una multa, pero no habían jamás pegado sellos directamente sobre un mural como lo hicieron. Incluso los sellos tenían el número 0001. Se nos hizo una falta de respeto (Appel, 2016, (II) párr. 4).

La denuncia del colectivo Lapiztola es vivida en carne propia. Rosario, Roberto y Yankel subsisten e insisten en el planteamiento de que es necesario hacer nacer de la imagen un mundo posible. El extrañamiento respecto a la realidad confrontada está cargado de Inmanencia, del reconocimiento de que otras relaciones entre las cosas e imágenes son posibles, y que, tanto la topología como la retórica, o cualquier metodología o práctica individual o social, artística o poética, se proponen hacernos “comprender lo incomprensible”.



Figura 7. Mural para recuperar 43 soles robados.

Fuente: Lapiztola y Said Donkins: <https://murostreetart.com/2016/01/14/colectivo-lapiztola-arte-urbano-desde-el-campo-de-batalla/>

La desarticulación de nuestra “percepción habitual de las relaciones” entre cosas o situaciones, propia de esa tradición dialéctica, logra integrarse a final de cuentas en el acto poético de “desplazamiento” tan abordado por las retóricas clásica y contemporánea. La deslocalización del “tipo”, la ruptura de la norma habitual, el desplazamiento de los sentidos inscritos en las formas (todo esto igualmente referido sugestivamente en la retórica y semiótica del grupo Μμ, 1982), constituye un escenario prolífico de las posturas estéticas contemporáneas, que transitan por las secuelas del posmodernismo, con sus mixturas e interacciones estilísticas, y también recurren a un espíritu de ruptura que subsiste en el tiempo desde la apuesta romanticista y que tiene en el paradigma de Lapiztola a un emblema local, fuertemente arraigado en sus símbolos originarios y volcado a sus proyecciones futuras.

El espíritu “guillotino” en el collage

El proyecto político cultural de *La Guillotina* se propuso desde sus inicios, en los ochenta del siglo pasado, hacer una crítica de la política desde la vida cotidiana: “¡Guillotínalos, dentro y fuera de ti mismo!” (La Guillotina, 1983, p. 2). El acto simbólico de “cortar y pegar”, recurrente en la iconografía de esta revista político-cultural, es político y orgánico como apuesta ideológica y militante, pero es también simbólico desde el punto de vista del montaje fotográfico, que se propone resituar cada elemento haciéndolo encontrarse o chocar con otros, ya sea en contextos similares o diferentes. El “corte” como operación del montaje tiene su similitud con el espíritu crítico de este colectivo, cuya intencionalidad política “real” se fundamenta ante todo en el acto de la crítica y el debate político. Las imágenes que seleccionamos aquí parten del vínculo estrecho que puede reconocerse entre los tiempos reales, imaginarios y simbólicos, tal como los expone la antropología, pero también entre el espacio político real y el espacio simbólico de la ironía. El cruce patético como estrategia del collage es al mismo tiempo el cruce del absurdo y la crudeza realista que emanan de las coyunturas y los conflictos de la política.

Hablamos entonces de una relación entre estética y política, abordada por autores como Jaques Rancière (2011), que resulta relevante porque pone en tensión las relaciones entre imagen y texto, por un lado, así como las relaciones entre sujetos con el medio en que se desenvuelven, que son eminentemente políticas en la medida que ocupan el espacio público donde se expresan los afectos y efectos de lo social. El colectivo *La Guillotina* se planteó justamente la intersección entre lo político y la vida cotidiana, entre “lo personal y lo político” y lo expresó en una imagen provocadora respecto a los movimientos sociales y los partidos políticos.

Los collages de la revista *La Guillotina* representan esta necesidad de replantear lo real, inscrito por una parte en lo coyuntural, pero allegado también a un desplazamiento del pre-

sente en sus absurdos y repeticiones autoritarias, antidemocráticas, oligárquicas, etc. Uno de los afluentes del collage, la fotografía, representa justamente la necesidad de concebir detrás de la imagen realista otra posibilidad de comprensión de lo real: “conbebir lo otro de la imagen” (Rancière, 2011, p. 17). Recurriendo a Barthes, Rancière distingue la problemática del carácter indicial de la imagen (que sería “lo otro” de la imagen), para proponer un más allá que no se queda en la pura inmanencia de las imágenes (como lo es el *punctum* barthesiano), sino que alude a esa triple dimensión imaginal: operaciones, contenido y técnica, que permite una interacción de las diversas artes, tales como la poesía y la pintura o, en este caso, la fotografía. La propuesta de Rancière sobre la alteridad de las imágenes apunta precisamente al reconocimiento del sistema de relaciones establecido por las mismas, en la medida que no representan solo cosas u objetos, sino que son operaciones inscritas en un régimen de imagenidad.

La alteridad de la imagen inscribe a ésta en una situación de complejidad, que no puede entenderse en forma simple o literal. Las imágenes de un montaje fotográfico, como las del cine “son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto” (Rancière, 2011, p. 27). La imagen opera en este sentido como una semejanza a partir de los grados de iconicidad, es decir, la relación de identidad que tiene originariamente con una cosa reconocible. Pero también la imagen opera a partir de una desemejanza, un distanciamiento y alteración de esa semejanza y que se instala en el terreno estético, expresando algo distinto a lo que refiere a simple vista: “Un giro del lenguaje que exagera la expresión de un sentimiento o que hace más compleja la percepción de una idea; una palabra o un plano en lugar de aquellos que parecían venir a continuación...” (Rancière, 2011, p. 28).

Esto quiere decir que detrás de la imagen hay palabras, hay un régimen de lo “decible”, del mismo modo que detrás de las palabras puede haber también un régimen de lo imaginario o de lo visible. El régimen más común de la imagen, según Rancière, es la relación entre lo visible y lo decible, “que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia” (Rancière, 2011, p. 29). Así que el “no parecerse” aparece también en la imagen, enunciado la apertura al habla. El símbolo, decía Jung, da de qué hablar, enuncia el principio de la no indiferencia, como también pugnaba Heidegger, de tal manera que al lado de cada imagen existe un lenguaje que pide ser expresado para incorporarse al régimen de la alteridad y la diferencia.

En la Figura 8 observamos este dialogismo. Aquí el prototipo se encuentra “desarmado” en su asociación contigua. Su presencia inesperada ha banalizado el gesto de la descomposición de las figuras, que intensifica el tono ya de por sí tono estereotipado de los personajes prototípicos y míticos reconstruidos en la obra de la pareja de artistas Pierre et Gilles. El



Figura. 8. Mitos. Pierre et Gilles y *La Guillotina*. Fuente: Colección particular

tono irónico de las piezas de estos creadores excéntricos, herederos de la estética warholiana, que integran en forma posmoderna imágenes procedentes de la historia del arte, la religión, la cultura popular y la cultura gay, elaboradas en un tono erótico fuertemente explícito, entra en colisión de manera exagerada con los personajes políticos del escenario nacional de las últimas décadas. Opera aquí una especie de estrategia de recorte “autoritario”, como refiere Didi Huberman respecto a la interpretación de Barthes sobre el montaje:

Un cuadro que funciona como un recorte puro, de bordes netos, irreversible e incorruptible, que rechaza hacia la nada todo lo que le rodea y que promueve hasta la esencia la luz, la vista, todo lo que abarca en su campo (Barthes en Didi Huberman, 2013, p. 74).

El camino largo entre el arquetipo (diacrónico) y el estereotipo (sincrónico) toma curso en forma alevosa y directa, rápida y sin mediaciones, como una ruptura que es al mismo tiempo continuidad, tal como opera esa especie de historicismo que prefigura el “fin de la historia” enunciado por el discurso posmoderno. El juego retórico “estira la liga”, hasta el punto en

que las afinidades políticas se desdibujan en las formas desviadas. En medio tenemos a un totem, el del poder, uno frente al otro enfrentados los líderes políticos, procedentes de la misma raíz ideológica: ubicuos, reincorporables, reciclables, siempre actuales y virtuales, deseables y desechables; reflejantes de sí mismas, en una complicidad inconfesa, estas imágenes actúan como meridianos de una dinámica conflictiva. Continuidad en los linajes, ruptura en las herramientas de poder, en donde emerge lo visible y lo decible, lo que se puede decir, pero no es permitido pronunciar o resaltar. Todo ello opera tras la imagen, da de qué hablar, simbólicamente hablando, y produce por lo tanto un efecto que nace del choque entre política y estética.



Figura. 9. La Pola. Fuente: Antonio Oropeza y Jorge Leroux, La Guillotina. Colección particular

En la Figura 9 vemos a *La Pola*¹, una activista con más de 4 décadas de lucha social por los derechos de la comunidad gay; ella es registrada en una toma frontal por Antonio Oropeza, fotógrafo eminente de la ciudad que protesta, cuya trayectoria en medios periodísticos y entre colectivos de la periferia de la ciudad marcó un estilo propio en el escenario insólito de los movimientos sociales de fines de siglo XX. El tema en este caso, el templete político que auna la lucha del cuerpo y del campo (sexopolítica y resistencia indígena), integra las dos imágenes en una sola. La convergencia del activista, el artista fotógrafo y el montaje de los planos gráfico y cromático para la portada de la revista, evidencia el vínculo social y político de esa época, que hace de la memoria una temporalidad del pasado, que se extiende al presente. La dislocación y diferencia entre lo que se ve y lo que se dice de los movimientos expuestos se unifica en un plano común, calado en negro para resaltar su presencia, cuyo valor de grado cero –negro o sin datos– revela el punctum barthesiano del suceso, pero a la vez es el espacio diferencial que tensa el acto político del montaje, y que remite a aquello que está fuera de la imagen: lo que podemos decir de lo que vemos.

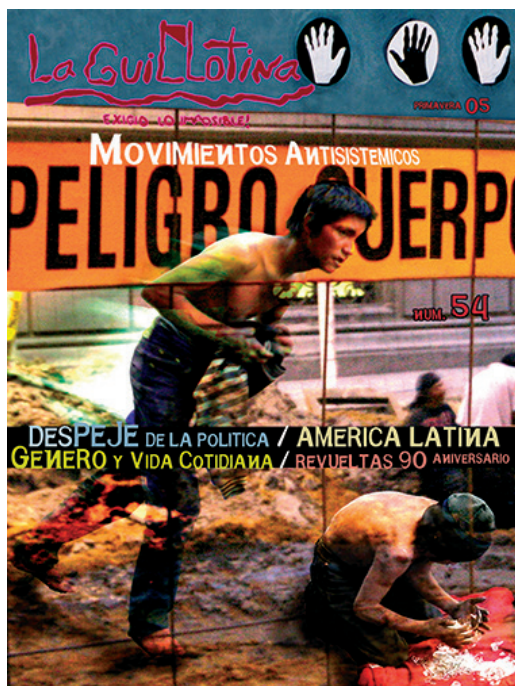


Figura. 10. Peligro. Fuente: Jorge Leroux, *La Guillotina*. Colección particular

1. Atrevida y creadora performática de irreverencias, elocuencias, bombas imaginarias y realizaciones hiper teatrales que concentraban toda una energía rebelde, La Pola es como una venada sagrada dispuesta al sacrificio, entregada en cuerpo y alma a remover el ritual jodido de la sexualidad heteronormada; es creadora del Condonmovil, artefacto que ha promovido e instiga el ejercicio seguro de la sexualidad en tiempos de Sida y crisis finisecular.

La Figura 10, finalmente, es resultado de una etnografía fortuita. Al llegar al cruce de la avenida Jalisco y Periférico, hace acto de presencia un niño mago. En sus manos una franela roja arropa relucientes y afilados trozos de vidrio. El acto de sobrevivencia performático, que dura el mismo tiempo que el rojo encendido del semáforo, recrea un ritual de sacrificio que replica metafóricamente, a pequeña escala, el riesgo diario del trajín del urbanita. El acto teatral es recreado con una perfección milimétrica, en el espacio y el tiempo precisos para que el cuerpo expuesto, desnudo y en peligro, realice su descenso a las tripas de la ciudad.

Tal como por primera vez se atestiguó en los vagones del metro de la ciudad, con esta puesta en escena se relocaliza al personaje, re-descubierto entre los escombros de la gentrificación del centro histórico, volcado hacia adelante en su apuesta teatral y vivencial.

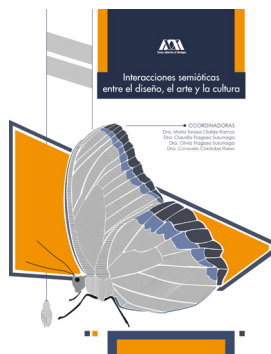
Se anuncia con ello una especie de renovación traumática de la exposición cotidiana de los cuerpos en la ciudad.

Los proyectos visuales que aquí abordamos representan un trabajo que a través de los años ha expresado su visión sobre las realidades sociales y políticas de nuestro país, en las que el conflicto aparece como telón de fondo de la creación e interpretación visual de esas realidades. La interacción entre política y estética tiene como escenario el espacio público y la ciudad, que fungen como trasfondo para la expresión de formas imaginarias y que conforman en sí mismas el sentido de los reclamos y las transformaciones gestadas. Mirando a la ciudad, observamos sus cambios y las formas de relación, cada vez más complejas, que se viven en ella.

Las creaciones revisadas representan formas mediante las cuales se ha interpretado e interpelado a la política desde la imagen. El lugar que la imagen ha ocupado en la conformación de lo político tiene relevancia en varios aspectos: por un lado, en la relación que puede darse entre textualidad y visualidad, que genera conflictos y dilemas formales e interpretativos en los que interviene el discurso, los medios y los géneros, así como el contexto, que define límites, y propicia o elude posibilidades. Por otro lado, la imagen política se condensa en los símbolos expresados, cuyo poder comunicativo es relevante en la medida que produce efectos, uno de los cuales hace hablar a lo visible desde las múltiples formas de “decir” desde el objeto visual. La relación entre política y estética, en este sentido, atraviesa una hermenéutica que pasa por la retórica e, implícitamente, por un acto reflexivo de los sentidos y significados expresados en el tiempo y el espacio.

Referencias

- Appel (2016) Colectivo Lapiztola: arte urbano desde el campo de batalla (I y II), en: *Muro Streetart*: <https://murostreetart.com/colectivo-lapiztola-arte-urbano-desde-el-campo-de-batalla/> y <https://murostreetart.com/2016/01/14/colectivo-lapiztola-arte-urbano-desde-el-campo-de-batalla/>
- Ballesteros, H. (2008). Puntos B. *Cartografías de una Ciudad en Crisis: Oaxaca*. <http://puntosb.blogspot.com/>
- Cacciari, M. (2010). **La ciudad**. Gustavo Gili.
- Didi-Hubermann, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado libros.
- Forastieri-Braschi, E. (1997). Sobre Deleuze: pensar en infinitivo, en: *Signa, revista de la Asociación española de semiótica*, 6. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--4/html/dcd92e0c-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_34.html
- Grupo Mμ. (1982). *Retórica General*. Paidós.
- La Guillotina (1983). Presentación. **La Guillotina**, 1.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Paidós Multimedia.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo libros.



Intercciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura

La edición y formación de esta publicación digital se realizó en noviembre de 2023, en el Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Ciudad de México.

Para su formación se utilizó la familia tipográfica Lato en distintos tamaños y estilos.

COMPLEJIDAD, TRANSDISCIPLINARIEDAD, DECOLONIALIDAD
SEMIOSIS Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

Tejiendo diálogos

*Reflexiones contemporáneas sobre la
expresión y el sentido*

OLIVIA FRAGOSO SUSUNAGA
MARÍA TERESA OLALDE RAMOS
GUSTAVO GARDUÑO OROPEZA
(COORDINADORES)

EDITORA
JULIETA HAIDAR

Escuela Nacional de Antropología e Historia de México



Olivia Fragoso Susunaga, María Teresa Olalde Ramos y Gustavo Garduño Oropeza
(Coords.)

Tejiendo diálogos. Reflexiones contemporáneas sobre la expresión y el sentido. Primera Edición. Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia; Casa Editorial Analéctica; Arkho Ediciones; Red de Pensamiento Decolonial; Red CoPaLa; Revista FAIA 2022. (36,12 x 45,17 cm.)

156 MB: 36,12 x 45,17 cm.

ISBN: 978-987-88-7230-8

DOI: 10.5281/zenodo.7183739

Primera edición: octubre de 2022, Ciudad de México.

D. R. © 2022 de la presente edición

Casa Editorial Analéctica

www.analectica.org

Edición: Juan Carlos Martínez Andrade & Fernando Proto Gutierrez

Diagramación & Maquetación: Paola Lizeth Torres Mireles

Diseño de portada: Oscar Ochoa Flores

Imagen de portada: María Teresa Olalde Ramos

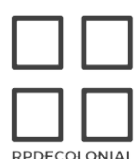
Este libro ha sido dictaminado por pares académicos.

Acceso abierto para descarga gratuita.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes



en Co-edición Internacional con Arkho Ediciones,
Red de Pensamiento Decolonial, Red CoPaLa & Revista FAIA



Red
CoPaLa
Construyendo Paz Latinoamericana



Hecho en México

DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

HILARIO TOPETE LARA

EDITORA

JULIETA HAIDAR

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

COMITÉ EDITORIAL

Cada libro de esta serie ha sido sometido a revisión y dictamen por pares en un proceso doble ciego, ejercido por el comité editorial.

