



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS “LUIS VILLORO”
FACULTAD DE FILOSOFÍA “DR. SAMUEL RAMOS MAGAÑA”
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**Los olvidados y su legado perdido. Reflexiones sobre la cinematografía
mexicana.**

Tesis

Para obtener el grado de Maestro en Filosofía de la Cultura sustenta:

Jonathan Alejandro Tafolla Díaz

Asesor de tesis:

Dr. Bernardo Enrique Pérez Álvarez

Morelia, Michoacán

Diciembre de 2022

Resumen

El cine mexicano de los años setenta muestra una gama de películas y directores con una propuesta estética distinta a la establecida hasta se momento. En esta investigación se revisan distintas obras cinematográficas que ofrecen una estética distinta basada en una representación disonante. La cual se obtiene de la representación artística retratada en los filmes, siendo así un método de análisis propio que se muestra en la narrativa de las cintas. Se toma a la estética como una aglomeración de eventos culturales que devienen en un sistema propio de representación capaz de formular un reparto de lo sensible diferente. El análisis estético-filosófico del cine setentero abona al sentimiento estético al proponer una idea distinta en sus obras.

Abstract

The Mexican cinema of the seventies has a range of films and filmmakers with an aesthetic proposal different from the one established up to that time. In this investigation we review different cinematographic films that offer a different aesthetic based on a dissonant representation. This is obtained from the artistic representation portrayed in the films, thus being a method of analysis that is shown in the narrative of the films. Aesthetics is taken as an agglomeration of cultural events that become an own system of representation capable of formulating a different distribution of the sensible. The aesthetic-philosophical analysis of seventies cinema contributes to the aesthetic feeling by proposing a different idea in its works.

Palabras clave: filosofía del cine, estética del cine, cine mexicano de los años setenta, estética del cine mexicano, filosofía del cine mexicano.

Keywords: film philosophy, film aesthetics, Mexican cinema of the seventies, Mexican film aesthetics, Mexican film philosophy.

ÍNDICE

Introducción.....	4
1. Recuerdos vivos del ‘68	8
1.1. El inicio de la nueva estética cinematográfica	9
1.2. Las primeras imágenes disonantes	12
1.3. El resultado estético-cinematográfico de la disonancia	13
1.4. La singularidad en las imágenes	17
2. Estética del nuevo contenido	23
2.1. El cambio taciturno	32
2.2. Contaminación rústica	37
2.3. El quebrantamiento personal	39
2.4. Temporalidad insignificante	44
2.5. Marca marcada.....	47
2.6. Huella interior	50
2.7. El nuevo contenido de la estética.....	53
3. Estética del cine industrial.....	58
3.1. Elementos monocromáticos de la pantomima	64
3.2. Luz dirigida.....	69
3.3. El trucaje voyerista	72
3.4. Ensalzamiento auditivo.....	76
3.5. El ademán desmedido	80
3.6. El cine industrial de la estética	85
Conclusión.....	88
Referencias	94
Filmografía	96
Filmografía complementaria.....	96

Introducción

La relación entre cine y filosofía puede ser abordada desde distintos ámbitos. Todo de acuerdo al propósito que se desee estudiar. Ahí se encuentra una gran valía de las películas, ya que pueden auxiliar y ser auxiliadas desde múltiples campos de estudio y, sobre todo, abonar a cualquier visión académica, pero con mayor interés personal, al que es sometida cualquier persona desde su sensibilidad. No obstante, se debe comprender que los propios filmes son entidades autónomas que tienen una propia estructuración y se desarrollan según mecanismos propios. Para ello, debe comprenderse el proceso creativo que conlleva una película, aunque esto suceda en cualquier obra artística. Dicho procedimiento tiene como objetivo englobar y aprehender un sentimiento envolvente al de las obras para crear una emoción distinta capaz de transmitir a los espectadores. Ese pudiera ser el “éxito” de la cinematografía: recurrir a sus propios métodos, herramientas y posibilidades para fundar un nuevo estadio sensualista y que, posiblemente, recurra a una visión distinta de la propia cultura en la que se vive.

La finalidad de esta investigación se instala en el cine mexicano, específicamente en la década de los años setenta. El cual presenta disparidades narrativas en el montaje, en la temática y el uso de recursos para su propia representación. Mismos que se desarrollan en la búsqueda de una nueva idea sensible dentro del discurso cinematográfico. Hablar de olvidados, o de un cine olvidado, no tiene que ver únicamente con la pérdida de memoria; también se deduce el hecho de nunca haber sido tomado en cuenta. El cine de los años setenta, en México, tiene la particularidad de haber inaugurado una “modernidad” en su quehacer estético.

Por ello, se considera en esta investigación que existe innovación en la propia forma de relatar y de presentar diversas temáticas que, más valioso aún, tiene que ver con una transgresión cultural dentro de un estilo. La característica principal del cine en cuestión, tiene que ver con un hartazgo cultural naciente. El cual se desempeña como potenciador de una nueva manera estilística en el cine mexicano para establecer nuevas formas sensibles. Para analizar al cine setentero es viable tomar a consideración el contexto (las causas del malestar cultural) y, sobre todo, lo que puede observarse en pantalla.

La idea de esta tesis proviene de la inquietud de tomar a la estética cinematográfica como el componente crítico-reflexivo que (a su vez) conceptualice una cultura dada. Se trata del México cultural inmerso en el tratamiento estilístico de las obras fílmicas que, a la sazón, fungen como arte autónomo en la representación del sentimiento arraigado. “Los olvidados” son esos filmes en los que se adquiere una reconfiguración sensible sobre el acontecer estilístico. Lo que intenta este trabajo es recapitular y ensalzar un sentimiento “perdido” capaz de formular y reformular la idea de la sensibilidad en el esteticismo cinematográfico.

Como objetivo principal, la idea de recabar elementos que supongan ser componentes estéticos dentro de las películas simboliza una propuesta distinta para el quehacer estético-filosófico-cinematográfico de México. Partiendo de una década enigmática, donde la sensibilidad artística “necesitaba” un cambio direccional hacia nuevas propuestas, un propósito importante de esta investigación versa en la formulación propia de un método particular para analizar las películas y que este sirva de punto de anclaje para subsumir a la filosofía y/o estética en los propios filmes. Exponer la particularidad de un método analítico significa bordear las características, representacionales y simbólicas, que definan un sistema distinto en enaltecimiento de obras consideradas olvidadas y de profunda simbología estética.

Todo lo anterior, partiendo de la hipótesis de que existe un cine en los años setenta en México que significa una nueva forma narrativa del discurso sensible cinematográfico, tomando en cuenta la circunvalación cultural representada en su forma artística. Para ello, la metodología consiste en fragmentar un sistema analítico en el cual se dividan a los distintos actores que formulan la nueva propuesta. En primera instancia, se trata de una contextualización política/económica/social que permita establecer condiciones en las cuales las obras fueron hechas y recibidas. Después, las propias cintas que son capaces de transmitir el significado implícito y explícito de la cultura mexicana en cuestión.

Como apoyo para esta investigación, existen diversos autores que ensalzan las propuestas e intenciones de este trabajo de investigación. Principalmente, Jacques Rancière y Jean-François Lyotard aportan ideas que sirven en la formulación estética para tratar al cine en su forma fílmica como objeto filosófico, todo desde una perspectiva sistematizada en la reconfiguración del arte cinematográfico desde su forma. Además, como autores complementarios, Gilles Deleuze y Theodor Adorno desde su obra y en voz de Esteban

Dipaola y Nuria Yabkowski, Mario Pezzella y Dominique Chateau (por mencionar algunos) quienes dan profundidad a la pretensión de esquematizar una estética “distinta” en la cinematografía mexicana setentera. Todo debido a la postura “antiutópica” de que el arte y el cine no deben ser agradables, sino todo lo contrario.

El proyecto se conforma de tres capítulos, en los cuales se intenta comenzar cronológicamente. La intención es proponer un punto de partida sociopolítico que sirva, de manera potencial, en el inicio de un sentimiento adverso a lo establecido artísticamente. Después, la idea es puntualizar sobre los aspectos y la forma en cómo se maneja el cine setentero. Para finalizar en el abarcamiento de una segmentación cinematográfica que incluya distintas posturas y maneras en las que se estipula la cinematografía mexicana setentera. Las cintas a estudiar en los apartados están elegidas a consideración como poseedoras de las características buscadas para este trabajo de investigación. No se trata de las “mejores” películas del periodo; tampoco son las obras que hay que enaltecer por sobre las demás, sólo se considera una mejor conceptualización sobre sus imágenes y lo que se pretende explicar.

En el primer capítulo, se intenta partir de una ontología cinematográfica que permita conocer los motivos por los cuales se desvirtúa al canon estético, todo con vistas a establecer una idea de lo que una “nueva sensibilidad cinemática” significa. Es decir, este capítulo apertura el estudio con la visualización de los aspectos culturales envolventes que dieron inicio a una nueva forma artística del cine mexicano. Para ello, se toman como punto de partida a los movimientos estudiantiles de mil novecientos sesenta y ocho. En el marco de dichos eventos se dieron las bases para crear una nueva visión estética sobre cómo hacer cine. Como objeto de estudio para este capítulo se encuentra la película *Crates* (1970) dirigida por Alfredo Joskowicz.

Posteriormente, en el capítulo dos se indaga en las formas cristalizadas de lo sensible en un nuevo cine setentero. Es decir, se presenta al “nuevo cine” como un cine disonante que simbolice y presente una nueva estética en sus planos. Se le mencionará aquí como discrepante, ya que las condiciones en las que se dio no fueron utópicas; además de presentar en su montaje un rompimiento con lo establecido. Lo que se plantea dicho apartado es la exaltación estética en una reformulación cultural pretendida desde un ejercicio crítico-reflexivo en el propio esteticismo cinematográfico. Las películas vistas en este apartado son

El cambio (1971) de Alfredo Joskowicz; *De todos modos, Juan te llamas* (1976) de Marcela Fernández Violante y *El encuentro de un hombre solo* (1973) dirigida por Sergio Olhovic.

El tercer y último capítulo difiere de los anteriores, sobre todo cuando se tratan películas sin las características de lo explicado anteriormente. Dicho de otro modo, se trata de películas que servirán como contraposición del apartado anterior. Películas comerciales, por llamarlas de alguna forma. Sus componentes se estudian para establecer una discordancia entre un nuevo sistema y la incorporación del reconocimiento cultural en las obras cinematográficas mercantiles. Se le llama aquí cine mercantil, cine capitalista y/o cine industrial debido a la intencionalidad con la que son realizadas como obras comerciales; porque se dan dentro de un sistema capitalista y porque pertenecen a una industria cinematográfica. Las obras a estudiar en el apartado tercero son *¿Quién mató al abuelo?* (1972) de Carlos Enrique Taboada y *Las mariposas disecadas* (1976) dirigida por Sergio Véjar.

El intento por estudiar un cine que considero olvidado tiene que ver con una reconfiguración del reparto de lo sensible en la cinematografía. El mérito de las películas mencionadas no sólo radica en su innovación estructural que propone un sistema propio de análisis con vistas a lo crítico. También, intentar añadir conceptos y auscultaciones que permitan un abono en el estudio ya establecido del quehacer estético-filosófico de cualquier pretensión para y con el cine nacional.

Lo que se verá en páginas siguientes es la inscripción de un simbolismo cultural mexicano de un periodo en concreto. Todo con vistas al reconocimiento de la estética fílmica como reformulación sensible en ella misma. Es decir, las propias películas del cinema setentero se convierten en corporaciones críticas debido a los factores en las que fueron creadas; también significan autonomía estética, a causa de su tratamiento estilístico y como factor (cuasi) necesario en un sistema filosófico que coadyuve a explorar al cine como arte “de verdad”.

1. Recuerdos vivos del ‘68

Distintos eventos sociales han marcado la historia de México. Para bien o para mal, hay instantes en los que se encuentran inmiscuidos el devenir simbólico del resultado de las acciones de algunos cuantos. La cinematografía mexicana no se ha visto ajena a esta situación, ya que para inicios de la década de los años 70 había dado por terminada su relación con aquellos “hijos dorados” que tan prolífico habían hecho el acontecer de las películas. En el país, una nueva visión aún no se vislumbraba debido a que el cine seguía siendo apoyado por el gobierno; sin embargo, una producción naciente tenía tintes distintos a las manipulaciones cinematográficas que existían en cartelera.

El cine, como cualquier otro arte, no puede ser desligado de su historicidad. En el celuloide se observa una visión artística (o no) en conjunto con el desarrollo socio-político, socio-económico y/o social (a secas) en el que los realizadores y las propias producciones se expresan. En términos rancierianos, el arte no sólo es arte por ser arte, sino que se extiende más allá de sus “límites” y tiene una estrecha conversación con los aspectos que le acontecen.¹ De la misma forma, la experiencia a la que nos someten las artes, en este caso el cine, cambia de acuerdo con el contexto en el que se desarrollan las obras. El cine nacional se iría “construyendo” conforme a la historicidad en la que se fuese desarrollando. Nuevos conceptos tendrían que adoptarse, una nueva visión tendría que nacer. El país ya llevaba tiempo acrecentando sus problemas económicos y sociales; es ahí donde el arte cinematográfico tomó impulso al encontrarse con uno de los puntos históricos más álgidos con la política mexicana: los movimientos estudiantiles de 1968.

Un instante en el que el cine no puede concebirse sin los sucesos que lo rodean es el 2 de octubre de 1968. Aquel día fue el desenlace fatídico de un intento por la redemocratización de un movimiento que llevaba gestándose durante varios meses. Para

¹ Lo mencionaba Jacques Rancière al referirse a la obra de Schiller sobre la educación estética. El filósofo francés comprendió a la política, encaminada a un ejercicio artístico, como una triada en donde (1) lo autónomo del arte no es la obra, sino la experiencia; (2) ésta es heterogénea, es decir, puede no ser autónoma y; (3) el objeto de la heterogeneidad de dicha experiencia va a resultar “estético” en medida que no sea (o no completamente) artístico. Cf. Jacques Rancière, *Disenso. Ensayos sobre estética y política*, Ciudad de México, FCE, 2019, 153.

comprender mejor lo que la matanza de Tlatelolco significa para el cine mexicano está *El grito* (1968, Dir. Leobardo López Arretche).² Los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) vieron en el cine una forma activa de participar.³ El documental retrata lo que sucedió con la lucha estudiantil durante meses. La relevancia del filme de López Arretche radica en los aspectos ontológicos⁴ que la hacen situarse en el desarrollo social en el que se filma⁵ y se ven retratadas la injusticia y el odio, propios del amedrentamiento y censura gubernamental del momento. En otro sentido, la obra provoca la “apertura” deleuziana,⁶ ya que la expresión de la situación refleja el “choque” de las fuerzas políticas y estudiantiles. Estas serían necesarias en el quehacer estético-cinematográfico porque dieron origen a una concientización dentro de los filmes, quienes fueron capaces de romper con un orden artísticos pre y establecido.

1.1. El inicio de la nueva estética cinematográfica

El grito es el nulo romance representado del cine mexicano. Con esta obra se comienza a narrar sin insinuar la realidad, ya que existe una apropiación de los hechos para mostrar las pocas esperanzas del sistema para y con sus individuos. Un objetivo (en el creciente cine setentero) es rebajar casi a cero la alegría del cine, hacerlo trágico, triste y/o transgresor para poder pensar en una transformación⁷. En otras palabras, es una urgencia estética del discurso sensible. Significa la irrupción entre una visión cinematográfica clásica y la “actual” (de ese entonces). El movimiento estudiantil de 1968 es una de las formas

² Filmado de julio a octubre de 1968, meses en los que sucedió la organización y resistencia de los estudiantes.