PAOLO OREFICE

Universidad de Florencia, Italia

MARIA EUGENIA FLORES

Universidad Autónoma de Nuevo León, México

EDUARDO CHÁVEZ HERRERA

Universidad Nacional Autónoma de México, México

OLIVIA FRAGOSO SUSUNAGA

Universidad Autónoma Metropolitana-Sed Azcapotzalco, México

MARIA TERESA OLALDE

Universidad Autónoma Metropolitana-Sed Azcapotzalco, México

OSCAR LONDOÑO

Universidad del Tolima, Ibagué, Colombia

SILVIA BAREI

Universidad de Córdoba, Argentina

IRENE MACHADO

Universidad del Estado de Sao Paulo, Brasil

LAURA GHERLONE

Universidad Católica, Argentina/Italia

ENRIQUE MADRAZO

Universidad Veracruzana, Xalapa, México

OSMAR SANCHEZ AGUILERA

Investigador Independiente, México

FREDDY JAVIER ÁLVAREZ GONZÁLEZ

Cátedra Unesco Universidad e Integración Regional, Colombia/
Ecuador

LILLY GONZÁLEZ CIRIMELE

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

TABLA DE CONTENIDO

Presentación.....	40
-------------------	----

PRIMERA SECCIÓN

CONDICIONES EMERGENTES DE ORGANIZACIÓN Y SENTIDO

46

1. Espacio de relaciones. Una visión sobre un fenómeno complejo	47
<i>Dra. María Teresa Olalde Ramos</i> <i>Dra. Consuelo Córdoba Flores</i>	
2. Investigación artística y complejidad.....	75
<i>Dr. Janitzio Alatraste Tobilla</i>	
3. Innovación, productividad y diseño desde la complejidad.....	109
<i>Dra. Olivia Fragoso Susunaga</i>	
4. Transestética y sensibilidades inestables: su expresión y sentido	136
<i>Dr. José Rafael Mauleón Rodríguez</i> <i>Mtro. Francisco Mitre Rivera</i>	
5. Mundos virtuales y videojuegos para el aprendizaje del diseño gráfico.....	172
<i>Dr. Arodi Morales Holguín</i> <i>Dr. Edgar Oswaldo González Bello</i>	

SEGUNDA SECCIÓN

ORDEN-DESORDEN-COMPLEJIDAD:

CONEXIONES E INTERACCIONES EN LA COMUNICACIÓN,

EL DISEÑO Y EL ARTE

197

6. Postdoctorado, desimperializar, la complejidad en sí..... 198
Dr. Nicolás Amoroso Boelcke
7. La complejidad de la comunicación en la actividad
actoral dentro del fenómeno teatral..... 223
Dra. Claudia Fragoso Susunaga
8. Episteme del dispositivo foucaultiano..... 242
Dr. Antonio Arellano Hernández
9. Los artefactos como estrategia para catalizar y
potencializar la complejidad en sociosistemas 281
Dra. Liliana Beatríz Sosa Compeán
10. La valoración y las interrelaciones del arte en la educación,
los conocimientos de la ciencia y la tecnología
en el desarrollo de los individuos 306
Dr. Jorge Zarur Cortés

TERCERA SECCIÓN

COMPLEJIDAD Y SUS MANIFESTACIONES EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

329

11. Imagen oficial vs intervención urbana efímera.
Diálogo y yuxtaposición como figuras de la
complejidad en el espacio público 330
Dr. Gustavo Garduño Oropeza

12. Imágenes y expresiones disidentes contra la violencia de género. Complejidad e interpretación de la politicidad de la imagen	356
<i>Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux</i>	
13. Nadezhda Krúpskaya y la interseccionalidad de género: invisibilización de los aportes de la mujer y de la educación rusa en occidente	381
<i>Mtra. Dulce María Castro Val</i>	
14. El discurso de odio en Facebook visto desde la epistemología de la complejidad	406
<i>Dra. Claudia Benassini Félix</i>	
15. El desafío de la universidad pública en la formación de artistas visuales. Una apuesta formativa desde la epistemología de la complejidad	430
<i>Mtra. Adriana Franco Vargas</i>	
<i>Dr. Robert Stingl</i>	
SEMBLANZA AUTORES	450

12. IMÁGENES Y EXPRESIONES DISIDENTES CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO. COMPLEJIDAD E INTERPRETACIÓN DE LA POLITICIDAD DE LA IMAGEN

Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux
Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco

Introducción

Hablar de una imagen política o de una política de la imagen resulta propicio para entender el carácter de la imagen en el mundo moderno. La imagen resiste, persiste, revela, se rebela y en esa medida disiente. La imagen que protesta es una forma de disentimiento y su forma de hacerlo es radical: se plantea una ruptura del contrato social, un desmontaje de las formas y de las figuraciones, una desarticulación que es política en la medida que desata otras formas, nuevas formas de ser y de mostrarse.

Me interesa reconocer el papel que juega la imagen en el disentimiento. Sobre todo, porque el disentimiento es un asunto de maneras de ver el mundo, de perspectivas, de miradas. La imagen que disiente no solo se opone, sino que subvierte el ámbito dialéctico y dialógico del intercambio y el propósito común. En este sentido confronta, contrapone y recompone. ¿Hay espacio para el acuerdo en la imagen que disiente? ¿Cuánto desacuerdo se manifiesta como para el no acuerdo como expresión de la imagen? ¿En dónde y por qué disienten unas y no otras imágenes? ¿Qué vínculos producen los desacuerdos emergentes de la imagen?

Una de las hipótesis que exploran estos dilemas es que las imágenes conforman mundos (Heidegger, 1995), y por tanto su

poder atraviesa todas las capas de lo social y lo cultural. La imagen-mundo es en este sentido una imagen política, pero también una imagen simbólica o imaginaria, una imagen sagrada o eidética, que ocupa lugares porque detrás de ella hay espacios físicos, simbólicos o intangibles que la soportan. El mundo es una imagen y viceversa. ¿Hay mundos opuestos o estamos habituados a vivir en distintos mundos, coincidentes pero separados, concurrentes pero fragmentados? No cabe duda del poder de la imagen para conformar mundos como visiones, como perspectivas, modelos y paradigmas.

La imagen es también el espacio para el dilema existente entre la “representación” de algo y la “presentación” o “auto-representación” de la imagen. Si bien la primera forma de la imagen ocupa como sustituto o analogía el lugar de las cosas del mundo, la “otra” forma (auto-representativa) crea modos y estilos de vida propios, estados de conciencia o psicológicos que han conformado históricamente horizontes de sentido, mundos paralelos y alternos al mundo que habitamos, que hoy reconocemos ya entrado el siglo XXI como el mundo complejo de lo visual. Se trata de reconocer que cada imagen particular tiene un carácter relacional y a la vez autónomo, con valores y relevancias en función del contexto en el cual se distribuyen y posicionan. Es decir, el lugar en donde, ante el auge mediático y la diversidad de significantes y significados, la forma es fondo y viceversa.

1. Arte y realidad social, estética y política

Las relaciones entre estética y política aparecen en primer término en aspectos formales en los cuales ocurre el carácter doble de la imagen: la de representar y semejar algo, y la de distanciarse y alterar dicha semejanza. Jacques Rancière reconoce esto desde la idea

de la identidad y la alteridad. La imagen iconiza al identificar en lo inmediato al objeto que representa, pero al mismo tiempo des-iconiza al mostrar un *eidolón* (una idea o mito) o una *fantasía*, que transporta como efecto una sensación o un pensamiento. “Las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza” (Rancière, 2011, p. 28). Un grabado de Posadas retrata la festividad asemejando personas y personajes que permiten reconocer una identidad fundada en los rituales del baile y la bebida, pero al mismo tiempo altera su forma habitual, desnudando su interior a través de calaveras vivas que retan a la muerte e ironizan dicha identidad.

La complejidad de la imagen emerge entonces en esta co-presencia de similitudes y diferencias. La imagen responde a dos cosas: a las realidades que refiere y a las formas que articula, ambas entrelazadas e indisolubles, como expresión y como contenido que conducen ambos la vida social de la imagen. A veces es imposible separar la forma del contenido, como en las figuras desgarradas del *Guernica* de Picasso, en su universalidad inclusiva e histórica; a veces aparecen tan juntas que los parecidos representativos no tienen más que decir y mucho que gozar (como en una bolsa de papas Sabritas), o tan separadas que la interpretación se subsume a la mera “subjetividad”, como en un cuadro de Kandinsky, quien, por cierto, teoriza profundamente sobre la creación de sus propias formas.

El régimen del “parecerse”, considerado por el arte como su forma característica, ya no es definitorio en la actualidad, aun cuando la proliferación de la imagen (por ejemplo, la fotográfica) ocupa todos los escenarios distributivos. El “no parecerse”, la alteridad, las formas sensibles, los “espíritus encarnados”, toda esa dialéctica de la diferencia es examinada por Rancière en *El destino de las imágenes* (2011). De manera sugerente, refiere los mitos imaginarios de Barthes

de *La cámara lúcida* (2003) como una aproximación a los espectros y al *punctum* vistos no como emanación esotérica, sino como síntoma de la crisis de los signos y de su conversión en espectáculo y placer fortuito, lo mismo que en *shock* y muerte (Barthes, 2003, pp. 27-100).

Detrás de los signos no solo hay semejanzas, sino, sobre todo, formas de poder que esperan ser legitimadas. El campo publicitario es quizás el mejor ejemplo de un poder alentado e instaurado en temporalidades superpuestas, siempre actualizadas por los nuevos productos y marcas, cuya evidencia ideológica nos habla por supuesto de su papel como factor legitimador, y por tanto instaurador de una politicidad implícita. Podríamos decir lo mismo de otros frentes de la imagen, como la del arte con mayúsculas, o la de las artes “mediatizadas” que se mueven en todo tipo de escenarios culturales.

El enfoque de Rancière, en este sentido, es la tensión y diferenciación entre lo visible y lo decible de la imagen. La fotografía muestra directamente al mundo, pero también habla como arte. La articulación entre estas formas de presentarse transgrede ya lo visible para entrar en lo decible, o en lo invisible si es el caso. ¿Hay un momento, por ejemplo, en el que la fotografía se convierte en arte siendo que su materia representativa siempre muestra semejanzas con lo real? ¿Puede la fotografía no hablar de semejanzas y decir más de lo que se ve? Si para Rancière, en concordancia con Barthes, lo “aburrido” o “banal” de la imagen fotográfica es esa sombra semiótica del *Studium*, en donde siempre hay un contexto, una cultura y un motivo detrás de la imagen fotografiada que debe ser explicada, el *Punctum* es aquello visible que calla, que se niega a ser pronunciado o vulgarizado, que solo fulgura y estremece como espectro de una ausencia. El

instante muerto, que paradójicamente habla callando (Barthes, 2003, pp. 57-61).

Para Rancière, “el habla muda es la elocuencia de lo que es mudo, la capacidad de exhibir los signos escritos en un cuerpo” (Rancière, 2011, p. 34) como las grietas en una pared o la herida en un desfallecimiento. Pero también existe otra faceta, insignificante, que es la del advenimiento del arte como mercancía, como “imaginería colectiva”, como “espejo” vacío de las insignificancias. Esta doble postura sobre el mutismo de la imagen previene el uso instrumental de la semiótica como juego de poder, por el cual las imágenes sin afectos ocupan los mismos lugares y se traslapan con las imágenes “grabadas por la historia, más verídicas que cualquier discurso pronunciado por una boca” (Rancière, 2011, p. 34). No cabe duda de que este autor elige develar y mostrar así una política de la imagen y del arte (es decir, una política estética o una estética de la política), y que en ello apunta sus dardos a la mercantilización imaginaria, cuyos territorios invita a dilucidar en medio de la actual proliferación icónica.

La política de las imágenes incita a descifrar la doble faceta de la imagen como jeroglífico y como banalidad, inscritas en una historicidad en la medida en que son deseos, proyecciones, síntomas, afecciones. Dice Rancière que Marx develó el infierno productivo de la economía y Freud el de la producción de los detalles más insignificantes. Una doble visión que, en términos de esta mitología, podemos rastrear en el marco ideológico de las “imposturas” y “verdades” descubiertas en los signos que Barthes aborda en el capítulo *El mito, hoy* (Barthes 1980, pp. 199-25). Lo visible y lo decible de la imagen deambula entonces en esta paradoja histórica, cargada de

una crítica explícita en las superficies que la contienen como artefactos y dispositivos ideológicos y de control encauzados en cada época.

Considero que, como otras imágenes, la imagen disidente permite reconocer su doble carácter de historicidad e insignificancia. Como ideología, la imagen descubre y oculta, encubre y restaura, incluso al interior de la más singular de ellas. El fotorreportaje de guerra, por ejemplo, habla tan directamente de una actitud de protesta, tal como el cartel de la primera mitad del siglo XX pone en evidencia las formas sutiles de control ideológico de la idea de la guerra. Si en algo el cartel se desarrolla creativa y profusamente, es en la promoción de la guerra como drama secular.

Dos caminos alternos y complementarios a esta visión son convergentes en este trabajo. Por un lado, el de la hermenéutica icónica (Lizarazo, 2004), que rastrea los ensambles entre las codificaciones de la imagen y el trabajo interpretativo, el de la materia explícita del habla, es decir, un trabajo interpretativo de la imagen, que se emprenderá transversalmente en el siguiente apartado. Por otro lado, su “contrario”, que no puede menospreciarse, que es el de la “no interpretación”, que no se preocupa por analogías o referencias, y que esboza en su tiempo Susan Sontag (1980). Ahí se propone acudir a las formas vivas de las obras, no sujetas necesariamente a su inscripción social o cultural.

Aunque a primera vista parecieran antagónicas, ambas visiones comparten una apuesta hacia el objeto y la obra, hacia el acto y las formas que produce. “Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más” (Sontag, 1980, p. 27). Como escritora, Sontag habla en medio de la convulsión

cultural de los sesenta, al calor de los movimientos contraculturales y contestatarios, desde perspectivas que confrontan el *statu quo* mercantilizado del modo de vida norteamericano, desde los cuerpos que transmiten su sentir y su hacer, su espíritu y su postura en el espacio social. El retorno a la “forma” de las obras que ella defiende es como un reclamo generacional e histórico, un “retorno a lo real” que devuelve la pregunta sobre los acontecimientos, sus realidades y verdades.

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido a modo de poder ver en detalle el objeto. (Sontag, 1980, p. 27)

Para Sontag, la fotografía acude al detalle en las “fracciones de tiempo nítidas” (2009, p. 27) que provocan que los acontecimientos memorables sean incluso más intensos que en las imágenes audiovisuales. La fotografía fija “es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar” (Sontag, 2009, p. 27). La experiencia estética de la observación fotográfica, intensificada con el paso del tiempo, es reconocida por Sontag como un encuentro con el paso del tiempo y a la vez como una experiencia del espacio, como un “nominalismo infinito de la realidad social” (2009, p. 32). En esta medida, la imagen fotográfica se autoreinvindica por su propia forma, por sus detalles, por sus desplazamientos estéticos.

Si bien la imagen de protesta ha estado asociada históricamente al contenido que expresa, es evidente que su carácter, sus rasgos, sus modalidades y estilos definen su presencia simbólica. Cuando se

exploran las formas se reconocen modos de representar, presentar y proceder. En última instancia, son estas formas las que adoptan y conducen los movimientos, las acciones sociales, las políticas colectivas, los reclamos y afrentas, las disputas y expectativas. Es en este campo de análisis donde situaremos la intervención del trabajo icónico hermenéutico, reconociendo tanto la dimensión codificada de los signos de la imagen, como los horizontes de sentido que acarrea ésta a la luz del contexto social y cultural en que se inscribe. Los pesos y contrapesos de estos enfoques son la base para dar apertura precisamente al reconocimiento de la imagen disidente. Diego Lizarazo reflexiona sobre la posibilidad de un trabajo icónico-hermenéutico que abre la posibilidad de confrontar el mundo real en que vivimos con el mundo alterno que construye la imagen: “(los espectadores) hacemos como si las cosas vistas fueran de dicha manera y estuviésemos apreciando un trozo vivo del mundo” (Lizarazo, 2004, p. 223). Sin renunciar al análisis cultural, toma éste como punto de llegada que parte inicialmente del reconocimiento icónico, que nos lleva directamente (como ya sugiere Sontag en su tiempo) al artefacto-imagen, a sus reglas y códigos, a sus tácticas, sin las cuales sería imposible abordar la intertextualidad, por la cual los campos icónicos se enlazan con los horizontes culturales.

Las expectativas que nos proponemos reconocer a la luz de los conceptos hasta aquí vertidos habrán de bregar en dos frentes de la imagen: por un lado, la fotografía; por otro, la ilustración, tendiendo puentes genéricos entre ambas que posibiliten el reconocimiento de las referencias, las estrategias, las formas recreadas, los sentidos visibles o invisibles, los desplazamientos formales y temáticos.

2. Imágenes de la disidencia en el contexto de la protesta feminista

¿Cuántas imágenes fotográficas podemos contabilizar sobre las recientes movilizaciones de mujeres? ¿Cuántas de ellas circulan por las redes, cuántas se encuentran en procesos de producción y recreación, qué canales locales, regionales y globales eligen para su distribución? ¿Cuántas se replican a través de géneros convergentes, como el *collage* o la *ilustración*? ¿Cuántas optan por otros medios y espacios de exhibición?