³ Jorge Ayala Blanco menciona que fue su respuesta más lógica ante la situación, se asumieron a sí mismos como documentalistas y narradores de lo que sucedía. Cf., Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, Ciudad de México, UNAM, 2017, 362-364.

⁴ Al mencionar los aspectos ontológicos refiero a los aspectos sociopolíticos e histórico-económicos que pudieron envolver a la cultura mexicana y originar elementos susceptibles de confrontar cambios en el arte cinematográfico del país. En realidad, la conceptualización ontológica que se trata en esta investigación no ahonda lo suficiente en el concepto filosófico, dado que podría ofuscar la intencionalidad primaria de mencionar una “ontología de la estética cinematográfica”.

⁵ Cf. Esteban Dipaola y Nuria Yabkowski, *En tu ardor y tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*, Buenos Aires, Paidós, 2008, 143.

⁶ A lo que se refiere Deleuze con dicho concepto es, a grandes rasgos, a una “grieta” provocada por el cine al dar la posibilidad de sostener las fuerzas del mundo en sus propias imágenes. Lo anterior se consigue interviniendo al cine de manera radical para llevar al límite al pensamiento. *Ibid.* 144.

⁷ *Idem.*

cristalizadas de ese tiempo, apenas una fracción social que hace evidente la necesidad del surgimiento de una nueva narrativa. Lo que se muestra en las imágenes del documental son los hechos, la capacidad de lograr “algo” y el divorcio necesario con el gobierno.⁸

Los estudiantes del CUEC deconstruyeron la realidad a través del documental, pero también terminaron con la linealidad del cine anterior dando apertura a una nueva estética cinematográfica. Deleuze explica⁹ que la intervención extrema de lo representado lleva al pensamiento al límite, dando una nueva experiencia cinematográfica, una nueva estetización.¹⁰ La misma situación sucede con el documental en cuestión, el cine mexicano ya adquiere su propia concientización de los eventos, nuevos sentidos en el montaje¹¹ y en la encadenación de eventos. Una de las mayores herencias de 1968 y de sus protagonistas es la nueva concepción de la imagen.



El grito (Leobardo López Arretche, 1968)

⁸ *Ibid.* 145.

⁹ *Ibid.* 147.

¹⁰ Para ampliar lo que tal concepción significa. Dipaola y Yabkowski mencionan, “únicamente interviniendo radicalmente sobre el esquema representativo y llevando hasta el límite el pensamiento, violentándolo, expresando el límite y la fuga de la afirmación absoluta de la Identidad, puede concebirse y concretarse el devenir, el sentido y el acontecimiento, la diferencia en tanto es siempre diferencia consigo misma, apertura”. Lo anterior lo mencionan en referencia a la idea deleuziana de apertura. *Idem.*

¹¹ El término montaje significa la concatenación de imágenes y partes filmadas que son ordenadas para dar coherencia a una película. A lo largo de esta investigación se tomará lo anterior como base; no obstante, la idea es introducir una idea de montaje distinta en el que se irrumpe con una idea narrativa distinta.

El recuerdo es una imagen viva, es una especie de homenaje. La gran valía de los hechos históricos del '68 radica en el surgimiento de una nueva estetización de las imágenes, la cual va a ser caracterizada por el “soporte” de la sociedad mexicana de manera insoluble ante las adversidades mediante fragmentos sociales que, separada o íntegramente, muestran un orden preestablecido y establecido reacio al cambio. Lo de Tlatelolco es el punto de partida, el momento para iniciar una nueva reflexión, crítica y teorización sobre la estética en el cine. Esta va a apreciarse en la forma (el montaje), en el cómo de las imágenes. La narrativa cinematográfica post-68 se transforma a raíz y con base en la disidencia con los fenómenos sociales que aquejan y amedrentan a los individuos. Va a ser importante el no seguir una línea recta, ya no se atiene a una sola razón; el esteticismo en el cine es de apertura a las expresiones sociales ya no se conforma con una sola vertiente, cuestión que potencializa al cine nacional como creador, como arte y como productor de verdad en la conciencia.

Un grito fue necesario para dar cuenta que el sistema es funcional, porque es necesario mencionarlo: la cultura “funcionaba”; no obstante, en el *no-lugar*¹² existían murmullos buscando una diferencia y una vía diferente a lo inculcado por un Estado. Hasta ahora, va siendo visible que el arte (el cine) va unido a un contexto histórico-político sobre el momento en el que fueron establecidos las obras y sus realizadores. Preciso es partir de una concepción ontológica para hablar de cine y de estética del cine, porque el arte va a encontrar su objeto de estudio en la representación de lo reprimido y sus condiciones actuales. En consecuencia, y de acuerdo con ideas adornianas, lo artístico va a “triunfar” si se advierte del fracaso social al no ser idéntico a lo demás y expresar lo que no es posible de ser expresado. Lo dicho hasta ahora fue lo que “logró” el 2 de octubre y, más concreto para estas líneas, el documental de López Arretche. Después de una impetuosa “ruptura” cultural de y con lo establecido es como se logra una autonomía en el cine y en la filosofía del cine,¹³ ya que existe una nueva gama de sensaciones relacionadas directamente con la obra.

¹² En un sentido distinto al que planteó Marc Augé, es decir, no se adecúa a espacios donde la gente pasa sin establecerse, tales como son los aeropuertos, escuelas, etc., en donde las personas se establecen, pero no permanecen. Para este trabajo se piensa al concepto con una interpretación distinta. La cual es afín con la propuesta por Esteban Dipaola y Nuria Yabkowski, en donde el *no-lugar* es el espacio negado por el pensamiento, lo que no está en el sistema establecido. Lo distinto y en donde hay diferencia no reconocida. A partir de ahora, cuando se hable de ese *no-lugar* será referido a lo explicado anteriormente. Cf. Dipaola, *op. cit.*, 18.

¹³ Entendida como una manera de comprender la concepción de la estética a usar en este trabajo.

1.2. Las primeras imágenes disonantes

La representación conjunta del lenguaje audiovisual de *El grito* comienza con su monocromía de las imágenes. Los créditos iniciales se compaginan con el sonido de los cánticos de los estudiantes, mientras un helicóptero imaginario surca el cielo. La aglomeración reunida en aquel julio de 1968, ahí comienza todo y se comienza a visibilizar el optimismo, mientras una voz en off relata lo que sucede. A la par, la transgresión comienza con imágenes de militares y abusos cometidos por estos. Es de tal manera como se va retratando el rompimiento cultural de un Estado con sus habitantes, con la nula disposición de permitir un actuar político de las personas en la vida del país. Las botas de los militares se escuchan en ascenso mientras los fusiles son retratados en las imágenes.



El grito (Leobardo López Arretche, 1968)

La V en las manos contrasta con un autobús en llamas, se antecede lo que después ocurriría. La oposición entre la calma, las llamas, la sangre y las aspiraciones no es más que el inicio de una nueva narrativa que introduce elementos disonantes que anticipan una nula resolución feliz. El contraste, el blanco y negro, los 16 mm en los que se retrata la crónica de un asesinato. Estetizar sobre algo tan violento puede ser posible de acuerdo con la relación

de los componentes vistos en el documental. La universidad, las “batas blancas” sirviendo de valla para contener a los manifestantes, las bengalas en el cielo, el sonido ensordecedor de las consignas. Los elementos que conforman la obra de López Arretche¹⁴ son una de las “causalidades” más grandes que han sucedido en el contexto cultural de México. No sólo significan la escisión entre gobierno y pueblo. *El grito* soporta los acontecimientos representados y comienza a transgredir en las imágenes, reduce casi a cero la oportunidad de la esperanza, valiente vía para “provocar” en los espectadores.

Un suceso, una película, la irrupción de lo establecido con lo emergente y el arte se entremezclan para dar superioridad a la (y las) película(s). Sin embargo, la preeminencia del ‘68 no se ve “recordada” (solamente) en *El grito*. Para continuar con este proyecto se encuentra *Crates*, misma que fue dirigida por Alfredo Joskowicz.