La imagen que protesta se multiplica como todas las demás, pero su proyección es muy particular. En primer lugar, constituye un conflicto y una disputa potencial. Paralelamente, al seguir a la acción, se constituye en el arreglo entre una consigna y un gesto. Los gestos figurativos se muestran literales o abstractos, anónimos, posibles para ser llenados (Fig. 1). Una relectura de la cámara lúcida de Barthes deja ver estas huellas bajo el paradigma —puesto en cuestión— de la mirada educada y formada del *Studium*, que se ubica en el espacio y el tiempo histórico, produce un saber y una comprensión desde lo testimonial hasta lo racional. Sin embargo, en la otra cara de la fotografía se presenta otra cosa, el *Punctum*, que *sale* de la imagen



Figura 1. Fotografías: Juan Ramón Martínez León (2021-2022)

y viene a buscar al espectador, hiere y lastima (Barthes, 1980, p. 59). Su origen como materia imaginaria se encuentra en lo que este autor denomina *Spectrum*, es decir, las huellas que dejan los objetos en el soporte fijado de la imagen.

El espectro que los ojos humanos somos capaces de detectar, la luz visible, tiene un rango que va del azul de 380 nanómetros al rojo de 750 nanómetros¹, pasando por todas las gradaciones del arcoíris. Como réplica de nuestra mirada, la cámara fotográfica adopta y registra esos espectros que nos devuelven la pregunta: ¿Hasta dónde somos capaces de registrar los espectros sin que dejen de ser visibles? ¿Por qué vemos, unos y otros, cosas similares y diferentes en una misma fotografía? ¿Qué ponderaciones y relevancias distinguimos, por ejemplo, en el espectro verde-morado de las marchas feministas? ¿Qué ocasiona que veamos más “violencia” o más “autenticidad” en ciertos espectros o gamas cromáticas que en otros? Las manchas de color en una marcha asociadas a ciertos objetos y sujetos (Fig. 2) distinguen grupos, sectores, afinidades, apuestas colectivas y al mismo tiempo unifican la tesitura cromática de un movimiento común. Pero también, más allá del orden social y político en que se inscriben los acontecimientos, las imágenes señalan un horizonte singular e indivisible que ocupa la subjetividad del espectador. En este orden, la memoria y el azar se juntan en esa “herida” punzante a la que alude Barthes para el objeto fotográfico.

¹ El espectro visible de la luz es aquella región que el ojo humano es capaz de percibir. El descubrimiento de las longitudes de onda emitidas por la luz ha permitido que se desarrollen diversas teorías sobre la óptica, que han resultado muy valiosas para el estudio de la imagen y de la percepción humana. https://es.wikipedia.org/wiki/Espectro_visible



Figura 2. Fotografías: Juan Ramón Martínez León (2021-2022)

El espectro al que se señala como referente fotográfico no es exactamente el objeto, sino la luz que refleja o emana, un signo que relaciona las cosas con el contexto luminoso que proyecta hacia la superficie de registro. Por eso cada imagen fotográfica es singular, pues revela transparencias y cromatismos distribuidos en zonas más o menos visibles, descubriendo presencias y ausencias del acontecimiento y el instante. La punzada de la imagen es única e indivisible, para cada uno representa un valor particular en la medida que ocurre un doble movimiento: por un lado, el viaje del espectador al lugar de los hechos sin haber estado ahí necesariamente, transportando su imaginación al espacio real representativo de la imagen; por otro lado, el “desplazamiento” de la imagen al lugar de su recepción, por el cual el espectro se lanza al interior imaginario del sujeto que la observa e interpreta. Así aparecen “atrapados” los colores rojos de los grupos de contención en medio de los rosas y naranjas de los cuerpos que enfrentan el acto, ante la presencia evidente de la emanación del gas policial, cuyo contenido material no ha sido aclarado por parte de los responsables (Fig. 3). Los ligeros tonos rosas de los gases frontales y los azules de los gases “expansivos” distinguen al menos tipos o composiciones diferentes, lo cual punza el evento y

sus episodios. Nos sabemos transportados hacia ese acto distante, pero, a la vez, experimentamos de cerca cada sensorialidad.



Figura 3. Fotografías: Juan Ramón Martínez León (2021-2022)

Desde el lado de la protesta resiste en sus posiciones, se apoya e improvisa en medio de la refriega. El rostro de la chica apoyada en la banqueta ha desaparecido detrás del hilo de gas, mientras instantes después la fuerza del ariete sostenido por las féminas replica en forma sólida, “sonora” y puntual (Fig. 4). El movimiento sobreviene como una forma repetida, al modo de un *stop motion*, o en su caso, un *slow motion*, del ariete contra la valla metálica.



Figura 4. Fotografías: Juan Ramón Martínez León (2022)

El transporte de ida y vuelta de la imagen hacia su referente (al que podríamos denominar el “conflicto social”) y a la vez hacia su observador (que se comporta como un “conflicto patético”), renueva las preguntas. El acontecimiento reiterado, la conmemoración del 8 de marzo como reto y apuesta, trae nuevas reiteraciones que actualizan y multiplican los signos, los desplazamientos, las posiciones, las fuerzas, las escenificaciones de protesta. La etnografía política, por ejemplo, llama a esto los “repertorios” de la protesta, poniendo énfasis en los elementos, los signos, los actos, los discursos, las mediatizaciones y otros aspectos propios del fenómeno de la conflictividad —y, por tanto, la contención— política (Figs. 5-6).



Figuras 5 y 6. Fotografías: Juan Ramón Martínez León (2021-2022)

Estamos aquí ante el “viaje” del público hacia el escenario de los acontecimientos, hacia algo que podríamos llamar factualidad —es interesante acudir, en este sentido, a la *factografía* como una dimensión relevante—. Paralelamente, y a la inversa, el viaje de vuelta de la imagen se dirige más hacia los estados de la recepción, mediante la exploración de superficies, señales y canales lumínicos que marcan pautas, estallidos, imponderables; ahí el observador se vuelca hacia sí mismo, mediante un acto autorreflexivo —consciente o no— basado en

su propia mirada, sus reiteraciones, sus afecciones y, a final de cuentas, su historia personal.

De la imagen fotográfica paso ahora a reconocer en retrospectiva el trabajo de la escritora y artista Lola Cueto (Dolores Vásquez Rivas), cuya mirada femenina dejó registrada en sus trabajos de ilustración y grabado que no dejan duda alguna sobre su interés en problematizar el papel de la mujer en la sociedad mexicana. Me enfoco en seis grabados de la serie “Títeres populares mexicanos” (1946), realizados con la técnica de punta seca y aguatinta. Lola Cueto es una artista mexicana que convivió con los artistas más conocidos de su época, como los estridentistas, los miembros de la LEAR (Liga de escritores y artistas revolucionarios), así como los muralistas y pintores emergentes de la primera mitad del siglo XX. Pioneras en el tratamiento de la temática femenina, en particular desde su visión del teatro popular mexicano, el gesto crítico e irónico encarnado en la figura del títere le permitió expresar una visión personal llena de sugerentes alusiones a la condición femenina (Fig. 7).

Sus figuras articuladas adoptan la libertad de movimiento que desestructura las posiciones de los elementos sin destruir su estructura global. El Grupo μ le llama “figura jerarquizada no reversible” (Grupo μ , 1993) a esta estrategia retórica. El espacio topológico de “invariancia”, por ejemplo, permite todo tipo de transformaciones desde una homogeneidad de las transformaciones, cuyo valor más importante es la desviación de los tipos o modelos (los estereotipos) con el fin de retorizar el referente. Los títeres de Lola Cueto son una puesta en escena de estas invariancias, sobre todo si pensamos en que sus grabados son una especie de bocetos finales de los objetos-títeres reales, que en la escena teatral funcionan como dispositivos



Figura 7. Serie *Títeres populares mexicanos*. Lola Cueto (1946).
Grabados a la aguatina.

transformables (Fig. 8). Aquí el tipo femenino prevalece, se resiste a la destrucción, pero permite una elasticidad de la forma, un “Ethos nuclear” cuya potencialidad es su inmanencia y poeticidad (Grupo μ , 1993, p. 293).

¿Qué mejor alusión a la flexibilidad de las formas que el recurso irónico aquí plasmado? El campo icónico de Lola Cueto (el títere) es el soporte de esa capacidad de “trasladarse de modo inmediato de lo representado en la invención al centro representante y, a partir de ahí, contemplar lo primero” (Benjamin, 2006, p. 83). Así define la ironía Carl Enders, citado por Benjamin para ejemplificar el potencial de la ironía como destrucción deliberada de la forma: “la ironización de la forma la ataca sin destruirla” (Benjamin, 2006, p. 84). ¿Somos capaces de reírnos de nosotros mismos sin renunciar a un proceso reflexivo consecuente?

¿Cómo la teatralización, dejando entrar la comedia que va del objeto referido a su representación, permite retornar al objeto para verlo de una nueva manera? Por ello, para Lola Cueto, la elección del medio es a la vez una elección temática: es el camino para realizar una metáfora de la figura femenina, de los cánones de su tiempo, de sus desviaciones paradigmáticas, de sus componentes desarticulados, de su plasticidad y capacidad resiliente (Fig. 9).

Regreso de nuevo a la actualidad de la imagen disidente, también en la línea figurativa que reconocimos con Lola Cueto. Elijo para ello a dos ilustradoras cuyo trabajo me parece representativo del estado de ánimo actual: *Citlalli Dunne* y *Maria Conejo*. La explosividad y



Figura 8. Serie *Títeres populares mexicanos*. Lola Cueto (1946).
Grabados a la aguatinta.



Figura 9. Serie *Títeres populares mexicanos*. Lola Cueto (1946).
Grabados a la aguatinta.

diversidad del movimiento feminista corre paralela a una proliferación creativa, de modo que la cantidad de creaciones es tan amplia como la intensidad demostrada por este movimiento en los últimos años. Tal como en la cartelística de los movimientos sociales de las últimas décadas, el trabajo de Citlalli expresa un doble discurso, visual y textual, que hace explícitas las afrentas y reclamos. Se apoya, para apuntalar el discurso textual, en un imaginario sensual basado en un trazo simple y fluido, que define las siluetas femeninas en forma sintética, con una expresividad militante que confronta directamente la persistencia de la violencia contra la mujer (Fig. 10).

En la consigna “si tocan a una, nos tocan a todas” aparece una sinécdoque solidaria con el género, correspondiente además

con la apropiación de las consignas en las calles que luego se replican en las redes, ya sea con propósitos estéticos o políticos. La diseñadora recupera la consigna, formulándola con un afán difusor y multiplicador, enriqueciendo con ello la estrategia retórica que suma fuerzas a la indignación y dotándola, al mismo tiempo, de un carácter personal, íntimo y corporal. El “descubrimiento” no solo se manifiesta como un acto autorreflexivo de reconocimiento, cuyos efectos se han replicado en las denuncias de agresiones o violaciones, sino también en esa necesidad de mostrar el cuerpo desnudo con el fin de desmontar el objeto sexual que ha utilizado y “objetualizado” la publicidad por décadas (Fig. 11). El desnudo en la protesta social tiene muchos ejemplos en nuestro país, desde los campesinos veracruzanos del movimiento de los “400 pueblos” que lo utilizaron como arma de visibilización de sus demandas en los noventas, hasta las expresiones radicales como en la huelga estudiantil de la UNAM a fines del siglo XX, en la cual la actitud salvaje y retadora, desde una expresión de la corporalidad de la juventud universitaria, marcó el inicio de una



Figura 10. Citlalli Dunne (2019). Ilustración análoga y digital.



Figura 11. Citlalli Dunne (2019). Ilustración análoga y digital.

brecha generacional que hasta hoy no logra conciliar miradas opuestas sobre un mundo incierto y complejo. Estas imágenes retan la mirada, las reglas del buen pensar y actuar, los códigos mismos de la protesta y de la acción política.

Por otro lado, el trabajo de María Conejo lleva la retórica a una especie de “heterogeneidad de la transformación” (Grupo μ , 1993, pp. 263-283), a través de una ruptura radical de las tipologías del cuerpo humano, encarnando la figura de un cuerpo sin rostro (Fig. 12), en la cual éste último es permutado en su ausencia mediante el recurso último de la mirada situada en un torso sexualizado. Las transformaciones de los modelos habituales en formas surreales e imaginarias, inscritas además en contextos reales y de riesgo, hacen

alusión a la insólita aparición de los imposibles. Lo inesperado es ahora lo que cobra mayor frecuencia, la protesta ocupa las calles tanto en el espacio de la protesta como en el espacio urbano físico y virtual. La consigna colectiva se individualiza en la medida que se recibe en el *museo de la calle*, y desde ahí replica la afrenta colectiva, cuya forma ya no es la organicidad tradicional del movimiento social, sino la forma orgánica de los sentidos y los afectos que, aunque fragmentarios, se multiplican en un sentido común y compartido generacionalmente, y que tiene en las redes su lugar de proyección social más amplio.

Un acontecimiento viral es pertinente referir en este contexto. La llamada “Reinota” ocupó, después de la marcha del 8 de marzo de 2021, el espacio virtual de las redes. El personaje fue bautizado así después de que una chava tomara en el Zócalo un artefacto represivo



Figura 12. María Conejo (2022). Ilustración y Mural en la colonia Obrera.

para arrojarlo de regreso contra la valla policiaca que el gobierno instaló frente a Palacio Nacional en el Día Internacional de la Mujer. Identificada como *Hellen "G"* o *LilaCizas* en Instagram, la osadía de dirigirse con toda la fuerza e intención para atacar la valla policiaca, le valió un apoyo colectivo inusitado. Es curioso cómo la “Reinota” no recibió la denostación del público, como sí había ocurrido con otras formas de “acción directa” emprendidas desde hace años por mujeres en marchas y protestas. El episodio, replicado por millares en una secuencia de video que registró el acto, se transformó en imágenes ilustrativas del hecho, realizadas espontáneamente como recreaciones solidarias de los instantes contundentes del acto (Fig. 13).



Figura 13. Fotograma de la “Reinota” y réplica ilustrada (2021).

La “Reinota” es una y son todas. Ninguna mujer está impedida de ejercer con mayor potencia su fuerza frente a la de otros, en la medida que aquella no depende exclusivamente de las dimensiones del cuerpo, el poder muscular, el género o cualquier otra cualidad aislada, sino de una relación entre magnitudes, direcciones, velocidades e intensidades entre cuerpos. No es por tanto mayor la fuerza de un hombre que la de una mujer, sino las circunstancias y relaciones propicias para ejercerla. La mejor demostración es el impacto social de

Conclusiones

Las imágenes disidentes rebasan fronteras: hacia dentro desde cómo están articuladas formalmente, hacia afuera desde los efectos que van del espacio público al espacio virtual, ambos politizados a su manera. Vemos aquí una relación entre arte y política que es insoslayable, sobre todo si pensamos en la necesidad de reconocer y abrir la mirada hacia espacios expresivos de la afección y la inconformidad que con mayor intensidad expresan las generaciones actuales.

El concepto de la política se amplía con la presencia creciente de imágenes disidentes en el espacio público. Del político como concepto autorreferencial de la clase política, reducto omnipresente de la formalidad burocrática, pasamos a una idea de la política como el espacio común en el que se dirime el futuro de comunidades, regiones, naciones. Una política estética, o una estetización de la política, remite a una apertura mayor, que considero que puede expresarse como el ámbito de la politicidad, en el cual hay lugar para todas las expresiones que no encuentran cabida en la llamada “política real”, y cuyo motor es la necesidad de encontrar nuevos espacios para sostener y hacer valer la voz colectiva.

Hemos encontrado en este texto un vínculo muy claro no solo entre la gráfica y los movimientos a los que alude en forma empática y significativa, sino una interrelación entre imagen y cultura en la medida en que ciertas imágenes refuerzan los ámbitos y lazos culturales. Del mismo modo, los procesos de autoconstrucción individual y cultural pasan en forma cada vez más elocuente por el uso de artefactos imaginarios. La imagen es un “artefacto cultural” que funciona como herramienta o medio comunicativo, es decir, se articula

como un dispositivo que identifica comunidades mediante un proceso de transformación y autoconstrucción. En esta medida, los conceptos de imagen disidente, cultura y politicidad establecen un *continuum* que es fundamental reconocer en su “linealidad” (por ejemplo, en los aspectos icónicos y retóricos) y en su “circularidad” (por ejemplo, en la repeticiones, temporalidades y estilos).

Los ejemplos de imagen disidente que aquí revisamos, que constituyen una simple mirada que no puede verse como abarcadora del entorno feminista, sino solo como ejemplo de sus múltiples facetas, representan un eslabón del carácter distribuido y creciente de una politicidad latente y potencial que caracteriza a las sociedades actuales. Como dijimos en un principio, la multiplicidad de la imagen disidente es inagotable tanto productiva como distributivamente, por lo que los ejemplos aquí abordados constituyen solamente referentes mediáticos y temáticos relevantes para comprender los valores e interpretaciones desatadas en su puesta en escena.

Las cercanías y las distancias entre los acontecimientos de la protesta y sus representaciones visuales disidentes nos hablan de una riqueza táctica, creativa y expresiva que constantemente pone en tensión ideas e imaginarios en relación con realidades palpables. La imagen disidente insiste en la búsqueda de formas diferentes que propicien relaciones significativas entre las nociones que tenemos de los acontecimientos. Si a finales del siglo XX parecía inconcebible la acción directa de pintar bardas y mobiliarios públicos, hoy nos cuestionamos sobre la legítima acción de resistencia emprendida por las mujeres, ponderándola frente a actos cuya evidente brutalidad, como las violaciones o feminicidios, replantean los términos de la protesta y la disidencia como medios de lucha. Sin duda, la imagen juega un papel clave en ese replanteamiento.

Referencias

Barthes, R. (2003). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación.

Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Siglo XXI.

Benjamin, W. (2006). *Obras, Libro I, Vol. 1. El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Abada.

Butler, J. (2020). *La fuerza de la no violencia*. Planeta colombiana – Paidós.

Grupo μ . (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Ediciones Cátedra.