1.3. El resultado estético-cinematográfico de la disonancia

Cual simbolismo, la película anda en la urdimbre de la crítica. El desprendimiento de lo propio como detracción para una transformación que dé cuenta del *no-lugar* en el que se sitúa una estética emergente. Es decir, es el paso de lo clásico a lo moderno¹⁵ sobre lo que da cuenta una “inauguración” estética que ya no va a instalarse en una continuidad de acciones, sino que va a desmitificar la realidad para tomar el papel de crítica transgresora; es decir, *Crates* se desprende de lo pasado para colocarse en un modo distinto que ha permanecido “oculto”. Crates, aquel cínico y discípulo de Diógenes, el mismo que regaló sus pertenencias para vivir un estilo distinto de vida. La película va narrando imágenes “reveladoras” que muestran ese carácter irreconciliable con el Estado, con su pasado y consigo misma. La peculiaridad de la cinta se muestra a través de sus propias heridas y propuestas para adquirir propiedades críticas. De acuerdo con lo anterior, Dipaola y Yabkowski mencionan, “El cine tiene la capacidad de revelar las contradicciones irresolubles del sistema, su sinsalida, pero

¹⁴ Por mencionar a quien lidereaba el documental. No obstante, no es pretensión eliminar protagonismo a ningún participante del mismo.

¹⁵ Para definir lo que es el cine moderno, o lo que aquí se tratará como cine moderno, se tomará en cuenta la percepción de Deleuze. Este lo consideraba como aquel cine que podía producir imágenes que no fueran orgánicas o que no lo fueran en poco tiempo. Se trata de un cine político que se construye desde el fracaso social. Cf. Dipaola, *op. cit.*, 162 y 168.

desde sus propias aporías narrativas puede restaurar su *potencialidad crítica*. La particularidad principal del cine en la época del capitalismo (...) es que justamente da cuenta del encierro del sistema y de la instrumentalización de la razón (las cursivas son mías).”¹⁶

Por ello, *Crates* busca esa potencia crítica por y de sí misma, debido a que se “abre” la posibilidad de vivir una “nueva” cultura o, también, de reconfigurar la culturización social siguiendo con la herida que ha provocado una (o varias) situación(es) indisoluble(s). Lo mencionado anteriormente va a ser representado a través del lenguaje tan particular con el que el cine se expresa, esto es, un lenguaje audiovisual influenciado por su contextualización envolvente.



Crates (Alfredo Joskowicz, 1970)

El recurso, por el que la película apuesta, es la monocromía o la escala de grises. No aparece como lo más valioso, pero sí es el “impulsor” técnico de los elementos estéticos del filme. La nula gama de colores y optar por la escala de grises tiene a bien el “refugiarse” en el concepto rancieriano de metapolítica (mismo que se profundizará más adelante), de ahí que se incline a una reconfiguración de la estética junto con sus elementos. Desde un

¹⁶ *Ibid.* 55.

comienzo, el “dramatismo” del blanco y negro impreso en las acciones sólo acentúa, desde los recursos técnicos, la fuerza del montaje y la transgresión.

Leobardo, personaje principal de la película, decide regalar sus pertenencias, ahora ya (a ojos de los demás) sería un vagabundo. Un simple tipo que deambula entre construcciones remotas, siendo la única persona entre el paisaje. El acudir a un lugar desolado para “encontrarse”, hallar un lugar remoto en la propia ciudad lleno de basura, donde tiene que pelear con perros por algo de comida, defecar y orinar en la vía pública, regalar pan a los transeúntes que se encuentra. Por lo anterior, sería temerariamente dicho, una mejor apuesta es observar la película en escala de grises. La fuerza artística no reside en la “brillantez” del arte a cuadro, sino que se denota la situación externa a los personajes como mera mediadora de las acciones, mismas en las que reside la fuerza del montaje. En la película se aprecia cómo los planos generales¹⁷ se utilizan para dar realce al personaje principal, sin perder detalle de su entorno y cómo puede resultar “invisible” entre tantas personas. Lo anterior es detectable en la secuencia donde el personaje se “planta” a la mitad de una acera para regalar de la comida que él mismo ingiere. Mientras el personaje se observa sucio y harapiento, las personas pasan a su lado sin importar cómo se encuentra; sin embargo, la acción de ofrecer su comida no pasa desapercibida.¹⁸ Por ende, la eficacia estética de las imágenes consiste en lo general de una banqueta, con peatones, pero con el histrión principal como mediador de las acciones, mismas que se estimulan en un ambiente monocromático.

La película utiliza lo anterior como ensalzamiento de los fragmentos contextuales dentro de una estética cinematográfica transgresora. Sin embargo, no debe confundirse el que la película “refleje” una realidad, ya que se desprende de ella. Recordar que es un fragmento de la realidad, pertenece a una multiplicidad de realidades en las que se reconfigura la forma en cómo se expresan las imágenes y se muestra de manera fatídica o de forma irónica en una cultura establecida. Dicho lo anterior, va a ser la manera de figurarse en tal apertura estética en donde se encuentra lo reprimido y la “identidad” de las personas cohibidas. Ahí se encuentra la potencialidad de la película, ya que crea sensaciones no percibidas con

¹⁷ Entendido como el plano fotográfico en el que se aprecia una totalidad de elementos y existe un individuo u objeto como foco de atención.

¹⁸ Como refuerzo argumentativo y artístico, aunque también como simple curiosidad, lo descrito se filmó sin permiso del Gobierno; es decir, las reacciones de las personas son auténticas y el transcurrir de la secuencia es “natural”.

anterioridad. Por ello mencionar el carácter irónico e irresoluble dentro de un mundo a grises, que incluso puede tomarse como mera “pérdida de la esperanza”, como dato adicional a lo explicado anteriormente. Ello significa un recuerdo de sí mismo que da paso a una transgresión. Los propios acontecimientos se hacen reconocibles conforme a la propia vulnerabilidad de los personajes y de las condiciones.

De ahí que los personajes no se muestren como fijos en el tiempo, no son una opción inmóvil, pero a su vez simbolizan permanencia. Similar a lo anterior, Badiou presenta una paradoja en el cine que resulta útil, esta menciona que la finalidad del cine va a ser mostrar un presente como acto y no como mera circulación; es decir, las películas tendrán la característica de ser movimiento como función de lo que se queda.¹⁹ La representación del movimiento es expresar una interrupción, puesto que la película integra lo histórico-político que existe a su alrededor. Y es que los personajes y la misma película no se ajustan a una categorización estable. Los protagonistas son el tiempo y este se encuentra en los protagonistas. Dicha dualidad no puede ser eximida de la subjetividad y los hechos circundantes, es decir (como se avizoraba anteriormente), sin una contextualización del momento inmóvil y del transcurrir del tiempo la propia película no tendría una supremacía en y por ella misma.²⁰ En pocas líneas, lo que muestra *Crates* es una permanencia inmóvil en el propio movimiento, lo anterior se “logra” debido al contexto histórico-político (aunque se agregaría cualquier aspecto social) que enaltezca dicha “permanencia” histórica visualizada como acontecimiento(s) transgredido(s) y transgresore(s).

¹⁹ Para indagar más en las concepciones de Alain Badiou, el filósofo francés expone tres hipótesis: la primera menciona que el cine es un arte de relación entre imágenes; la segunda hipótesis dice que el cine es un arte propio del siglo XX; por último, dice que el cine está en relación con el arte directamente en contacto con la muerte. El propio autor hace una separación entre cine del s. XX y el cine del s. XXI, el primero tiene que ver con el sentimiento de la muerte debido a los acontecimientos trágicos ocurridos (guerras, industrialización, capitalismo, etc.); el segundo, por su parte, habla de la propia industrialización del cine. De ahí que el cine tenga que volverse experimental, así mostrará acontecimientos que simbolizen lo inmóvil dentro del paso del tiempo, ya que filmar el movimiento es interrumpirlo. El cine va a ser testimonio de un trayecto y de la tragedia. El tiempo sucede y la interrupción (lo inmóvil) se queda ahí como acontecimiento. V. Alain Badiou, *El cine como acontecimiento*, Ciudad de México, IBERO, 2014, 35-66.

²⁰ De acuerdo con una dualidad sujeto-objeto y objeto-sujeto que tiene que ver con lo dicho. Dipaola y Yabkowski mencionan, basándose en Theodor Adorno: “(...) por el simple hecho de que el sujeto es, a su vez, objeto, que eliminar las determinaciones subjetivas implicaría contradecir la primacía del objeto (...) [para Adorno] [hay un sujeto] dentro del marco experiencial, pero también hay un proceso de subjetivación (...)” Dipaola, *op. cit.*, 99.

1.4. La singularidad en las imágenes

Para hablar de *Crates*, es necesario poner especial atención en sus singularidades y/o fragmentaciones, debido a que cada “momento” tiene su propio desarrollo. Incluso, el cine (en general) va a tratar de lo anterior, puesto que la película en su totalidad se encuentra fragmentada. La película de Joskowicz guía en un paseo por el fracaso mostrado por la disonancia de las imágenes en relación con cualquier película de su generación. Recordar que el cine moderno setentero en México va a negar la “realidad” para apropiarse de una “nueva” en la que se deconstruyen los acontecimientos para mostrarlos en su fase más destructiva y “natural”. Adorno y Deleuze ya lo habían concebido para mencionar que sólo así se podría tener una crítica y podría “triunfar” en el espectador.²¹

Leobardo, personaje principal del film, va a acontecer en los momentos “rompiendo” con cada aspecto socio-cultural e histórico-económico que le circunde. Se vuelve visible e importante el que los personajes encuentren en dada secuencia el recoger basura de los desechos y duerman en una “cueva”, imprime el sentimentalismo estético antes mencionado que se conserva dentro de los detalles. Como si de una yuxtaposición se tratase, la basura es alimento: los personajes se detienen en basureros, mientras los coches pasan y forzosamente se detienen debido a un tope que existe en el lugar. La singularidad de la escena es convertir a los desechos en “vitrina”; por otro lado, el lugar de descanso es una cueva que no tiene puertas ni ventanas, sólo es un paredón que los invita a quedarse. Los personajes adoptan la peculiaridad de crear imágenes disonantes basadas en la precariedad social en la que “decidieron” estar. En este punto, la película adquiere el aspecto crítico de un malogro social. Esto se obtiene en la distinción propia de las escenas y en los componentes que presenta cada una. En vista de que ser anormal es normal, entonces los personajes convierten a las acciones en cuestiones críticas.

De modo que el fracaso de cada secuencia muestra una diferencia: un hombre se desprende de sus pertenencias, vaga solo en una ciudad llena de gente, pelea con perros por comida y un seguido etcétera de escenas que se muestran particulares entre la unidad, pero

²¹ *Ibid.* 160-161.

(además) conforman una estructura falsificante. Fracasas, diferenciar y falsificar²² son conceptos que se verán inmiscuidos en la película. *Crates* muestra una crítica para y con su entorno envolvente. La cinta supone que se ha fracasado socialmente, que las condiciones no tienen solución y podría existir la posibilidad con y para el espectador en el que se cree una crítica crítica²³ en el pensamiento; dicho de otro modo, “revolver las tripas” para efectuar un mejor trabajo en la razón y que esta pudiera dejar de ser un mero utensilio en donde se absorba el imperativo dictado por externos. Joskowicz muestra una diferencia en virtud de “hacer” diferente una realidad consecuente del devenir; o sea, va encaminando su obra a un devenir distinto y al final la falsificación de las imágenes resultará como el término de un proceso representativo en el cual se halla dicho suceder. Las imágenes falsas, el encadenamiento falsificante de las imágenes es ya un nuevo acaecer de las circunstancias mostradas en el filme. Después de todo, nadie podría identificarse en lo que se proyecta en la película, pero ahí se encuentra la importancia de ella.

Alfredo Joskowicz sitúa a la película en una repulsión constante. A ese “nuevo cine” (inaugurado con *Crates*) se le confiere una “apertura” que provoca una nueva contemplación y, a su vez, genera (o podría generar) una narrativa capaz de ocasionar una novedad cinematográfica que vaya de la mano con una estética basada en lo disonante. De tal manera que la existencia de algo “nuevo” va a modificar no sólo la forma de ver, sino que crea nuevas sensaciones visibles y perdurables. *Crates* cumple con una doble función: nueva forma de presentar y narrar las imágenes, además de potenciar sensaciones discrepantes con lo establecido. Tal vez la mayor discrepancia será con el Estado y su establecimiento propio de los factores socio-políticos. No obstante, la película en cuestión no sólo busca un “retrato” de su inconformidad con lo gubernamental, la intención no sólo es presentar un cine “político” aunque paradójicamente lo es; el propósito principal (uno de ellos) se encuentra

²² Términos adornianos y deleuzianos. El *fracaso*, para Adorno, va a ser el éxito del arte conseguido mediante la discrepancia (aunque propiamente no lo asume al cine, sino al arte); la *diferencia* artística es lo que no se somete a la razón y muestra las cosas de manera diferente, no obstante, es diferencia de sí misma, se sale de la realidad propia; lo *falso*, para Deleuze, es una nueva forma de idealizar la realidad que incluye un nuevo devenir en las imágenes. A partir de aquí se utilizarán los mencionados sentidos para referirse a tales ideas.

Theodor Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2020 y Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2019.

²³ Ambas palabras repetidas para potencializar el concepto. De tal manera que criticar se transfiere a un punto más extremo en el que no sólo hay una no identificación con lo social, también existe disonancia consigo mismo/a como persona.

en la forma disruptiva en que la estética se irá a mostrar en el cine moderno, más específicamente en la película que va a comenzar con un cine “distinto”. Para reforzar lo anterior, Dipaola y Yabkowski argumentan, “es por eso que no se trata de mostrar un cine político, sino de poner en manifiesto los modos de expresión que la narrativa cinematográfica contiene para cuestionar el orden del sistema, para irrumpir en esa ilusión de continuidad y evidenciar la fragmentación”.²⁴



Crates (Alfredo Joskowicz, 1970)

Crates es la película que muestra una estética basada en el montaje y los detalles, en donde lo necesario es estetizar a través de lo heterogéneo que circunda a la obra porque sólo de esa manera va a ser posible incluir a la contextualización del momento para enfatizar mejor en las fragmentaciones representadas. Por consiguiente, el esteticismo del país de y en los filmes va a empaparse de lo que está alrededor al arte y a sus propuestas teóricas; es decir, para la estética va a ser importante lo que no figura como artístico, de tal manera que se cumpliría el papel de “administradora” social derivado en manifestaciones sensibles.

²⁴ Dipaola, *op. cit.*, 174.

La estética del cine no va a ser verdadera en cuanto a ser literal. De modo que, el esteticismo en México (sobre todo en el cine alterable) va a irrumpir violentamente en la representación y esta será mostrada de manera particular por alguna visión cualquiera para llevar a los extremos al pensamiento de los espectadores. No es precisamente una labor de enternecimiento, empero, un quebrantamiento cristalizado en las sensaciones y la razón, una dualidad en el pensamiento, pero con vistas a la transgresión. De tal manera, en las imágenes se encontrará el devenir de los acontecimientos creando un modelo cuasi “caricaturesco” para acceder a una nueva “dimensión”, es decir, una nueva estética destemplada.

Para dar cuenta de lo anterior, la transgresión en la fragmentación se visualiza en conceptos mencionados anteriormente: fracaso, falsificación y diferencia. La triada de conceptos tienen que ver con el montaje “inaugural” de una nueva forma narrativa “caricaturesca”. *Crates* es la película que dispone, conjuntamente, la estética de forma novedosa. Los personajes, las imágenes, las situaciones; en otras palabras, el montaje disruptivo tiende a volver insufribles los momentos a cuadro.