Heidegger, M. (1995). *Caminos de bosque. La época de la imagen del mundo*. Alianza.

Lizarazo Arias, D. (2004). *Íconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI editores, Diseño y comunicación.

Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros.

Sontag, S. (1966). *Contra la interpretación*. Letra E.

Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. De bolsillo–Mondadori.

Citas de obras:

Figuras 1 a 6. Martínez León, J. R. (2021-2022) *Marchas feministas del 8 de marzo* [fotografías]. Archivo personal del autor, Colectivo La Guillotina.

Figuras 7 a 9. Cueto, L. (s.f.). Serie *Títeres populares mexicanos* [grabados a la aguatinta]. <https://www.metmuseum.org/search-results?q=Lola+Cueto>

Figuras 10 a 11. Dunne, C. (2019). *Ilustraciones feministas* [ilustración digital] <https://www.ladobe.com.mx/2019/03/las-ilustraciones-feministas-de-citlalli-dunne/> <https://www.instagram.com/citlallidunne/?hl=es>

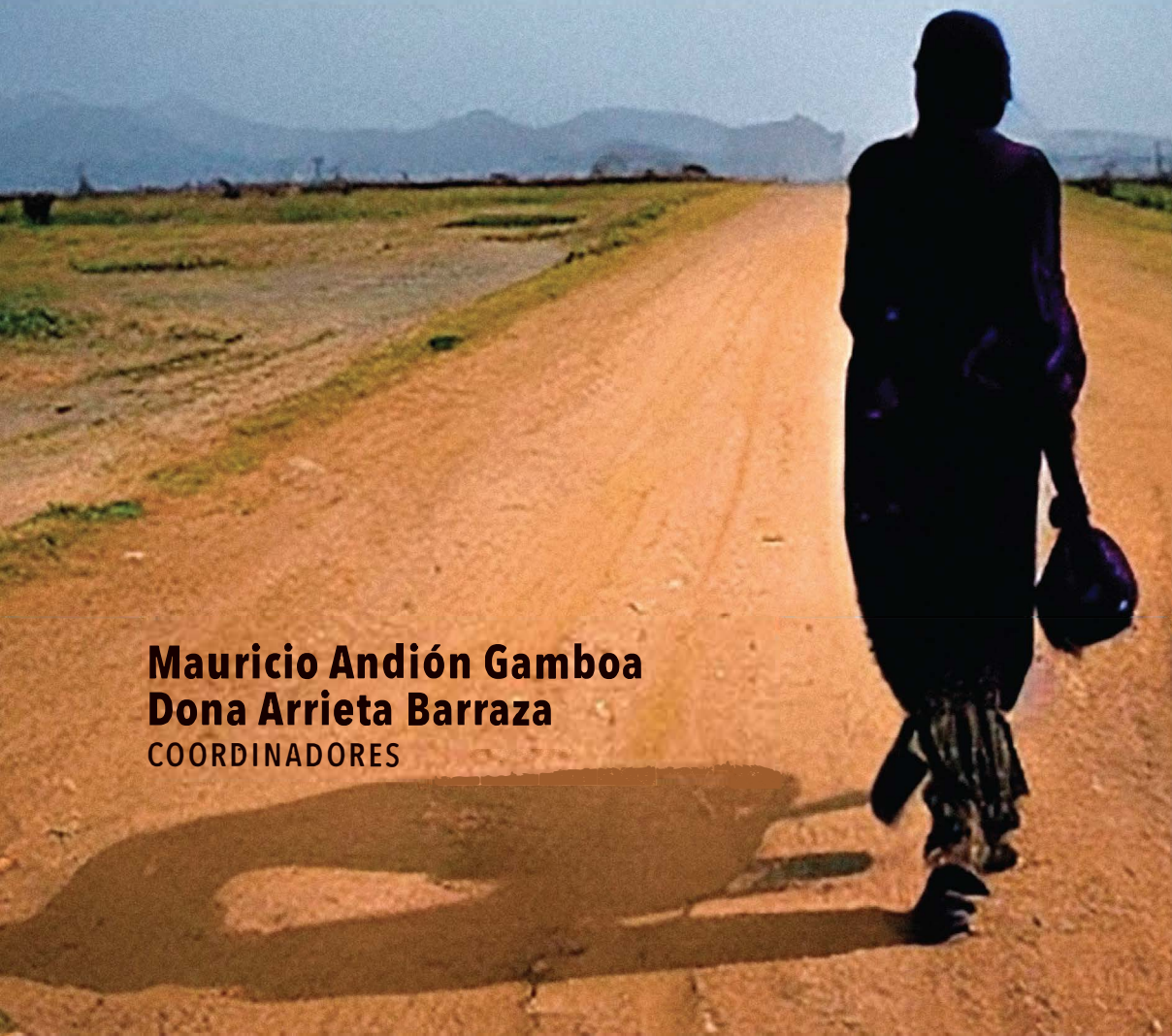
Figura 12. Conejo, M. [@maria_conejo]. (2022). *Sin título* [Ilustraciones y murales]. Instagram. https://www.instagram.com/maria_conejo

Figuras 13 a 14. Palomino, A. (2021, marzo 12). *La Reinota: las mejores ilustraciones feministas*. Cultura Colectiva. <https://culturacolectiva.com/historia/la-reinota-las-mejores-ilustraciones-feministas/>

LA IMAGEN Y EL TIEMPO

**Miradas al pensamiento
de Diego Lizarazo**

**Mauricio Andi3n Gamboa
Dona Arrieta Barraza**
COORDINADORES



La imagen y el tiempo

Miradas al pensamiento de Diego Lizarazo



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general, José Antonio de los Reyes Heredia
Secretaria general, Norma Rondero López

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rector de Unidad, Francisco Javier Soria López
Secretaria de Unidad, Angélica Buendía Espinosa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dirección, Esthela Sotelo Núñez
Secretaria académica, Pilar Berrios Navarro
Jefe del Departamento de Relaciones Sociales, Alfonso León Pérez
Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

Araceli Soni Soto (Presidenta)
Aleida Azamar Alonso / Dulce Asela Martínez Noriega
Armando Ortiz Tepale / Ruth Ríos Estrada
Héctor Manuel Villarreal Beltrán

Asistente editorial: Varinia Cortés Rodríguez

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,
Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960

Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
Edificio A, 3er piso. Teléfono 54 83 70 60
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig>
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>
<http://dcshpublicaciones.xoc.uam.mx>

La imagen y el tiempo

Miradas al pensamiento de Diego Lizarazo

Mauricio Andión
Gamboa
Dona Arrieta Barraza
(Coordinadores)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Xochimilco



Fides

La imagen y el tiempo. Miradas al pensamiento de Diego Lizarazo

Primera edición: diciembre 2023

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud, Alcaldía de Coyoacán,
C.P. 04960, CDMX, México.

Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades. Edificio A, 3er piso. Tel. (55) 5483 7060
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>
<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig/>

D. R. © Fides Ediciones
Seris 33 B, Colonia CTM Culhuacán,
Alcaldía de Coyoacán, CP 04440, CDMX, México.
fides.ediciones@gmail.com
www.fidesediciones.com.mx

Diseño de portada: Karina Rosas Zambrano
Diseño de interiores: Martha Alfaro Aguilar
Edición y producción: Fides Ediciones

ISBN UAM X: 978-607-28-3057-8

ISBN Fides Ediciones: 978-607-69541-5-7

ISBN ILCE: 978-607-96224-5-9



Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra –incluido el diseño tipográfico y de portada–, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento escrito por los coeditores.

Hecho en México.

CONTENIDO

PRÓLOGO

<i>Mauricio Andión Gamboa y Dona Arrieta Barraza</i>	9
--	---

PRIMERA PARTE

ARTÍCULOS

DIEGO LIZARAZO Y LA CULTURA DE LA IMAGEN <i>Carlos Pereda</i>	23
HERMENÉUTICA DE LAS IMÁGENES: EL ESENCIAL APORTE DE DIEGO LIZARAZO <i>Mauricio Andión y Vicente Palermo</i>	29
IMAGEN VACÍA Y SISTEMA DE VISUALIDAD TOTALIZANTE: APUNTES SOBRE HERMENÉUTICA DE LA IMAGEN <i>Jacob Bañuelos Capistrán</i>	49
LA PERSISTENCIA DE LAS IMÁGENES: FOTOGRAFÍA, TIEMPO Y POSTFOTOGRAFÍA <i>José Alberto Sánchez Martínez</i>	71
LOS CONTORNOS DEL AURA: ALGUNAS REFLEXIONES A PROPÓSITO DE LA FOTOGRAFÍA Y EL OTRO <i>Daniel González Marín</i>	85
RUTAS DE INTERPRETACIÓN DEL TEXTO ICÓNICO EN LA MIRADA DE DIEGO LIZARAZO <i>Aileen Azucena Salazar Jasso</i>	101

HUELLAS Y LINDEROS INTERPRETATIVOS: DE LA ICÓNICA A LA PRAGMÁTICA VISUAL	
<i>Jorge Ortiz Leroux</i>	125
LA PRAGMÁTICA DE LA IMAGEN GRÁFICA	
<i>Eloísa Fuentes Mayén</i>	149
EL GIRO ESTÉTICO EN LA OBRA DE DIEGO LIZARAZO	
<i>Edilberto Afanador y Dona Arrieta Barraza</i>	163
LAS POLÍTICAS DE LA INTERPRETACIÓN: PAUTAS PARA ABORDAR LA RELACIÓN ENTRE ESTÉTICA, POLÍTICA Y COMUNICACIÓN	
<i>Alina Peña Iguarán</i>	199
UN EJERCICIO A LA INTEMPERIE: DIEGO LIZARAZO Y LA FOTOGRAFÍA	
<i>Rossana Reguillo</i>	213
LA EXPERIENCIA NARRATIVA Y ESTÉTICA EN EL ÁGORA AUDIOVISUAL DE DIEGO LIZARAZO	
<i>Beatriz Solís Leree</i>	223

SEGUNDA PARTE

ENTREVISTAS

EXÉGESIS DE SU TIEMPO	
<i>Mauricio Andión Gamboa</i>	237
URDIMBRES EPISTEMOLÓGICAS DE LA IMAGEN	
<i>Jacob Bañuelos Capistrán</i>	261
LOS MIRAMIENTOS DE LA VIOLENCIA Y LA ESTÉTICA	
<i>Flor de Liz Pérez Morales</i>	287

ESTÉTICA DE LA MIRADA, ESTÉTICA DE LA VIDA
Marco Alberto Porras Rodríguez 309

TERCERA PARTE

RESEÑAS

UNA APROXIMACIÓN PANORÁMICA Y PROPOSITIVA
A LA TEORÍA DEL CINE
Lauro Zavala 349

FOTOGRAFÍA, ESTÉTICA Y RETORNO
Brenda Itzel Barrientos Flores 359

VISUALIDADES CONTEMPORÁNEAS: RESEÑA SOBRE DELIRIOS
POSTFOTOGRAFÍCOS
Alan Cano Barraza 367

PRODUCCIÓN ACADÉMICA Y MEDIÁTICA DE DIEGO LIZARAZO ARIAS .. 372

HUELLAS Y LINDEROS INTERPRETATIVOS: DE LA ICÓNICA A LA PRAGMÁTICA VISUAL

JORGE ORTIZ LEROUX

En el principio no fue tan solo el verbo, ni únicamente la colisión, sin embargo, palabra y conflicto coexisten y persisten. El principio no es origen absoluto, siempre hay algo tras él; cada vez que transcurren tiempos y condiciones, interceden en el acontecer y devenir del mundo. Origen y destino son un *continuum*, un flujo incesante de relevos y reposiciones. Pongámosle el nombre que se desee: la colisión es una tensión, una refriega, una fruición, un contraste. Y en lo sucesivo, conformándose, el choque friccional advierte encuentros, disputas, negociaciones, deposiciones.

La palabra es también una colisión, en ella residen y de ella emanan los vasos comunicantes que dan forma al mundo en cada época, en cada lapso de intercambios donde lo humano se va constituyendo. Pero entre la palabra y las cosas del mundo se entablan interacciones irreductibles, siempre productoras de procesos que enuncian y articulan la complejidad de la vida. Además, las palabras son imágenes sonoras, visuales, táctiles, sensibles.

En esta tensión crítica en la que la imagen es texto y a la vez funciona como icono, símbolo, ídolo, forma o materia, resulta fructífero reconocer la doble dimensión del mundo de la imagen, sus proyecciones e interpretaciones. Es ahí, justamente, en donde nos sitúa de forma problemática el pensamiento de Diego Lizarazo. Habría que decir, antes, que su arsenal intelectual apuesta por la dialéctica propia del lenguaje filosófico, origen de un despliegue verbal que al mismo tiempo nos arroja al vértigo de los acontecimientos enunciados desde formas claramente advertidas y descifrables, codificadas. El pensar descifrador

de la filosofía nos arroja, a la vez, al mundo de la experiencia, donde la palabra se conforma y en donde ocupan un lugar fundamental el devenir empírico y factual, la exposición de los hechos y los actos, en este caso, icónicos. Doble reto, doble interpretación, multiplicada intrínsecamente por los factores concomitantes que componen la imagen creada y la interpelada.

Al mundo de la imagen y de lo visual acude ese zangoloteo y sacudida que no por casualidad ha hecho pensar propiamente, y en forma radical, al mundo como una imagen¹, y que abre la puerta para reconocer la significativa relevancia de la imagen y el imaginario en su constitución paradójica moderna. La imagen y el mundo intercambian posiciones y relevancias, de manera que ya no es posible pensar al uno sin la otra y viceversa. De ahí que la escapada a través de la doble hermenéutica propuesta por Lizarazo resulta un aliciente para emprender el reconocimiento de la interacción continua entre las imágenes y el lugar en que se despliegan. Si hay algo que decir de las imágenes, es que ya no solo su poder persiste, sino que sus efectos se han intensificado y atraviesan dilemas en los que la conflictividad de sus usos, verdades y efectos nos mantienen cada vez más inquietos.

EL ESPACIO DE LA IMAGEN

*La realidad –todo lo que somos, todo lo que nos envuelve,
nos sostiene y, simultáneamente, nos devora y nos alimenta–
es más rica y cambiante, más viva, que todos
los sistemas que pretenden contenerla.*

Octavio Paz, «Poesía de soledad y poesía de comunión».

Para abordar la imagen, me interesa reactivar las ideas sobre el camino sinuoso que se puede trazar entre la semiótica, la retórica y la hermenéutica. Cuál aparece primero o cuál después es lo de menos. Los significados descubiertos por la semiótica desplazan las relaciones entre la materia, la forma y la imagen, así

¹ Martin Heidegger, «La época de la imagen del mundo», en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

como las enunciaciones metafóricas arrojan al sujeto significados imaginarios que, desde que ocupan un lugar en la escena pública, incitan a que la interpretación emerja desde las zonas más o menos conscientes de la mente humana. Uno de los problemas que no elude Lizarazo es el de indagar en las posibilidades de sistematicidad de estos procesos, y en el de encontrar en esa especie de *trivium* de la comunicación (semiosis-retoricidad-hermeneusis) las relaciones relevantes para entender la complejidad interactiva mediada por la imagen.

La enorme diversidad de imágenes en la modernidad asentó lo que ya en épocas clásicas era una explosión creadora, potenciada en las llamadas bellas artes. Hoy día el repertorio es tan heterogéneo como paradójico, multiplicado, además, por el mundo de la virtualidad digitalizada. En medio de este túnel atemporal de producciones, distribuciones y consumos imaginarios, Lizarazo se lanza literalmente al vacío para encontrar el «cordel» que conduce esta irrefrenable heterogeneidad. Podría parecer obvio uno de los hilos que elige para unificar los criterios de comprensión de esa diversidad: el espacio. Y resulta que, desde la categoría, el espacial es un denominador común que actúa como un dilema lleno de posibilidades, fugas y alteridades.

El espacio, una entidad enunciada por la filosofía clásica como una categoría sustancial para el conocimiento, es una entidad problemática en la medida que todo lo ocupa. Concebido *a priori* (Immanuel Kant), como la posibilidad del vacío (Gottfried Wilhelm Leibniz, Baruch Spinoza), como continente-contenedor, o como la posibilidad extensiva de forma y materia, en la actualidad es inútil reducirlo a su modalidad física o tangible. En este sentido, por ejemplo, la idea-fuerza de Paul Virilio construye en torno al espacio una visión crítica, cuya imbricación con el «tiempo crítico» nos aproxima, en una fuga hacia adelante, a los campos de la intensidad y la velocidad². El espacio virtual, el espacio mental e imaginario, el espacio simbólico constituyen también ejemplos de esa apertura del término hacia horizontes de intercambios conceptuales que ocupan cada vez más territorios críticos. De la idea del espacio vacío emana también la idea de un espacio extensivo que no es corporal, cuyas consecuencias son hoy fundamentales para aproximarse a los territorios de

² Paul Virilio, *La velocidad de la liberación*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

la mediatización, la síntesis de la imagen y la explosión de prácticas artísticas diversas y proliferantes³.

El espacio de la imagen enuncia, asimismo, un ensamblaje entre las aproximaciones problematizadoras de la interpretación comunicativa (semiótica y hermenéutica) en relación con el ámbito espacial, que Lizarazo anuncia como una «icónica espacial» que permite ensanchar y, al mismo tiempo, transversalizar las aporías de los modelos originarios del *eikon* y el *eidolon* helénicos. Lizarazo se propone, al respecto, una serie de «tácticas» que pasan, por una parte, por los aspectos sagrados, poéticos y oníricos de la imagen, y progresivamente analizan el carácter, las relaciones y los efectos de la imagen y la «icónica» contemporánea.