Para ello, se visualiza no sólo en los personajes principales o en las situaciones, sino en lo adyacente. Leobardo camina por las calles, ronda por la casualidad del día. Apenas corre el minuto diecinueve con cincuenta y cinco segundos y aparece un ebrio durmiendo en la calle, a quien nadie le pone atención; después, Leobardo se detiene a platicar con los embriagados sujetos que encuentra, todos maltrechos, con sueño y sin la importancia de los transeúntes. Después aparecen cinco indigentes más durmiendo en la calle, no son vistos más que con repulsión y lástima por parte del personaje principal. Al final de la escena, otro “peneque” habla solo mientras su compañera yace dormida en la banqueta. Se fracasa al lograr una enmarcación de elementos no “bonitos”; se falsifica al formar nuevas interpretaciones provenientes de distintos agentes y se diferencia porque no se someten a una verdad social “necesaria”. De tal modo, se logra la representación en y a través de los fragmentos.



Crates (Alfredo Joskowicz, 1970)

En la obra de Joskowicz aparecen dichas fragmentaciones, las cuales bien podrían traducirse (en lenguaje cinematográfico) como “partículas” en las escenas o secuencias, ya que sugieren una reconfiguración propia. La estética del cine mexicano setentero consta de varios momentos en los que “auxilia” al filme. En las violaciones a lo establecido es donde se va a representar cómo el *a través* del tiempo y del contexto. Se trata de un nuevo devenir. La estetización de *Crates* se instala en lo que no es artístico y que infringe la norma de lo clásico. Caminar sin rumbo fijo, ropas gastadas, recoger comida de la basura... todo eso es lo que sobreviene de un evento no artístico, pero que ha sido diferencia de sí misma para potencializar la crítica. Ahí se define la estética en los fragmentos particulares, mismos que la película del director mexicano propone.

Lo propuesto hasta ahora, corresponde a un resultado expuesto en las imágenes de *Crates*. Es una película que responde a las invectivas vertidas en el lenguaje cotidiano que “rige” a una sociedad setentera en México. Representar lo pútrido, lo insalvable y lo crítico de sí mismo para con lo externo sólo responde a una estética que, dentro de ella, se encuentra sistematizada desde un origen contextualizado por una “ruptura” social; a su vez, se escalona de acuerdo con los conceptos del no-lugar, el fracaso, la diferencia, la falsificación y la

crítica. En otro sentido, la estética del cine moderno mexicano se va a representar como acontecimientos mostrados en un sentido distópico y sin esperanzas en atención de un esteticismo que se convierta en transgresor. Joskowicz logró eso a través del blanco y negro. Además de un vagabundo cínico que deambula mientras evidencia la vida, el esteticismo se tornó crítico a través de la narrativa. Se trata de la obra que comienza una nueva visión.

Crates es la continuación de un movimiento que intentaba un cambio, el cual se convirtió en la ruptura de lo clásico con lo moderno. La visión y pertenencia de miles (incluso millones) se ve materializada (hablando a través y del cine) en una estética discordante basada en la crítica y en la poca o nula resolución de conflictos representada en el lenguaje cinematográfico. El 2 de octubre de 1968 mató a cientos, pero despertó a miles y esos tantos dieron origen a una nueva forma narrativa. El cine mexicano de la década de los años setenta representa la adulteración disonante de un contexto político, histórico y social que se concreta en la estadía momentánea y móvil del tiempo representado. El aspecto ontológico de la estética, para este tópico en particular, se significa en *El grito*, pero se sopesa con *Crates* que es la obra que sienta las “bases” de una “alternativa” cualitativa en el cine mexicano de su tiempo.

A la postre, la estética cinematográfica mexicana encontraría su lugar en la crisis de conciencia develada por una destrucción simbólica de los elementos circundantes en una cultura dada. *Crates* veía en la alteridad una anticipación, una contradicción y una ruptura de y con la sensibilidad personal. La estética asumiría formas visibles, invisibles y decibles en su lenguaje para definir una diferencia en la narrativa cinematográfica. La cual se vería cimentada en los aspectos sociológicos mezclados en su corpus artístico para impactar en la sensibilidad, de forma innovadora, a través de una “nueva” estética. Al final, hablar de un nuevo contenido es disponer de sus propios recursos técnicos e ideológicos que partirían del condicionamiento personal y cultural.

2. Estética del nuevo contenido

Un cine moderno en México no fue una casualidad o una excepción estética; las condiciones se veían “favorables” de entre lo podrido de un sistema y así se podría ensalzar el sentimiento “oculto” creciente en la sensibilidad de los creadores. No es que se haya encontrado una fórmula mágica detonada de un suceso en particular; por el contrario, las acciones históricas, junto con otras condiciones culturales, fungieron como mera reflexión para lograr (o intentar) un “triunfo” en la sensibilidad mexicana; fue un proceso, vaya. Pero no es menester asegurar hechos, para comprender la situación circundante a un nuevo fundamento estético cinematográfico es necesario al menos una concepción envolvente que sirva de contexto para lo que se leerá en páginas posteriores. Primero, no va a ser posible y mucho menos conveniente, inmiscuir completamente a los filmes en su mera interpretación histórico-económica, ya que se ofuscaría la intencionalidad estética de quien crea; después, también sería un error no disponer de lo histórico para ensalzar la propia calidad de un film, después de todo la contextualización cultural alrededor de una obra comprende una parte fundamental del análisis cinematográfico, si es que se pretende elaborar y visualizar una estructura propia de la obra.¹

Las condiciones adosadas a la sensibilidad de los creadores se situaban en una creciente necesidad de la gente para ser actores en el panorama político del país.² No obstante, dicha acepción tiene que ver con un desacuerdo de las personas con su propio gobierno, ya que, durante la década de los años setenta, la mayor parte del ingreso se obtenía de los

¹ Néstor García Canclini menciona los obstáculos (o errores) que podría cometer quien pretenda analizar la obra de arte vista como productora de simbolismos. Son tres los principales: 1) la obra de arte no debe ser completamente ajena a su contexto sociohistórico; 2) explicar únicamente lo ajeno a la obra disminuye su cualidad como obra y; 3) la historia, por sí sola, no es la única vía para analizar una obra. Cf. Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2017, 62-63.

² Dicha contextualización ha sido sacada de lo explicado por Sarah Babb. La socióloga explica que las universidades eran un sistema fundamental donde se acrecentaba el malestar en contra del gobierno y los modelos políticos que controlaban al país. La idea, de parte de los estudiantes, era participar en la opinión política nacional, ya que el gobierno se empañaba en opacar a la clase baja trabajadora. Así la clase media estudiantil tuvo la entereza de rebelarse. Cabe señalar que la intención en esta investigación no es hacer diferencia o referencia directa sobre las disimilitudes sociales, tiene un señalamiento meramente informativo. V. Sarah Babb, *Proyecto México: los economistas de nacionalismo al neoliberalismo*, Ciudad de México, FCE, 2003, 154.

impuestos.³ Para “motivar” un creciente malestar en la producción simbólica, las personas activas en los movimientos habían visto la afirmación burguesa en los valores sociales.⁴ El antecedente de una estética naciente se encuentra dentro de un sistema capitalista.⁵ Este se basó en reglas, las cuales debían hacerse cumplir y eran dictadas por una o varias personas.⁶ El capitalismo va a encarar a unos contra otros, pero si existe una discrepancia significa que hay fallas en una estructura social.⁷ Uno de tantos resultados tiene que ver con el clasismo en la estructura social,⁸ el cual deviene en una depresión y alienación cultural. La estética en aquel México, particularmente desde la emisión y la recepción en las obras, va a encontrar una jerarquización cultural en la que aquellos que no “dominan” son inferiores⁹ y la producción simbólica en las obras va a “arrastrar” un sentimiento de desintegración que sólo es posible si se cristaliza y, de esta manera, comienza con una desintegración estructural de la cultura.