El «arco» de análisis propuesto es extensivo como el espacio –e intensivo como el tiempo, habría que agregar–, argumenta y reargumenta con los basamentos de las teorías de la representación junto con la lógica argumentativa semántica-hermenéutica. Mientras más ancho el arco, más sutiles las paradojas posibles de enunciar y encontrar, sobre todo en un territorio que siempre ha suscitado encuentros y oposiciones, como los existentes en torno a la imagen y la luz, la verdad y el engaño, la verosimilitud y el simulacro, el arte y la ficción.

Desde las teorías clásicas de la imagen se han expresado visiones que equiparan a esta en forma analógica a la cosa representada, a lo que Lizarazo nombra perspectivas de la transparencia; pero también hay teorías de la opacidad, en las que la imagen oculta o muestra en forma indiciaria o ausente (como réplica de algo pasado) su relación con las cosas que nombra, como ocurre con la semiótica peirciana. En cierto modo, quizá más desde una postura politizante y estética, la perspectiva de Jacques Rancière respecto a lo visible y lo decible engancha con esos niveles opuestos del mostrar mimético y del hablar desplazado de lo no mimético que sigue representando algo, aunque sea el propio vacío. Pero Lizarazo advierte que este tipo de codificaciones se insertan en una red densa de reglas de la que es consciente la propia semiótica, como ocurre con Roland Barthes a través de los sustratos no codificados, por ejemplo, en la imagen fotográfica

³ Véase Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 204.

a través de ese «espectro» que inquiere al espectador para atrapar su mirada más allá de toda regla lingüística estructurada.

Lo mismo va a ocurrir en los niveles de la representación que pasan por las perspectivas del universalismo y la singularidad. Aquí, los sentidos de interpretación se dan con respecto a «lo local del significado de la imagen, y [...] el carácter cósmico de los sentidos que alcanzan las imágenes»⁴. La imagen onírica freudiana, por ejemplo, acude a estos horizontes singulares de sentido en el soñante, mientras la imagen simbólica se expresa a partir de las teorías junguianas sobre los arquetipos universales. Liminalmente, entre estas visiones aparece una especie de imagen colectiva que finca sus sentidos no en lo universal, sino en la cultura y la historia, tomando así distancia también respecto del individualismo y el subjetivismo absoluto: una vía alterna que problematiza y desplaza los extremos, instalándose de algún modo en el territorio de la intersubjetividad.

Otra oposición que advierte Lizarazo es la existente entre las visiones sustancialistas y nihilistas de la imagen. La primera de estas visiones permite ubicar un terreno hermenéutico que sobrepasa la mirada semiótica al dejarnos ver que la imagen contiene un vínculo esencialmente humano, sagrado y mítico, que busca la trascendentalidad de la experiencia visual. Mientras tanto, en el otro extremo, la postura nihilista apela a una mirada desencantada, que encuentra detrás de la imagen un puro vacío, una asignificancia carente de sentido, un agujero negro que lindaría en el horizonte de la autonomización completa de la imagen respecto de un objeto al que pretende representar. Entre el valor fuertemente asentado de los acontecimientos explorados, por ejemplo, por el cine documental y su vínculo con realidades que incitan a una fruición de un espectador netamente comprometido, por un lado, y, por el otro, aquella experiencia profundamente epidérmica y sensorial de una obra de arte abstracta, autorrepresentativa, conformada por líneas, colores y formas asociadas solo a su materialidad y textura, deambulan estas dos visiones como operadores válidos para su comprensión.

Lo interesante en el pensamiento de Lizarazo es su capacidad para no incurrir en la idea de que ciertos géneros o medios circulantes de la imagen pueden ser entendidos solamente desde una u otra perspectiva. Con toda

⁴ *Ibid.*, p. 191.

sistematicidad soy capaz de explicarme una obra abstracta como un ejemplo de espiritualidad –recordemos cómo Vasili Kandinski discurre en este sentido sobre su propia obra–, o puedo hablar de una realidad lacerante y grave desde una visión nihilista, documentada a la luz de acontecimientos reales y vividos, que nos enfrenta de cara al vacío distópico al que ha llegado a multiplicarse la violencia en nuestra sociedad, fácilmente reconocible en los relatos documentales en México. En este sentido, el complemento interpretativo propuesto, el ensamblaje de miradas, se manifiesta como «un juego entre fuerzas de sentido polares (para) mostrar sus relaciones y sus vastedades»⁵.

El campo conflictivo aparece como el lugar en donde las miradas polares en torno a la imagen devuelven al sujeto el papel de intérprete del dilema que se presenta ante sus ojos. La mirada como un campo de batalla, abordado a su manera por Hal Foster en su «retorno de lo real»⁶, evidencia que en este terreno en disputa, donde se proyectan las imágenes a sus espectadores potenciales, existe un lugar intermedio (la pantalla-tamiz) en donde las miradas «deponen» las armas en un camino que va del significante, sus espesuras, lisuras, horadaciones y hendiduras, hacia la mirada social y cultural entreverada en el acto *sui géneris*, poético y estético de la producción y distribución de la imagen. La deposición no cede ante el poder de la imagen, sino que ataja sus valores y sentidos para advertir igualmente sus potencialidades.

En Lizarazo las cartas están echadas sobre la mesa, por lo que resultaría ingenuo imaginar un escenario de apuesta por solo una de ellas. Como en un juego de azar, sobre las posibilidades y fortunas relativas entre la perspectiva que enlaza lo icónico a lo cultural –y viceversa–, se vuelve ineludible entrarle al juego, incluso perdiéndolo, pues ahí algo se gana. Si la generalización resulta inútil para ser aplicada en un singular irrepetible –como los monstruos que elige y construye Guillermo del Toro, que son para él una exultante representación de lo bello–, a la vez el absoluto subjetivismo es válido para referir la historia y la cultura de un pueblo o una colectividad –como las vivencias crueles, instintivas o «miserables» del protagonista de *Japón* de Carlos Reygadas–. ¿Podríamos reconocer en esta medida también una especie de sustancialismo

⁵ *Ibid.*, p. 194.

⁶ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pp. 142-143.

en el nihilismo del imaginario con que evaluamos la imagen del mundo? ¿No tiene la forma vacía del espacio un espacio propio y diferente para ser llenado, no precisamente en el contenedor, sino en los contenidos agregados desde nuestra mirada y experiencia interior?

Es por ello por lo que con la imagen experimentamos el espacio y al mismo tiempo lo significamos. Espacio e imagen van de la mano constituyendo al mundo, del mismo modo que la cultura no «acompaña» al mundo, sino lo conforma, como dice Clifford Geertz. La simbiosis imagen-espacio-cultura es aquí un hilo conductor. En primer lugar, la imagen significa el espacio, pero acto seguido lo interpreta. La «interpretación icónica del espacio»⁷ es, en este sentido, un acto desdoblado. Si ya los objetos y los espacios son un signo del mundo, si nuestra relación con las cosas se da como un proceso de asignación de significados, entonces el «recorte» bajo el cual opera la imagen resulta un segundo sentido, un doble proceso de significación. De este modo, el acto icónico interpretativo conforma esa doble hermenéutica, la interpretación de una interpretación, un acto metalingüístico.

Lizarazo propone que se trata de un trabajo a la manera de la hermenéutica de Paul Ricoeur, con su triple mimesis y temporalidad –siguiendo a Aristóteles y San Agustín–. La riqueza de este trabajo configura una urdimbre del relato –a final de cuentas, de la vivencialidad–, que coloca ya al espacio-tiempo como el contenedor extensivo de la experiencia imaginaria, pero, a la vez, como el territorio intensivo de esta. Aquí el espacio, desde el recorrido crítico, es también un espacio fenoménico, una condición de posibilidad, una intuición *a priori* que incluye su forma vacía e incorpórea y nos lleva necesariamente a su relatividad y, por último, a la idea de *campo* y *topos*. Este recorrido bien puede ser entendido también en el espíritu de filosofías como la de Virilio sobre un *espacio crítico* –y un colindante *tiempo crítico*–, mediado por sus relaciones con la velocidad y la aceleración –formas de iconización, a fin de cuentas–, y, a la vez, en la apertura, sugestiva y problemática idea de Gilles Deleuze sobre el tránsito de la extensividad (la del espacio físico) a la intensividad (la del espacio

⁷ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 198.

intangible, el «cuerpo sin órganos») que ocurre en el territorio luminoso e inorgánico de la compleja experiencia vital⁸.

Advierto una rizomática icónica implícita en la obra de Lizarazo, en la medida que las aproximaciones sugieren caminos múltiples y heterogéneos, cargados de repeticiones y diferencias, desplazamientos y campos de poder que es preciso interpretar y reinterpretar. Para Lizarazo, el espacio icónico es interpretado ya sea en las imágenes documentales, o en las sintéticas y abstractas (respectivamente referidas cada una a lo verídico, lo ficcional y lo sintáctico), pudiendo reconocerse en su propio marco icónico, o en una «inter-iconicidad» que se percata de la densidad del sentido de la imagen y de las relaciones que precipita. Es en esta densidad donde ocurre el acto interpretativo, que va a transitar de los elementos intralingüísticos a los extralingüísticos de la imagen:

Antes que enquistarse en su propia reflexividad, los signos de la imagen se dirigen a la elaboración e interpretación de la vivencia de las distancias, de las proporciones de las cosas, de la textura y composición de los objetos, de la experiencia sensible que producen la masa y las sustancias de las cosas sobre nuestros sentidos, sobre nuestra corporalidad, de la afección que la luz genera en nuestra mirada, de la manera en que organizamos nuestra visión⁹.

Si la realidad intralingüística de la imagen alude a su semántica, la realidad extralingüística se descubre en la hermenéutica. A la manera de Ricoeur, las experiencias lingüística y vivencial de la imagen se entrelazan en una «captura del ser por el lenguaje y del lenguaje por el ser»¹⁰, de donde emana la simbolización del mundo y, simultáneamente, la apertura de la imagen como una vivencia humana del espacio. Es justamente en esta vivencia donde el espacio deja de ser el «contenedor» extensivo tradicional, para convertirse en un territorio construido: conformado culturalmente y trabajado significativamente. Del espacio percibido y concebido, al espacio vivido (Henri Lefebvre), la clausura hermenéutica aparece, por consiguiente, como la portadora

⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984.

⁹ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 201.

¹⁰ *Ibid.*, p. 202.

de significación cultural, en donde el espacio no puede ser neutral, natural o puro en la medida que manifiesta experiencias corporales, táctiles, sensoriales, sonoras, visuales. Lizarazo equipara este problema con la experiencia del infante frente a una obra de arte museística, cuyos parámetros establecidos para la lectura de la obra están adaptados a las dimensiones del hombre adulto, lo que propicia que la experiencia visual del espectador difiera en un caso y otro. Por tanto, en la recepción de la obra no solo interviene la mirada, sino también el cuerpo: una *mirada-en-cuerpo* que provoca, entre otras cosas, que la experiencia situada del sujeto esté mediada por todos los rasgos de su sensorialidad.

La mirada corporeizada de Lizarazo tiene un símil con aquello que la tradición macluhaniana continuada ha explicado como el «punto de ser». Mientras el «punto de vista» se ha conformado a partir de la tradición renacentista de la perspectiva central, con todas las implicaciones antropocéntricas normadas por el racionalismo cartesiano y la geometrización del espacio que acarrea, el «punto de ser» se funda en una sinergia sensorial, en una «cenes-tesia» que conjuga los sentidos como una «piel de la cultura»¹¹, que es justamente el cuerpo encarnado en ese órgano periférico que lo rodea, en donde interactúan todas las sensorialidades para establecer contactos múltiples con el mundo. Ese *punto-de-ser* es como una *mirada-en-cuerpo*, como la que ocurre con el *gamer* que ante el espacio interactivo desarrolla acciones y genera situaciones potenciales en un escenario polimorfo y polisémico, dentro de un espacio virtual deslocalizado que constantemente se desplaza de situaciones «físicas y tangibles» a experiencias imaginarias que tienen en el cuerpo un eslabón ocasional y vivencial fundamental, que bien puede entenderse por medio de un ensamble icónico significativo entre imágenes «documentales, sintéticas y abstractas».

Es doble el espacio de estas miradas corporeizadas: por un lado, el lugar icónico de la imagen, que nos sitúa en un punto de observación –encuadre, lo llama el cine–, donde el cuerpo toma posición desde ese «punto de vista» implícito en el lenguaje imaginario; y, por otro lado, en las condiciones de representación, es decir, en el lugar donde se establecen las condiciones pragmáticas de exhibición, como son el museo, la sala de cine, la plaza pública

¹¹ Derrick de Kerckhove, *La piel de la cultura: investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa, 1999.

(física o virtual), o cualquier espacio propicio para el despliegue de la imagen. El doble espacio de la imagen desneutraliza la experiencia, abate la indiferencia, socializa la observación y, en última instancia, singulariza la mirada, haciéndola incluso diversa para quien se encuentra a mi lado como espectador. En este encuentro entre la obra-artefacto y su interpretación situada, Lizarazo descompone, a partir del desdoblamiento simultáneo de lo icónico y de lo pragmático, cinco tipos de espacios que conviven sugestivamente: el espacio de la obra como un objeto compuesto de materias; el espacio plástico de las formas; el espacio mimético como representación de objetos y cosas; el espacio diegético como relato de situaciones o acontecimientos, y el espacio expositivo, en donde el observador recibe la obra. En la interacción de todos estos espacios aparece un mundo construido, la imagen como mundo (y el mundo como imagen), que permite que el crítico juzgue o tipifique una época azul o rosa en Picasso, o que identifique un misticismo onírico en Leonora Carrington, o un mundo de horror y tragedia en la escultura azteca monumental tardía. Esa interacción implícita provoca que el espectador llano empatice en esa interacción de signos, señales y posicionamientos para experimentar en su propio cuerpo sus vínculos con los mundos paralelos y alternos por los que nos llevan las obras y las imágenes, para constituirse en acontecimientos dignos de ser vividos y transmitidos.

LA PRAGMÁTICA DE LOS ACTOS Y CONTRATOS ICÓNICOS

Una comunidad creadora sería aquella sociedad universal en la que las relaciones entre los hombres, lejos de ser una imposición de la necesidad exterior, fuesen como un tejido vivo, hecho de la fatalidad de cada uno al enlazarse con la libertad de todos.

Octavio Paz, «Los signos en rotación».

A partir de la mirada corporeizada, ese eslabón clave detectado por Lizarazo, su aparato crítico enuncia ya el trabajo de interpretación icónica. Podríamos decir que ese trabajo desata una especie de *lumen actio* (Cicerón), esa lumbre que enciende la atención y la despierta para propiciar lo que sigue, en este caso, un trabajo icónico simbolizante. Se instala así un acto propiciatorio, un

movimiento que va de lo individual a lo social constituyendo lo cultural. De la semiótica peirciana Lizarazo va a retomar la pragmática: un acto que moviliza fuerzas de adentro hacia afuera, manifestado como interpretación fincada en la experiencia del observador.

El problema que aparece es el del sentido de la imagen. ¿Existe un conflicto entre sentidos proyectado en esta pragmática icónica? ¿Cómo se manifiesta esta conflictividad? ¿Cómo se posicionan unas imágenes y se neutralizan otras? ¿Qué significa el paso de una «hermenéutica atomizada» hacia una «hermenéutica de apertura» ante las relaciones y tensiones entre las visiones y políticas de los sentidos encarnados por las imágenes? ¿Cómo persisten las «tesituras del poder»¹² en la forma social de las imágenes?

Resulta interesante la distinción en la experiencia entre imágenes como las del teatro frente a las del cine. Dice Lizarazo que en el primer caso hay una especie de «deflación» ante la omnipresencia de lo real teatral, mientras que en la experiencia ficcional del cine ocurre una entrega intensiva que ocupa el espacio imaginal del espectador. El distanciamiento brechtiano tiene como contraparte, en este caso, un «olvido» –no hay memoria sin olvido, nos recuerda Ricoeur–, que abre la posibilidad de confrontar el mundo real en que vivimos con el mundo alterno que construye la obra audiovisual: «hacemos como si las cosas fueran de dicha manera y estuviésemos apreciando un trozo vivo del mundo»¹³.

El acto icónico sucede cuando no tiene lugar una situación de intelección y sensibilidad frente al objeto-imagen, una relación entre la mirada y lo mirado, que implica una disposición perceptiva y comprensiva de rasgos y valores por descifrar. En el caso del cine, es necesario entender que las imágenes contienen ciertas reglas de narración (por ejemplo: que el tiempo vivido en su visionado es diferente al tiempo del mundo terrenal, que las relaciones entre los actos y las situaciones se dan dentro del marco estratégico del director y del montaje), que no son similares a las de la realidad, establecen parámetros propios, vinculantes para cada secuencia. Este acto de reconocimiento del mundo propio de la obra genera una especie de suspensión, y, al mismo tiempo, una actualización, es decir, la restitución de las posturas ideológicas, políticas, estéticas y

¹² *Ibid.*, p. 222.

¹³ *Ibid.*, p. 223.

éticas de quien experimenta la imagen, valorando positiva o negativamente los sentidos presentados en ella.

Alain Badiou dice que el cine es el acontecimiento del siglo XX porque posibilita relaciones entre las imágenes del mundo. El cine es el arte de la relación, antes que un arte que muestre situaciones. Más que hechos, exhibe relaciones entre imágenes, y, por lo tanto, emerge una red de relaciones infinitas que tienen como interlocutor interpretante al espectador imaginal¹⁴. Justamente las relaciones descifrables y por descubrir son el asunto implícito del acto icónico, tanto desde el punto de vista de la disposición a acceder a un estado semiótico para interpretar las relaciones entre objetos e imágenes como las entabladas entre estas mismas por medio de la narración y el montaje. En este sentido, el sujeto imaginal de Lizarazo se aleja de una perspectiva subjetivista en la apropiación de las obras y, al mismo tiempo, de una perspectiva objetivista enfocada únicamente hacia el interior formal de estas.

El contrato icónico, que Lizarazo nombra en *La fruición filmica* (2004) como «contrato de verosimilitud», pone a ese sujeto imaginal, dotado de herramientas intelectuales y de una disposición perceptiva abierta, en relación con el texto visual haciendo uso de una mediación cultural e histórica. En palabras de Hans-Georg Gadamer, se trata de un diálogo mediado por el lenguaje entre la conciencia del texto y la conciencia del intérprete, y que aquí retoma Lizarazo como un compromiso de lectura. ¿Qué tanto este pacto es más explícito, por ejemplo, en una película documental que una ficcional? ¿Cómo se comportan las distancias entre obra y espectador cuando los elementos relacionales no son analogías, sino realidades palpables y factuales? ¿De qué manera una obra ficcional resulta más sintética de una realidad plausible en función de los acomodos narrativos que exhiben los procesos reales de manera densa y condensada?

Este panorama paradójico reconoce que realidad y ficción, relatados como texto icónico, permiten que se exprese la posibilidad de ensamble entre la conciencia de la obra y la del público. Es por eso que existen diversos encuentros y contratos icónicos, múltiples vínculos con las imágenes regulados por relaciones que propician experiencias sustanciales o una carencia de estas. La revisita a una película vista en nuestra infancia, por ejemplo, produce experiencias

¹⁴ Alain Badiou, *El cine como acontecimiento*, México, Paradiso Ediciones, 2014, pp. 38-39.

distintas que se comportan dinámicamente en el tiempo. En este sentido, el pacto con la obra da persistencia al valor «intemporal» de esta al adaptarse a tiempos discontinuos y permanecer vigente. Pensemos en *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971) como la metáfora de un tiempo discontinuo cuyos hilos conductores están situados en el pacto relacional que el espectador actualiza en su contexto cultural, sin que por ello aparezcan mermadas las analogías de lo «real»: su persistencia, su actualización, su transformación.

El contrato, entonces, resulta un pacto implícito en el que cada parte cede algo. El creador advierte al espectador sobre sus elecciones discursivas, genéricas y plásticas; este se reconoce interpelado en la medida que sus expectativas son puestas en juego, para luego ser ponderadas en su específica potencialidad. Es por ello que no estamos cegados, como público, a asimilar un género que supuestamente no nos «gusta», pues el convenio ocurre en la medida que el texto móvil se desenvuelve. «El contrato icónico condiciona el encuentro, pero no es el encuentro»¹⁵, y enuncia así una regla en la que la voluntad y la conciencia se tensionan, contrayendo, extendiendo y ponderando las interpretaciones y valoraciones singulares.

¿Como valorar, por ejemplo, al sicario que en *La libertad del diablo* (González, 2016), quien desnuda su conciencia ante la cámara, igualando a los personajes mediante una máscara beige que portan por igual víctimas y victimarios, y que en una especie de arrepentimiento se muestra triste y desecho al rememorar sus actos criminales? ¿Qué expectativa refuerza el director cuando la empatía con el asesino se derrumba ante la declaración contundente de la víctima empoderada: «ni perdón ni olvido»? ¿Qué dilemas se descubren cuando el débil ejerce «micropolíticamente» el papel de la justicia o el subordinado reniega ética y moralmente de las instituciones corrompidas que le han dado de comer? ¿Qué reacomodos textuales convulsionan la conciencia mediatizada de un espectador acostumbrado a paralizarse ante el miedo o resignarse ante el oprobio?

El compromiso de la obra, en este caso, es el de elaborar una construcción de imágenes que cumple con expectativas intertextuales, que observa los procesos culturales en su dinamismo, en su capacidad de transformar rutas, símbolos, formas enquistadas, para reconformar otros signos y valores.

¹⁵ Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p. 229.

Aquí el contrato hermenéutico actúa como un revulsivo de la conciencia y la voluntad, trazando movimientos históricos que se socializan.

Hay una fuente motivante de este proceso de la que no hemos hablado hasta ahora de manera explícita. Se trata del ensamble entre ética y estética, es decir, la potencialidad del acto poético constructivo como el motor del acto vinculante y comprometido con las cosas y los hechos exhibidos. Por ejemplo, en *Noche de fuego* (2021), la joven documentalista Tatiana Huezo apuesta por una obra ficcional para referirse a lo que ya sus obras anteriores habían develado en lo documental. La metáfora del agujero como reducto de salvación de la niña, habitante de una comunidad serrana sometida a la violencia del narco, funciona como un detonante real y simbólico de los motivos de su madre para cuidarla. La figura del hoyo representa un desaparecer que la hace evitar la desaparición. Por igual, el juego fantástico que las tres amigas construyen imaginariamente para escapar del mundo en que se saben vulnerables, en el que acceden a un plano telepático que les permite comunicar y compartir sensibilidades, antecede a sus deseos de libertad, motivando así el pacto y la complicidad con su apuesta vital, aun a sabiendas de que sus fuerzas físicas son desproporcionadamente inferiores a la de sus victimarios, pero más fuertes en espíritu y deseos de emancipación. El pacto de las protagonistas se convierte, de esta manera, en un convenio desde la mirada corporeizada que no se engaña ante los cuerpos condenados al circuito absurdo de la violencia. Aquí, acto ético y poético se encuentran en un contrato de no indiferencia, verosimilitud y voluntad vital.

El contrato icónico no es, en este sentido, un asunto de engaño o ilusión, sino un espacio imaginativo¹⁶, en el que no se puede atribuir un carácter objetivo a la imagen solo por el hecho de ser documental, o un carácter subjetivo por el hecho de ser poética. La acción de fuerzas intertextuales propicia los intercambios significativos tanto en el interior de los medios y géneros como en los enfoques icónicos adoptados. El lector advierte este carácter mutante del artefacto de la imagen y de sus posibilidades «tácticas», que eligen reglas determinadas para fines particulares. Las modalidades textuales, sujetas a reglas, se expresan al mismo tiempo como expectativas intertextuales, apareciendo así una relación entre lo que Lizarazo llama campos icónicos y horizontes culturales. El cine, por

¹⁶ *Ibid.*, p. 244.

ejemplo, es un ensamble de campos icónicos (fotográficos, audibles, narrativos, plásticos, etcétera) y horizontes culturales icónicos (tradiciones históricas significativas de la imagen como la poesía, la novela o el teatro). En esta medida, campos y medios de producción simbólica se entrelazan en el trabajo icónico en el nivel textual e intertextual.

Paralelamente, los campos y competencias icónicos ponen al espectador ante el reto de realizar juicios, críticas y valoraciones a nivel taxonómico de la imagen (sus tipologías y diferencias) y a nivel axiológico (sus valores estéticos e ideológicos). La disposición social del intérprete para realizar este trabajo se genera en la experiencia del individuo, en sus campos de referencia –el *habitus* de Pierre Bordieu–, o campos de fruición, como les llama hermenéuticamente Lizarazo. Podríamos decir que, en el contexto de nuestra sociedad mediaticizada y virtualizada, los campos y horizontes se yuxtaponen de manera más intensa, propiciando valoraciones heterogéneas que no por ello lindan en la subjetividad, sino que operan como condiciones y mediaciones en las que lo poético, lo estético, lo ético y lo político se entremezclan desde la producción de la imagen hasta su recepción.

EL ESLABÓN TECNOLÓGICO: CONDICIONES, ÓRDENES Y DISTANCIAS DEL JUEGO HERMENÉUTICO DE LA IMAGEN

Revisemos, finalmente, con base en las reflexiones vertidas en una entrevista personal con Lizarazo, algunos elementos que permiten abordar aspectos particulares de la imagen cinematográfica, de cara al conjunto de condiciones y criterios (actos, contratos, fruiciones) para el análisis hermenéutico, sobre todo aquellas que desde el lenguaje del cine resulta relevante ponderar: la industria y las tecnologías involucradas en los campos y horizontes culturales de la imagen. Los campos icónicos prefiguran las transformaciones del cine a partir de sus condiciones y en el marco de sus potencialidades. El mundo audiovisual emergente, cargado de innovaciones formales que, a su vez, complejizan los sentidos, es abordado por nuestro escritor a la distancia de sus propias reflexiones, en una mirada hacia el flujo incesante del medio y sus procesos mediáticos.

El posible cinematográfico, es decir, las posibilidades de seguir sustentando el campo experiencial, industrial y creativo de lo que llamamos cinematografía, se juega hoy, en un primer sentido, en la intersección entre discurso filmico y tecnología. ¿Qué fuerza de transfiguración de lo filmico tiene la redefinición que la técnica ha hecho de la experiencia sensible y diegética usual del cine? El magma digital que hoy cubre el campo global de lo social, que casi podríamos llamarle *ciberesfera* (en el sentido en que Lotman habló de semiosfera en analogía con la biosfera), potenciada sin duda por la monumental crisis que ha producido la pandemia del Sars-Cov-2, ha recargado (viniendo de antes) de forma inusitada, un cine digital. No solo por su creación a través de aparatos digitales de registro y edición, sino especialmente por la digitalidad sustantiva de su circulación, sus formas de exhibición y su fruición¹⁷.

La fruición de lo filmico, su tesis clave, apuntala los aspectos estéticos que enmarcan la relación directa entre espectador y película. Por ello, al poner énfasis en esa regla no escrita del visionado cinematográfico, el «contrato de verosimilitud»¹⁸ hace evidente el artificio en medio de la aceptación para involucrarse por la historia y las imágenes, y al mismo tiempo enuncia que las formas de recepción instalan nuevas formas y espacios. El «contrato digital», diríamos, activa el vínculo entre mundo y artefacto (un entramado de innovaciones narrativas, tecnológicas e imaginarias) mediante un proceso «denso», «recargado» por los agenciamientos industriales contemporáneos. «Experiencia, lenguajes y negocio digital reconvierten el cine. Más que ‘ir’ al cine, como solía decirse, cada vez es más común ‘conectarse’ al cine, es decir, *inmersar* en el cine que digitalmente disponen diversas plataformas como Amazon Prime o Netflix»¹⁹.

Podemos pensar que la reconfiguración del medio audiovisual adviene como un hipotético paisaje postcine, definido a través de un arte medial y transmedial que incluye «nuevas formas expresivas»²⁰. Las representaciones,

¹⁷ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

¹⁸ Diego Lizarazo, *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2004, pp. 261-321.

¹⁹ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

²⁰ Arlindo Machado, *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*, Buenos Aires, la marca editora, 2015.

sensibilidades y formas estéticas, así como sus consecuentes hermeneusis, han sido un crisol de mutaciones donde las interacciones son continuas e ilimitadas. La égida visual y móvil de las plataformas *streaming* se expresa como una continuidad política del medio, en el sentido de que las formas, los géneros y los soportes no dejan de cambiar y mutar, ocupando lugares frente a otros espacios en disputa. En este sentido, como industria y tecnología aplicadas, la formalidad de los medios audiovisuales se comporta en forma elástica y fluida, y no solo es ocupada por los agentes corporativos hegemónicos, sino que se ubica en diversos reductos de esas industrias, alimentando espacios expresivos desde el arte, el diseño, la disputa social o individual, las prácticas y saberes colectivos, etcétera. Si bien la égida económica de News Corporation y Warner Brothers se manifestó en forma convulsiva y transformativa a finales del siglo XX, hoy tenemos un panorama paradójico e incierto, fincado y posicionado por inversiones que apuestan por los variados campos de la imagen, a la vez tecnológicos, ideológicos y estilísticos. El del cine, por sus peculiaridades, ha sido ya un campo casi tan explosivo como el del videojuego –en realidad, el más potente históricamente en consumo de tecnología a nivel global– y, por lo tanto, los ensambles entre lo cinético y lo hipermedial han tenido, quizás, el mejor territorio para expresarse en las series, sobre todo por medio de los intensos procesos de fragmentación, recorte y disposición de los tiempos como un cruce de historias, subhistorias y microhistorias serializadas interactuando entre sí.

Lizarazo aborda las transformaciones del cine con cautela, y ofrece una serie de claves. Las juzga en cinco «órdenes»: tecnológico, pragmático, narrativo, estético e industrial. Estos, desde nuestro punto de vista, pueden ser comprendidos también a la luz del sistema de distancias planteado por Rancière. Si el cine puede ser ese *vértigo* y *fábula* que al mismo tiempo nos inmiscuye en «una multitud de cosas»²¹, entonces cada vez es espectáculo y sombra, palabras y recuerdos, ideología y utopía, arte y técnica, o en última instancia, pensamiento y teoría, una de las ideas fuertes de Deleuze sobre el cine.

¿Cómo separar, en este sentido, tecnología e industria? ¿Cómo no vincular ello con lo pragmático del acto cinéfilo? ¿Cómo distinguir, en estos órdenes y distanciamientos, lo filmico de lo audiovisual, lo análogo de lo interactivo? Esas distancias, que son fronteras y tensan el orden pragmático audiovisual,

²¹ Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012, p. 13.

dejan en suspenso la reserva de Lizarazo respecto a una verdadera existencia del postcine.

El cine digital es primordialmente privado, pierde varias de sus cualidades de experiencia compartida y social y se vuelve un asunto de elecciones y experiencias individuales que hunden sus raíces en los placeres y pulsiones íntimas. Los rituales públicos de ir al cine ceden su lugar a rituales solipsistas. Hay que reconocer el lugar que allí ocupa, entre otras cosas, esa suerte de fusión entre cine y videojuego. Quizás son los dispositivos de observación los que implican una transfiguración mayor: de las salas que nos contienen y congregan, a los aparatos que portamos cerca del cuerpo y en el cuerpo, y que trasladamos a cualquier espacio. En términos crudamente técnicos, en el post-cine regresa triunfalmente el kinetoscopio de Edison sobre el cinematógrafo de los Lumière²².

La primera pregunta frente a esta «máquina deseante» intimista podría ser la de cómo el espectáculo prevalece, y cómo la distancia contractual se engarza con un espacio social convenido. Es así que lo tecnológico se introduce en el acto pragmático, al menos en esta época de adopción, acceso o discriminación de los nuevos artefactos y dispositivos. La informatización, dispositivo democratizador, tiene su máquina productora y reproductora en el registro audiovisual y el videojuego. El mundo digital introduce arreglos, combinaciones y «ventanas» que abren mundos singulares, deslocalizando la mirada centralizada, moderna, a favor de una perspectiva holográfica, múltiple, intertextual; un sistema relacional que puede ser entendido en el acto contradictorio de la identidad: la del ser y estar, la del individuo y el colectivo, la del consumo y la producción, la de la distribución y el control, la de lo interior (personal) y lo exterior (el mundo).

Podemos abundar en torno al orden de la industria cultural en su vertiente de economía política –la efervescencia en los índices del Nasdaq, la industria global de los dispositivos del videojuego, los conglomerados tecnológicos y comunicativos en red y su papel en la geopolítica actual–. Esto nos devuelve, en última instancia, al potencial de la industria *tecnocultural*, con todos los recursos a su alcance, que actúa ya no solo en clave moderna o modernizadora, sino

²² Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

como producción orientada a traspasar culturas e identidades, transversalizar el fenómeno cinéfilo, resituar el espectáculo posmoderno audiovisual, tanto desde las formas de acceso, mercado y distribución como en relación con los modos y los contenidos narrados.

¿Cuál sería, en este contexto, el carácter político que opera en medio del espectáculo y la mediatización fuera y dentro de las redes? ¿Qué agentes y agenciamientos se posicionan, ocupan el espacio y lo hegemonizan? ¿Qué artefactos se instalan como disposiciones que potencian, pero también pueden terminar por anquilosar la técnica? ¿Qué representa la hegemonía actual de los consorcios Apple-Amazon-Microsoft-Facebook-Google, ahora competidos por las renacidas cadenas Netflix-HBO-FOX-Star Plus y su reacomodo en los mercados regionales? ¿Cómo ese entramado de poderes económicos y políticos, locales y regionales, ocupan y desarrollan espacios de poder? Se trata de reconocer el impacto de esas «tesituras políticas» que refiere Lizarazo:

En el *orden narrativo*, respecto a la cuestión clave de la duración filmica, del complejo tiempo filmico, hay dos extremos: el micro y el macro-cine. El primer extremo expone lo micro-fragmentario: los relatos cortos, las pequeñas historias ligadas (*Paris, je t'aime*, 2006; *Sin City*, 2005), incluso *webseries* en las que cada capítulo no rebasa los 5 minutos; en el otro extremo, el post-cine puede extenderse en narraciones muy complejas y largas, incontenibles en los formatos clásicos del cine como ha hecho Michael Haneke con sus filmes para televisión, y cuya esencia sintetizó Jean-Luc Godard al afirmar su gusto por trabajar para televisión dado que allí 'el concepto de fragmento es permitido [debido a que] las series de televisión, muestran un fragmento por día' (el fragmento potenciado o macro), lo que David Lynch convirtió en un verdadero fuerte postfílmico con *Twin Peaks* (Estados Unidos, 1990)²³.

Lizarazo pone en cuestión los paradigmas tradicionales, a cambio de lo cual enuncia que los nuevos paradigmas surgen a la luz de la prosística infinita del cine. Nos internamos, así, en la complejidad narrativa situada en el hecho de que el cine es «pura verdad» como artefacto, mientras que la historia es pura «fabulación». A su manera, Rancière explica esto como la tensión entre el guion

²³ *Ibid.*

romántico-simbólico de la imagen frente al guion aristotélico del texto involucrado en la intriga, las peripecias y el reconocimiento²⁴.