Un progreso cultural (o al menos un intento de ello) mediante sus valores estéticos en el cine tiene una relación estrecha con el sistema capitalista dominante. No significa que la sensibilidad sea adyacente al sentimiento del capitalismo histórico; la idea de sobresalir se da dentro de la propia estructura dominante, es un proceso interno.¹⁰ Por ello, la sensibilidad de los creadores tiene que ver con un aprendizaje de lo circundante a la vida propia.

A la par, un populismo gubernamental creciente en busca de reconciliación con la propia sociedad sólo se encontraba en el enriquecimiento con base en la imposición y en la devaluación de la moneda nacional al obtener recursos con préstamos internacionales.¹¹ La situación no era ajena a toda la población, pero en especial desde la clase media¹² fue como

³ *Ibid.* 151.

⁴ *Ibid.* 154.

⁵ El cual es un sistema social histórico, que es definido por Immanuel Wallerstein lo de la siguiente forma: “escenario integrado, concreto, limitado por el tiempo y el espacio de las actividades productivas, dentro del cual la incesante acumulación de capital ha sido el objetivo o ‘ley’ económica que ha gobernado o prevalecido en la actividad económica fundamental”. V. Immanuel Wallerstein, *El capitalismo histórico*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2016, 7.

⁶ Wallerstein mencionaba que quienes aplican las leyes en un sistema capitalista suelen ser intransigentes y mantener una organización casi impenetrable. Se trataba de orientar los procesos sociales para el beneficio de una minoría en la sociedad, de tal manera que se obtenga la máxima ventaja. *Ibid.* 37-47.

⁷ *Ibid.* 53-55.

⁸ *Ibid.* 68.

⁹ *Ibid.* 69-71.

¹⁰ *Ibid.* 98-100.

¹¹ Babb, *op. cit.*, 160-170.

¹² *Ibid.* 154.

se cimentó un sentimiento profundo en la actuación visible dentro de los problemas político-económicos de una colectividad golpeada por el propio Estado. Siguiendo con lo anterior, la reconciliación del populismo con el propio pueblo no fue una opción inmediata, debido a que la memoria histórica no permitía una exclusión de las quejas, al menos no de manera pronta. Sin indagar en los nombres, quienes “llevaban las riendas” del país optaron por un “acercamiento” hipócrita al pueblo, el endeudamiento extremo y un capitalismo creciente.¹³

De tal manera, los movimientos estudiantiles simbolizaban un cansancio social y un propio llamado a la urgencia. ¿Cuál es la relación entre el aspecto histórico/económico y la propuesta de una nueva visión cinematográfica? Para comprender lo importante de mencionar rasantemente la configuración del país (lo político), es necesario decir que la propia estructuración sobre el análisis del film se divide en tres: los creadores, el film y el público. Quienes comunican y quienes reciben se ocupan del aspecto sociológico y/o antropológico, además de histórico para una mejor contextualización, mientras que la obra adquiere su propia textura.¹⁴ Para lo anterior Roland Barthes proponía una organización propia en el medio expresado, puesto que en la misma obra se observa una denotación que tiene elementos connotados y estos son objeto de una visión estética, además de que se leen estudiándose de forma distinta que con los demás componentes de la estructura.¹⁵ A la sazón, una visión cinematográfica en México tendría una denotación cargada de simbolismos en los que se vieran estructurados los aspectos históricos, sociales y económicos. Dicho de otra manera, en la realización y en las películas habría un significado profundo en el que se verían inmiscuidas las formas, las condiciones, las aspiraciones, los sentimientos y las molestias de una cultura mexicana.

¹³ Las condiciones sociológicas envolventes de la propia estética cinematográfica de los años 70 tuvo una directa relación con una política populista llevada a cabo a principios de la década. La cual trataba de “potenciar al pueblo”, ello mediante el gasto en servicios básicos para la población, pero con un aumento en el endeudamiento del gasto público. *Ibid.* 157-158.

¹⁴ De acuerdo con Roland Barthes, la imagen fotográfica (que en esta ocasión servirá para aplicarlo a la cinematografía) se comprende de una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor. Barthes lo aplica a la imagen periodística; no obstante, valdrá para una propia contextualización de la imagen cinematográfica. Ya que, de acuerdo con ideas barthianas, la propia obra de arte está constituida por simbolismos que se aplican de manera universal (entendido para una sociedad) en el que es necesario un código para connotar lo literal en la imagen. V. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós, 1986, 11-12.

¹⁵ *Ibid.* 13.

La estética cinematográfica no es ajena de ninguna interpretación interna sobre lo circundante a la cultura. Por causa de que no es la oportunidad perfecta para “reflejar” una realidad. Más bien, el cine va permitir a una cultura mexicana al visualizarse a sí misma, más no será la realidad retratada. Por paradójico que parezca, en realidad una “tarea” del cine setentero no será la de crear una realidad de los hechos; más bien existirá una disonancia de las acciones, ya que los filmes disconformes (estéticamente hablando) no reproducirán la realidad en la que se encuentran, puesto que el simbolismo de lo cultural y la particularidad de los artistas se verá inmersa en un montaje lo más alejado de lo real.¹⁶

La estética del cine va a ser dual en su estudio. Para ello, Dominique Chateau va a mencionar las dos vías, partiendo de la propia “ocupación” de la estética. Por un lado, se tiene a una teoría del arte; por otro lado, el esteticismo cumple la función de teoría del gusto. Para la primera concepción, la estética estudiará los componentes propios de las obras artísticas, de tal manera que se caractericen los componentes para dar cierta significación y modelos estilísticos tratados en la representación; en distinto sentido, para estetizar en función de una teoría del gusto los valores estéticos estarán fuera del contenido.¹⁷ El propio Chateau va a comentar que el cine bien puede adquirir ambos rasgos.¹⁸ Consecuentemente, la estetización del cinema mexicano se verá dividida. Para hablar de la estética del nuevo contenido, estética transgresora o estética disonante (como se le guste llamar),¹⁹ las teorías estéticas tendrán su lugar en el sentimiento, en la recepción de la obra, el sentimentalismo invertido, la connotación en los elementos, etc., más no será de estudio para este apartado el detenerse puntualmente en los componentes artísticos que vehiculan el sentimiento de lo bello (o no).

Entonces, ¿qué es lo que contienen las obras? ¿Cuál es el contenido del cine setentero disonante? La codificación de la cultura en la que el aspecto inhumano va a ser mostrado de

¹⁶ Dicha idea va de acuerdo con la concepción de “mímesis expresiva” que introdujo Mario Pezzella. Este argumenta que el cine crítico no será un reflejo de la realidad porque se adquieren añadiduras particulares en el montaje que devienen en una metamorfosis en la realidad; es decir, hay una manipulación de lo que se ve en el montaje cinematográfico y es propio del cine crítico. Cf. Mario Pezzella, *Estética del cine*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, 113-114.

¹⁷ Cf. Dominique Chateau, *Estética del cine*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2010, 123.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Durante todo este trabajo de investigación también se le será llamada: estética destemplada, estética disonante, así como las ya mencionadas estética transgresora y estética discordante. Los adjetivos mantienen la misma intención y son llamadas de distinta manera únicamente para no repetir el mismo término.

forma destemplada en el montaje con imágenes contundentes y transgresoras. De lo anterior se encargará la estética y se constituirá la culminación de la ruptura de lo clásico y lo moderno²⁰ ya de forma contundente y su encomendación es dar cuenta de las disociaciones sociales mostradas a cuadro. Las cuales abonan y corresponden a un periodo crítico que contribuye a la representación crítica del arte, el cual se convierte en un aspecto importante para la cultura pues está compuesto por agentes y elementos que “crearon” una forma de representación en concreto. De tal manera, la estética del cine será una crítica. Será el cine crítico establecido como potencia, como cultura, como metamorfosis y como el establecimiento de un pensamiento crítico-reflexivo sobre el arte cinematográfico mexicano. Este visto a partir de ahora como el arte capaz de mostrar las problemáticas de la cultura mediante una narración audiovisual.