El mundo de las imágenes se ha acercado en «la distancia más corta» de Walter Benjamin. ¿Cómo aproximarnos al acortamiento? La avanzada reflexiva romántica indica un proceso autoconsciente que ve las formas como actos del pensar, más allá del «yo» y dirigidas hacia el «sí mismo»²⁵. La conquista y cultivo de las formas reconoce el poetizar como un hacer autorreferencial, continuo e infinito. La fuerza multiplicadora de esta crítica radical ve la obra como un acto contingente e inmanente, un centro vivo de reflexión expuesto a modificaciones pero, sobre todo, a autorreflexiones. He aquí un índice de politicidad en el acto hermenéutico-reflexivo de la experiencia estética frente a los órdenes discursivos circulantes.

Habría que preguntarse si las críticas a la modernidad desde los paradigmas posmodernos abundan en torno a esta autorreflexión, y cómo, a la distancia, la «libertad absoluta» del movimiento romántico insiste actualmente en el acto creativo, en particular en el medio audiovisual. La clave romántica-reflexiva aporta a la comprensión de un presente en mutación y fuga. La ruptura formal, como motor político y transformativo del cine, nos devuelve al lenguaje y la tecnología, que Lizarazo recapitula de la siguiente manera, enfocándose en el dilema benjaminiano:

Jean-François Lyotard llamó ‘superficie de inscripción’ al espacio necesario para que una simbólica pudiese realizarse. No hay simbólica sin dicho espacio. Todo símbolo requiere una ‘superficie de inscripción simbólica’ sobre la cual trazarse y hacerse tangible. En ese sentido es que Jean-Louis Déotte ha insistido en que la sensibilidad requiere un aparato en el cual establecerse, o incluso, que es un aparato el que posibilita la emergencia de una sensibilidad, imposible previamente. Déotte lee de esa manera el análisis de Benjamin sobre el cine en la sociedad moderna. Sólo asistimos a un nuevo *sensorium* porque hay un aparato que al dar el marco hace la disposición para la emergencia y despliegue de dicha sensibilidad²⁶.

²⁴ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 27.

²⁵ Walter Benjamin, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán», en *Obras, Libro I, Vol. 1*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 13-122.

²⁶ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

Entendemos esos dispositivos o aparatos como «artefactos culturales»²⁷: el cinematográfico –que integra en el mismo concepto lenguaje y tecnología– ha transgredido ya todas las «superficies de inscripción», que, en buena medida, pueden ser reconocidas como sistemas discursivos y que, por lo tanto, producen separaciones, distribuciones y préstamos, como el que ocurre actualmente entre película fílmica, video digital y videojuego. El artefacto, aquí, es una operación formal cuya técnica no es solo ingeniería o instrumentalidad, sino un marco dispositivo y reflexivo que se vuelve político en la medida que reordena y redirige el tiempo de las microhistorias, las series, las sagas. El *sensorium* del que habla Rancière, el reparto de sensorialidades y sentires, se disloca y resitúa con la persistente innovación lingüística y genérica, que, por supuesto, invoca innovaciones hermenéuticas.

Asomémonos, por ejemplo, a la miniserie *Somos*²⁸ distribuida por Netflix: un testimonio sobrio y cauto sobre una masacre –casi invisible– acaecida en la ciudad de Allende, Coahuila, en el año 2011. En *Somos* la atmósfera acechante y agobiante de la ocupación de plazas por el narcotráfico no pudo ser mejor representada que por un poblador (el «Paquito» real y simbólico) que padeció la masacre en carne propia. El acento local y la *mirada-en-cuerpo* del protagonista, la situación *ad hoc* de la puesta en escena desde las calles y parajes de Allende, el guion realizado desde una mirada femenina, la ejecución final del terror sórdido y la muerte por la espalda de las víctimas despliegan desde el principio una normalización de la violencia que conjuga el acto narrativo con las tecnologías de la contemplación fotográfica, poetizadas por una técnica actoral y un montaje visual y aural implícito del miedo y el terror. La obra iconiza, simboliza y lanza al espectador un reto para mediar y ponderar el contrato, como un ejercicio de autorreflexión y como un pensamiento que interpreta.

Dispositivos y disposiciones recargan el lenguaje del cine no solo desde el aparato visual, sino desde sus operaciones simbólicas. Por ello, si hablamos de nuevas sensibilidades, no podemos referirnos en forma aislada a los actuales dispositivos en donde se han desencadenado, sino también a sus orígenes y vertientes, pues solo así podríamos hablar de una línea de fuga del cine al

²⁷ Christine Hine, *Etnografía virtual*, Barcelona, Editorial UOC, 2004.

²⁸ James Schamus, Álvaro Curiel y Mariana Chenillo (dirs.), *Somos* [serie de televisión, 6 capítulos], México, Jaibol Films / Netflix distribución, 2021

postcine. El escenario de transición es complejo en esta medida, de modo que hablar de cultura y de politicidad implica reconocer también que «todo se haya corporativamente desplegado, renovando las formas de usufructo capitalista: el capitalismo cibernético inventó las máquinas que no producen nada y se enriquecen con nuestra producción de sensibilidades: todo el contenido de YouTube o Instagram, somos nosotros»²⁹. La politicidad cultural del medio estaría situada desde el acto estético configurativo hasta el escenario mercantil que lo define y proyecta.

El escenario complejo se replica en Lizarazo: «aparatos que hacen posible nuevas sensibilidades pero que capturan; y a la vez, aparatos de captura que pueden, a veces, en los entresijos, en las parasitaciones, en las recargas, constituirse en su contraparte (¿contra-aparatos?)»³⁰. Aquí, nuestro colega, alentado por ese espíritu inquieto y siempre punzante, nos arroja finalmente a la transgresión de las formas habituales, una que reorganiza la visualidad en las redes antes que en los noticieros televisivos. Se refiere a la «imagen pobre» (Hito Steyerl), de baja resolución, copiada burdamente y que circula con rapidez:

Una sensibilidad estética producida en la calle por quien no es artista plástico o documentalista o fotógrafo. Un documental (Barbosa, 2021) (¿fílmico?, ¿postfílmico?) nacido en *Puerto Resistencia* en la Ciudad de Cali, producido *in situ* por un manifestante cualquiera. Ese parista que protesta por las pretensiones de una nueva reforma tributaria del gobierno paramilitar del presidente Duque y que termina en pocas horas envuelto en una refriega con policías del ESMAD (Escuadrón Móvil Antidisturbios), siendo imprecado con bombas lacrimógenas y quien ve, de repente, que sus colegas son balaceados, y en ese fragor conecta su celular a Facebook Live y produce una imagen, un documental, que instantáneamente se transmite casi globalmente por réplicas y reenvíos múltiples (más de un millón de visionados), con la fragilidad y la contingencia del momento³¹.

²⁹ Entrevista a Diego Lizarazo en mayo de 2021.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

COMENTARIOS FINALES

Las mutaciones del cine y su hermenéutica dejan más preguntas que respuestas. En el advenimiento de nuevas sensibilidades, en el hacer y ver de la imagen y del cine, las fronteras se disuelven e intersectan. Entre la imagen y el cine, el postcine y su interpretación, acudimos aquí a revisar algunas claves proyectadas hipotéticamente en nuevas figuraciones y prácticas creativas y receptivas. En medio de ello, la política se nos muestra en forma más extensiva y relevante, como una politicidad que rompe la frontera que divide el espacio de representaciones mediatizadas de la política real, en donde el cine y el medio audiovisual juegan un papel fundamental. La politicidad se manifiesta en las imágenes móviles como un hacer y un valorar distribuido y expandido en el sujeto contemporáneo, vivido sensible y corporalmente, pero también reflexivamente, más allá de modelos, instrumentos o burocracias, creando horizontes y trazos potenciales e instalándose entre lo personal, lo colectivo y lo intersubjetivo, que vinculan al sujeto concreto con un mundo en convulsión.

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

REFERENCIAS

- BADIOU, ALAIN, *El cine como acontecimiento*, México, Paradiso Ediciones, 2014.
- BENJAMIN, WALTER, «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán», en *Obras, Libro I, Vol. 1*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 13-122.
- DE KERCKHOVE, DERRICK, *La piel de la cultura: investigando la nueva realidad electrónica*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- DELEUZE, GILLES, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.

- FOSTER, HAL, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- HEIDEGGER, MARTIN, «La época de la imagen del mundo», en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- HINE, CHRISTINE, *Etnografía virtual*, Barcelona, Editorial UOC, 2004.
- LIZARAZO ARIAS, DIEGO, *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004.
- , *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2004.
- MACHADO, ARLINDO, *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*, Buenos Aires, la marca editora, 2015.
- RANCIÈRE, JACQUES, *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012.
- VIRILIO, PAUL, *La velocidad de la liberación*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Filmografía

- BARBOSA, SAMMY, DJ, *Paro nacional en Cali-Puerto Resistencia, 30 de abril de 2021*, Facebook Live. [<https://www.facebook.com/djsammybarbosa/videos/482434929470547>].
- GONZÁLEZ, EVERARDO (dir.), *La libertad del diablo* [largometraje documental], México, Artegios/ Animal de Luz Films, 2017, 74 min.
- HUEZO, TATIANA (dir.), *Noche de fuego* [largometraje], México, Pimienta Films/ The Match Factory, 2016, 110 min.
- KUBRICK, STANLEY (dir.), *La naranja mecánica*, 1971.
- REYGADAS, CARLOS (dir.), *Japón*, 2002.
- SCHAMUS, JAMES, ÁLVARO CUIEL Y MARIANA CHENILLO (dirs.), *Somos* [serie de televisión, 6 capítulos], México, Jaibol Films/ Netflix distribución, 2021, 50 x 6 min.

El principal objetivo del libro *La imagen y el tiempo* es acercar a una amplia comunidad de lectores, académicos, profesores, investigadores, estudiantes y público interesado al entendimiento de la condición humana y al papel de la imagen en nuestro tiempo. La intención es introducir a los lectores al pensamiento y obra del maestro Diego Lizarazo, particularmente a su exploración del tiempo y a la interpretación que hace de la imagen en el contexto de la sociedad y de la cultura contemporánea.

Para ello, se propone un acercamiento pluridimensional a su obra, desde las múltiples miradas de una serie de académicos e intelectuales, colegas, compañeros de distintas universidades interesados en el trabajo del maestro, incluyendo una mirada autocrítica del autor sobre su trayectoria académica y profesional, a través de distintas entrevistas sobre su vida, obra y diversos tópicos relacionados con su trabajo académico y creación mediática. Incluye, también, un conjunto de reseñas sobre algunas de las obras más recientes y representativas del autor y un anexo con las referencias a la obra completa creada hasta la fecha.

En este sentido, el libro constituye un acercamiento rizomático y multidimensional al pensamiento y a la persona de Diego Lizarazo. Es una obra que no tiene un principio o un final, pues es decisión del lector de qué forma aproximarse al texto que por su estructura es posible abordar de distintas maneras.



ANEXO: Evidencias de Seminarios

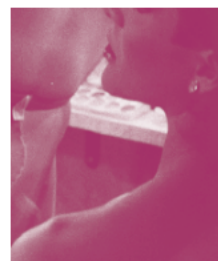
Seminario Cuerpo, Memoria y Territorio Noviembre de 2023

- Coloquio **Poéticas de las imágenes disidentes**, 21-23 Noviembre
- Exposición Plástica **Diversificando el Género** (UAM Azcapotzalco, 21-31 Nov;
Universidad Iberoamericana, 8 Nov 2023 a 15 enero 2025; Metro
- Laboratorio-Taller **Mixturas camaleónicas**



cuerpo●
memoria●
territorio●

Foro, Exposición y Laboratorio



Laboratorio: Imagen-Movimiento
Exposición: "DIVERSIFICAR el Género"
Coloquio: "Poéticas de las imágenes disidentes"

6-10 Nov
15 Nov
21 y 23 Nov





cuerp
memoria
territori

**21 y 23
Nov 23**
10-14 hrs
Galería Artis, Biblioteca
Planta baja,
UAM-AZC

COLOQUIO
**Poéticas de
las imágenes
disidentes**

Objetivos del Coloquio

La Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad Iberoamericana, a través del Área de Semiótica del Diseño y el Departamento de Arte, abren este espacio para reconocer los territorios creativos de la fotografía, la plástica, el montaje visual y documental, la performance, el diseño y los procesos intertextuales e hipertextuales, con el fin de suscitar encuentros efectivos en torno a la manera como nos actualizamos desde el arte y el diseño.

El propósito del Coloquio Poéticas de las imágenes disidentes: Cuerpos, Memorias y Territorios, es el de reconocer, a través de la voz de artistas creadores, académicos e investigadores, los elementos estéticos y críticos de las disidencias sexuales, así como el valor de las representaciones y autorrepresentaciones del mundo complejo actual, dando cuenta de los procesos, sensibilidades y agenciamientos de la imagen y el cuerpo para propiciar un diálogo entre pasado y presente.

La imagen social y artística se despliega también en el espacio público y se vincula de forma transversal con los lugares sociales y políticos. El espacio dialógico del Coloquio apuesta por una postura propositiva que resignifique las imágenes, ubicándose entre el acontecimiento, su praxis y los sujetos que interpretan.

PROGRAMA

21 de Nov

MEMORIAS DE LA IMAGEN

CONFERENCIA MAGISTRAL: 10 am.
Sobre lo posible / imposible: resistencia: anarquía estética / ¿anarquía política, no hay más?
José Luis Barrios

Mesa 1
Memoria del movimiento de liberación homosexual 11 am.
Moderador: Ana Torres
Intervenciones: Surgimiento y desarrollo de los movimientos de Liberación Homosexual y LGBT en México
Juan Jacobo Hernández
Superar el movimiento de liberación homosexual
Juan Ramón Martínez León
El estado homosexual mariposa y la perspectiva radical del movimiento homosexual
Delia Méndez
Arte y territorio en los años sesenta y un poquito más
Mónica Mayer

Mesa 2
Creación artística y actualidad 12:30 pm.
Moderador: Jorge Larrauz
Intervenciones: NO es NO: hilos que bordan sororidad. UAM Azcapotzalco
Maricela Arroyo Pedraza y Adriana García
Apostar a un espectáculo anulado
César Martínez Silva
Entre cuerpos y alas te vas
Alejandra Cárdenas

23 de Nov

VIRTUALIDAD, LIMALIDAD Y ESPACIO PÚBLICO

CONFERENCIA MAGISTRAL: 10 am.
De la sociología visual a la memoria singular y colectiva
Pablo Gaytán Santiago

Mesa 1
Sobre virtualidad y limalidad 11 am.
Moderador: Cecilia Noriega
Intervenciones: Teorías críticas contra el óvulo
Dora Barilotti
De la retina de pentáculos al ocho de copas: Estética, imagen y estéticas burladas de identidad y subjetividad explorando la emergencia Artificial y la imagen Digital
Santiago Toledo Ramírez
La tróica dorada en la relación política de los videogeos y el cuerpo: estética, política y hermenéutica de la tutorización
Iván Torres Ochoa

Mesa 2
Creación visual y espacio público 12 pm.
Moderador: Jorge Larrauz
Intervenciones: Hacia una escritura expandida. Dimensiones espaciales, figuras y topologías en el arte urbano
Said Dekins
Representaciones visuales en torno a la colectividad y el territorio
Bianca Collin
El uso del cuerpo en el espacio nocturno de Tlaxiuc
Alejandra Tripp
Problema del cuerpo y el paisaje
Gustavo Villagrana
Performances faciales, las disidencias que comienzan en el propio rostro
Clara Zapata

Exposición | 8 Nov - 17 Nov | UAM | 17 Nov | METRO | 5 Marzo

Exposición | 8 Nov - 17 Nov | UAM | 17 Nov | METRO | 5 Marzo

Exposición | 8 Nov - 17 Nov | UAM | 17 Nov | METRO | 5 Marzo



cuerpo
memoria
territorio

17
NOV 23
13:00 hrs
INAUGURACIÓN
Galería Artis, Biblioteca,
Planta baja, **UAM-AZC**

EXPOSICIÓN
**Diversificando
el género**
2023-2024

IBERO | 8 Nov
Inauguración • CEX Ibero
17 hrs.
Performances
18:00 hrs. Proyecto Vivas/Peatonal • Erika Rascón
19:00 hrs. Luminarias y grafitis de luz • Samara Colina

METRO | 5 Marzo-24
Inauguración • Metro Pantitlán de la CDMX
11 hrs. / Performance ¡La justicia tiene caras! de Invasorix

Coloquio | 21 y 23 Nov
Prácticas de las imágenes disidente

Laboratorio | 6-10 Nov
Mixturas camaleónicas
Pensar la memoria desde el presente

GALERIA ARTIS, UAM AZCAPOTZALCO





GALERIA CEX, UNIVERSIDAD IBERIOAMERICANA





cuerp
memoria
territorio

**6-10
NOV 23**
10 a 14 hrs
Anexo Sala de
Consejo Divisinal CyAD,
Edif. HP, 3er piso

**Laboratorio
IMAGEN-MOVIMIENTO-REMIX
Mixturas
camaleónicas**
Imagen ReMix: Pensar la memoria desde el presente

CONVOCATORIA DE INSCRIPCIÓN

Laboratorio | 6-10 Nov
Ritmos camaleónicos
Pensar la memoria desde el presente

"Las memorias corporales oscilan del cuerpo singular al cuerpo colectivo mutante: afectados, sufriendos, cicatrizados, tatuados, invisibles, desaparecidos, reaparecidos, desbordados, emocionados, estigmatizados, sanados, gozosos, interconectados, intervenidos, rizomas corporales que se entrecruzan, conversan, para renacer o resembrar y hacerse en el pasado, para elaborar un futuro en libertad y placer. Utopía performativa y memoria de lo que los cuerpos fueron, son e imaginan ser".
-Pablo Gaytán

**Tu presencia importa
MICROHISTORIAS COTIDIANAS**

TEMAS

- Memorias íntimas
- Memorias personales
- Memorias familiares o colectivas

Requisitos para inscripción

- Contar con material de archivo audiovisual propio o recuperado, de interés personal o colectivo.
- Recopilar imágenes, objetos o archivos analógicos propios.
- Computadora de trabajo con software básico de edición de video y fotografía.
- Respaldo en disco duro o soporte de almacenamiento.
- Idea general de un proyecto de pieza audiovisual a realizar, a partir de los temas propuestos en esta convocatoria.
- Inscribirse al correo: mixturascamaleonicas@gmail.com, con una inscripción en media cuarta de proyecto de pieza audiovisual a desarrollar.

TALLERISTAS

- Pablo Gaytán**
Lección magistral etnográfica
- Adán Ríos / Verónica De la Luz**
Producción documental y experiencias de campo
- Olaf Zapata**
Fotografía e historia personal
- Jorge Leroux / Leonardo Cárdenas**
Estética etnográfica y montaje documental
- Ivan Torres / Adriana Dávila**
Producción y postproducción distribuida

Objetivos

- Generar un espacio reflexivo y creativo de experimentación audiovisual, que propicie interacciones entre conceptos, formas, acontecimientos o realidades.
- Representar y recrear discursos audiovisuales a partir de la hibridación e interacción entre medios, géneros, discursividades. El *Remix* audiovisual agita y remonta el sistema de relaciones de la imagen móvil.

Coloquio | 21 y 23 Nov
Reflexión de los participantes

Exposición
Microhistorias cotidianas

IBERO | 8 Nov • UAM | 17 Nov • METRO | 8 Marzo
Español, Inglés, Francés















1er. SEMINARIO NACIONAL DE ARTE PÚBLICO
“Memorias disidentes y poéticas instituyentes en el espacio público”
Octubre 2024, UAM Azcapotzalco, Auditorio Martín L. Gutiérrez

- Seminario-Coloquio, 29 y 30 de octubre
- Taller de corpografías
- Taller de video-acervo y creación audiovisual





MIE 30 OCT UAM Azcapotzalco
Auditorio Martín L. Gutiérrez
Edificio K-001

| 10:00-12:45

Mesa 4: Didácticas del arte y el diseño para el espacio público
Modera: Jorge Ortiz Leroux

Prácticas colectivas escultóricas en Huesca, Hidalgo

Maria Egger, Armando Dilón
Conferencia Magistral

- La fiesta de la lagarta en Huamelula, Oaxaca
Norma Patho y Alejandra Cárdenas
- El cuerpo como herramienta de combate: performances e intervenciones de Helena Martín Franco
Tamara Toledo
- Estrategias regenerativas en la sustentabilidad cultural
Alicia Marván
- El lugar interpretado como objeto y el objeto como lugar
Jose Luis Torres
- Gráfica urbana como parte de la identidad cultural del pueblo de San Jerónimo Tecóatl, Oaxaca.
Saul Vargas

| 12:30-12:45 Preguntas

| 12:45-14:00

Mesa 5: Memoria, nostalgia y resistencia
Modera: Cecilia Noriega

• "No me olviden falta yo" Poner el cuerpo (nosotras) ante la desaparición de Esméralda Castillo Rincón
Mariana Monserrat Raya Posse

• El montaje de las bicicletas blancas como herramienta para la construcción de paz a través de la nostalgia en la representatividad social
Itzel Martínez

• Narrativas visuales de resistencia: el papel de las prácticas visuales como forma de resistencia en Coyomeapan
Claudia Yazmin Romero Rodríguez

• INSULTO. Centro Documental Móvil Disidente. Un dispositivo para la descentralización de la memoria y las prácticas culturales artísticas, sociales del movimiento de la disidencia sexogenérica hidrocálida
Bertha Alicia Cruz Morales

• Ecocríticas artísticas, transdisciplinariedad y significados ignorados. De las esculturas y murales de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
Martín M. Checa-Artasu

| 14:00-14:15 Preguntas

| 14:30-17:30

Taller Corpo-Gráficas
Norma Angélica Ávila
Agora 1, Edificio L

| 16:00-19:00

Taller Del video análogo a la creación de un Acervo Audiovisual del Espacio Público

Pablo Gaytán Santiago
Anexo del consejo divisional, Edificio HP, tercer piso

JUE 31 OCT UAM Azcapotzalco
Auditorio Martín L. Gutiérrez
Edificio K-001

| 10:00-12:45

Mesa 6: Espacio público virtual
Modera: Daniel Fajardo

Desbordamiento del ciberespacio: Cuerpo, Espacio y Virtualidad

José Alberto Sánchez Martínez
Conferencia Magistral

- Pantallas en el Espacio Público
Adriana Dávila
- Videojuegos como espacios lúdicos
Iván Torres
- Tecnoculturas como prácticas artísticas y diseño
Gerardo Toledo
- Redes sociales y formas de incomunicación colectiva
Jorge Ortiz Leroux

| 12:30-12:45 Preguntas

| 12:45-14:00

Mesa 7: El arte público frente a las prácticas neoliberales
Modera: Adán Ríos

Neoliberalismo y arte público: ¿Disidencia o mercantilización?

Pablo Lugo
Del estereotipo a la reivindicación: las imágenes en resistencia en el Festival de Cine de Barrio

Clara Muñoz
Fair trade "Comercio ambulante en perspectiva"

Christof Adolf Göbel
El cartel en el espacio urbano, la apropiación como transgresión

Fernando Ruiz
Rebelar la memoria: Chapultepec, sus últimas defensas (2015-2022)

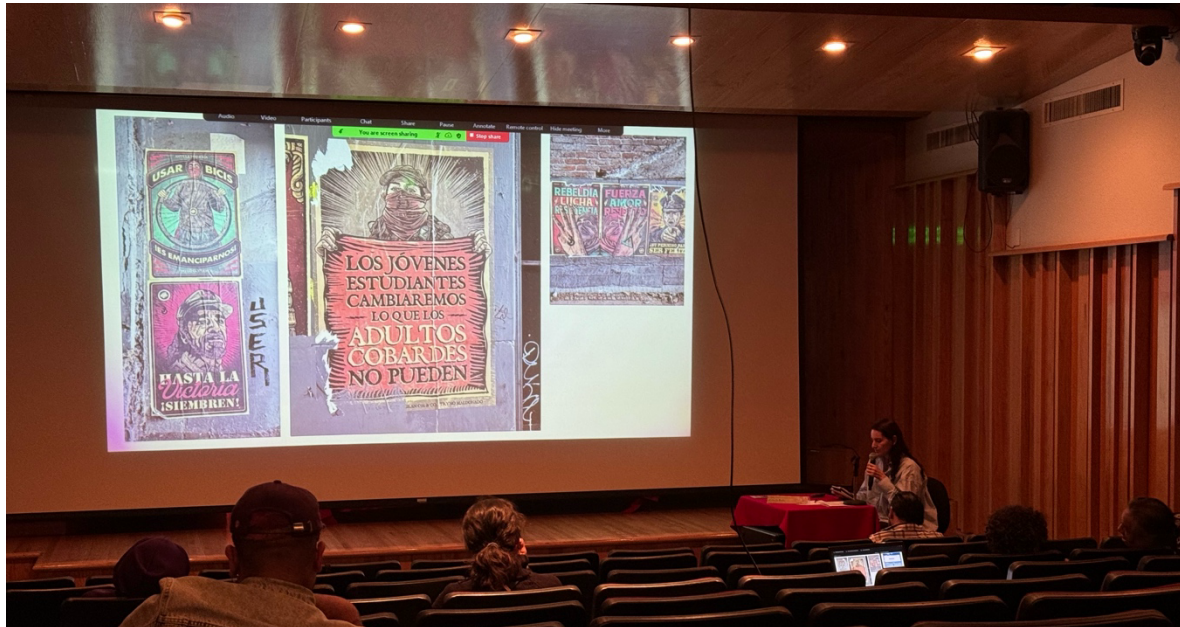
Pablo Gaytán
| 14:00-14:15 Preguntas



Seminario en Sede Iberoamericana: 28 y 29 octubre



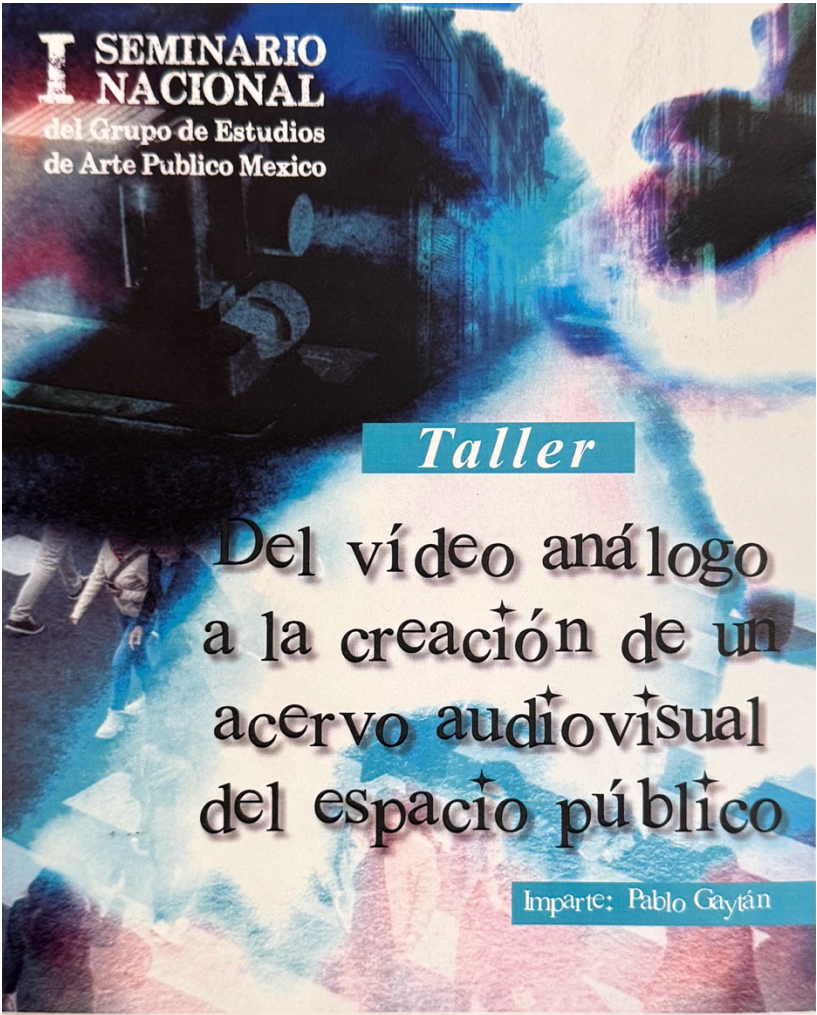
Seminario en Sede UAM Azcapotzalco: 30 y 31 octubre



Taller de corpografías (estampado en el cuerpo),
impartido por Norma Avila



Taller de acervo audiovisual, impartido por Pablo Gaytán



I SEMINARIO NACIONAL
del Grupo de Estudios
de Arte Público Mexico

Taller

Del vídeo análogo
a la creación de un
acervo audiovisual
del espacio público

Imparte: Pablo Gaytán

30 y 31 de octubre
16:00 a 19:00 hrs

Anexo del Consejo Divisional, Edificio HP, 3er piso

No es No. Hilos que bordan sororidad

CONVOCATORIA

A estudiantes, trabajadoras y profesoras de la comunidad UAM a participar en el proyecto **NO ES NO hilos que bordan sororidad** realizando un bordado con la frase "No es No" como consigna para visibilizar toda acción violenta a la cual tenemos derecho a negarnos.

La pieza deberá medir 25 x 25 cm e incluir media cuartilla con su descripción y tu nombre.

Compártenos fotos de tus avances y proceso a nuestras redes o al correo bordandonoesno@gmail.com

Fecha límite para el envío de la pieza: 15 de Febrero 2022

@BordaNOESNO

CONVOCATORIA

Al alumnado, trabajadoras y profesoras, comunidad UAM en general y público externo a participar en el proyecto:

NO ES NO, HILOS QUE BORDAN SORORIDAD 2023

Realizando una pieza que incluya bordado en alguna sección y con la frase "NO ES NO" como consigna para visibilizar toda acción violenta a la cual tenemos derecho a negarnos.

La pieza deberá realizarse preferentemente sobre tela, medir 25 x 25 centímetros e incluir su ficha de datos, así como la carta de sesión de derechos para publicación firmada, las cuales podrás descargar en nuestras redes sociales y deberás entregar junto con tu bordado al concluir el plazo rumbo al 8 de marzo de 2023.

Fecha límite para la entrega de tu pieza: 15 de febrero de 2023

Compártenos fotos de tus avances y proceso a nuestras redes o al correo bordandonoesno@gmail.com

@bordaNOesNO

CONVOCATORIA

Al alumnado, trabajadoras y profesoras, comunidad UAM en general y público externo, a participar en el acto:

"NO ES NO, Hilos que bordan sororidad", 2024

Realizando un bordado que incluya la frase **NO ES NO** como consigna para visibilizar toda acción violenta a la cual tenemos derecho a negarnos.

El bordado deberá realizarse sobre tela de 26 x 26 cm, y entregarse sin bastilla o acabado porque se unirá a los bordados de otras participantes. Es importante acompañar tu pieza con la reflexión que inspiró su creación y de la carta de sesión de derechos firmada para poder exponerla y/o publicarla en medios impresos y digitales. Estos documentos podrás descargarlos en nuestras redes sociales para entregarlos junto con tu obra al concluir el plazo rumbo al 8 de marzo de 2024.

FECHA LÍMITE DE ENTREGA 15 DE FEBRERO DE 2024

CONVOCATORIA

Al alumnado, trabajadoras y profesoras, comunidad UAM en general y público externo, a participar en el proyecto:

No es No
HILOS QUE BORDAN SORORIDAD 2025

Realizando un bordado que incluya la frase **NO ES NO** como consigna para visibilizar toda acción violenta a la cual tenemos derecho a negarnos.

El bordado deberá realizarse sobre tela, medida final 26 X 26 cms, sin bastilla u otro acabado ya que se unirá a los bordados de otras participantes. Es importante acompañar la pieza con tus datos y la reflexión que inspiró su creación. Al entregar tu bordado deberás adjuntar carta de cesión de derechos firmada, para que pueda ser expuesta junto a las demás piezas, y/o publicarla en medios impresos y digitales.

La convocatoria se cierra el 15 de febrero de 2025, los bordados se entregarán en la UAM Azcapotzalco, las especificaciones de entrega se darán más adelante en nuestras redes.

Documentos de datos y derechos 

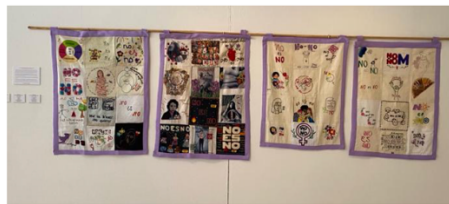




Manta 2022, a la que llegaron 93 bordados registrado



CEX Ibero



Galería Artis



Metro Coyoacán



Fwd: Informe global y Término de Proyecto de Investigación_N-539_La imagen disidente en escenarios de conflictividad a nivel nacional y global desde las últimas décadas hasta el presente__ Jorge Gabriel Ortiz Leroux

1 mensaje

Directora de Ciencias y Artes para el Diseño <dircad@azc.uam.mx>

22 de enero de 2025, 9:00

Para: OFICINA TECNICA DIVISIONAL CYAD - <consdivcyad@azc.uam.mx>

Cc: SECRETARIA ACADEMICA CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO <sacad@azc.uam.mx>

Estimada Lic. Lupita y Mtro. Yoshi,

Por este medio envío la siguiente documentación para turnarla por favor con la Comisión correspondiente.

Muchas gracias y saludos cordiales,

Areli

----- Forwarded message -----

De: JEFATURA EVALUACION - <jefaturaevaluacion@azc.uam.mx>

Date: mar, 21 ene 2025 a las 12:43

Subject: Informe global y Término de Proyecto de Investigación_N-539_La imagen disidente en escenarios de conflictividad a nivel nacional y global desde las últimas décadas hasta el presente__ Jorge Gabriel Ortiz Leroux

To: Director de Ciencias y Artes para el Diseño <dircad@azc.uam.mx>

Mtra. Areli García González

Presidenta del H. Consejo Divisional De CyAD

Presente

Asunto: Informe global y Término de Proyecto de Investigación

Por medio de la presente le hago llegar el informe global para la terminación del Proyecto de Investigación N-539 titulado “La imagen disidente en escenarios de conflictividad a nivel nacional y global desde las últimas décadas hasta el presente” para su análisis y en su caso aprobación, cabe destacar que dicho proyecto de investigación formó parte del programa P-005 “Semiótica de la Imagen” del Área de Semiótica del Diseño, dicho proyecto estuvo bajo responsabilidad del Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux.

De antemano agradezco se turne a las instancias correspondientes.

Sin más por el momento, reciba un cordial saludo.



539_Informe Global y Término.pdf

--



Mtro. Hugo A. Carmona Maldonado

Jefe de departamento

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo

5553189179