Siguiendo con la disonancia en las imágenes, las representaciones muestran una distopía recurrente al abordar la circunvalación de los elementos culturales como devenir de un malestar diacrónico con lo establecido. Ya con *Crates* se veía cómo es que las imágenes no se adecuaban a un canon de belleza establecido. Al importar valores estéticos y connotaciones capaces de transgredir en pantalla es como se va a advertir de una cuasi nula alegría. La manera (el cómo) de las películas no va a asociarse con el sentimiento bello. De tal manera que lo retratado versa en la condición inhumana con la que se construye una cultura. Para abonar a lo anterior, en las primeras páginas de *Lo inhumano*, Jean François Lyotard, se cuestionaba sobre la condición humana, mencionaba que, “¿Y si, por una parte, los humanos, en el sentido del humanismo, estuvieran obligados a llegar a ser inhumanos? ¿Y si, por la otra, lo “propio” del hombre fuera estar habitado por lo inhumano?”²¹, así se preguntaba sobre la falsedad de la construcción cultural, ya que las mismas personas no van a construir sus propias condiciones, sino que serán agentes externos los que nos “formen” como individuos. Introducir un concepto tan vasto y profundo ayudará para considerar lo que

²⁰ Que antes se había mencionado al cine moderno y la preferencia hacia la concepción deleuziana del término. Para abonar, el concepto de modernismo de Jean-François Lyotard menciona que lo artístico va a ser separado de lo político para ser conectado con otra concepción histórica. A la par, Rancière, menciona que la ruptura con lo clásico no va a devenir en un arte irrepresentable. Más bien será la liberación de normas anterior que obstaculizaban la representación. Las visiones de Rancière y Lyotard van a asimilarse al contradecir dos políticas partiendo de un mismo núcleo, eso quiere decir que se renuncia a una “política” para adecuarse a una nueva que permita la representación que no era permitida. V. Jacques Rancière, *El malestar de la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011, 153-156.

²¹ Jean François Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, 10.

más adelante se incluirá en el montaje cinematográfico. El propio Lyotard ya veía una cierta disonancia en el arte de la modernidad, ya que argumentaba que “(...) en el análisis del sentimiento estético está en juego el análisis de lo que ocurre con una comunidad en general. Lo que se juega en la recepción de las obras es el estatus de una comunidad sentimental, estética, muy ‘anterior’ a toda comunicación y a toda pragmática”.²²

Lo que va a ser representado en las películas (al menos en este apartado) no tendrá ya cabida con una convencionalidad. Lo que incluye la idea lyotardiana sobre lo inhumano en la estética cinematográfica resulta en el montaje. Este constituirá uno de los elementos principales (si no es que el principal) en la narración filmica. Hablar de estética del cine, de modernidad en el cine mexicano y de sus alteraciones es otorgar a los realizadores la capacidad de evidenciar sobre la condición humana dentro de un esquema cultural donde (vale decirlo): *mostrar o denunciar no va a significar que haya éxito en las imágenes representadas*.²³ Lo heterogéneo en las imágenes es una vía para mostrar la contradicción del sistema en el que se desarrollen; no obstante, el propio Rancière menciona que muy rara vez los oprimidos van a necesitar que se les diga que están oprimidos.²⁴ Las dificultades, sin embargo, no van a apañar un sentimiento de la codificación cultural expresada en términos cinematográficos.

Podría intuirse que el montaje es una codificación de la realidad, como mencionaba Mario Pezzella.²⁵ Para fines de esta investigación, el montaje cinematográfico va a distorsionar los elementos heterogéneos para crear una contradicción.²⁶ Esta no va a ser de buenos contra malos o de pueblo contra gobierno. Se trata de volver desagradable a la propia sociedad en su propio devenir en el tiempo. Montaje visto, también, como mera técnica del film, porque muestra, ordena y da coherencia a la cinta. Tiene su propia discriminación en los elementos. Lyotard mencionaba que en el movimiento cinematográfico existe un nihilismo, este es el que va a desechar aquello que no le funcione, aquello que no vaya en pro de un sistema establecido, es la negación de movimientos que no se mantengan acordes

²² *Ibid.* 113.

²³ Rancière exponía que, al mostrar lo heterogéneo en la obra, no se va a garantizar una emancipación total. Se puede prevenir y denunciar potencia del otro, pero no se tiene certeza de un triunfo. Rancière, *op. cit.*, 56.

²⁴ *Ibid.* 59.

²⁵ Pezzella, *op. cit.*, 70.

²⁶ Muy afín con las ideas deleuzianas expresadas para la película *Crates*.

a lo convenido.²⁷ Sin embargo, los movimientos excluidos²⁸ no serán secundarios en la denotación, y mucho menos en la connotación, del montaje. Este va a evidenciar para transformar la conciencia ajena y el significado se convierte en verdad para la psique personal (o puede intentar convertirse en ello). Sobre lo anterior, Pezzella reforzaría, “podemos definir al montaje como una idea que descompone los materiales representacionales en fragmentos discontinuos, destruyendo sus asociaciones primitivas y espontaneas, para relacionarlas después de manera distinta, continuando con su intención constructiva”.²⁹

Hablar de montaje cinematográfico en su percepción dentro del cine crítico es salirse de la convencionalidad en la que hay un encadenamiento de acciones, es decir, unir partes para dar coherencia a un filme. En la modernidad, para el cinema disonante, montar una película significa crear algo discontinuo en el tiempo, de tal manera que exista una irrupción en lo establecido y que haya una transgresión en la conciencia. Es pues que el montaje es una de las partes esenciales de la película. Además, aún más importante, montar una película de forma irruptora es dar paso a una estética nueva. Es el elemento en el que más denotado y connotado estarán los elementos estéticos más valiosos de la obra.

La estética cinematográfica del cine mexicano setentero tiene a bien el mantener relación con una representación “distinta”, ya que se construye con base en la contextualización sociológica y económica. A la par, uno de los aspectos más importantes que harán del montaje (y de la obra en general) una potencialidad crítica, aspecto en el cual reside el valor estético cinematográfico, es la política. Esta no será vista únicamente como el ejercicio de poder (en estos apartados). Las ideas rancierianas en torno a la política y al arte son las más adecuadas; el autor francés pensaba a la política, en su relación con el arte, como una propia reconfiguración de lo establecido, como nombrar objetos y argumentar sobre ellos.³⁰ Siguiendo con lo anterior ¿los años setenta tienen un cine político? ¿Es necesario poner en relación el cine y la política? ¿Qué similitud tiene la estética del cine y la política?

²⁷ V. Jean François Lyotard, “El acinema”, *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, 51-52.

²⁸ Lo excluido va a tener un carácter dual. Por una parte, es aquello que se ha quedado fuera por accidente; por el otro lado, mantiene una radicalidad con la que no se identifica con lo demás. Dicha concepción va a ser importante para este trabajo, ya que remite directamente y hace alusión de manera concreta sobre lo que la acotación “Los olvidados” significa para la connotación de esta investigación. Cf. Rancière, *op. cit.*, 141.

²⁹ Pezzella, *Op. Cit.*, 134.

³⁰ V. Jacques Rancière, *El malestar de la estética*, p. 33.

La estética, al ser un dispositivo mediador y modelador del arte en cuanto a la sensibilidad impuesta en la obra, va a tener su configuración propia dentro del sistema político mexicano y dentro de la sensibilidad de los autores y creadores que participan activamente en la distribución sensible a través de las imágenes. Por tanto, el cine en México durante la década setentera es político y va a redistribuir los elementos cinematográficos en el engranaje cultural.

El arte, siguiendo con ideas rancierianas, debe contar con un régimen de identificación³¹ en el cual las obras, películas en este caso, tendrán su propia codificación en una sensibilidad establecida como modo de ver y de ser en el tiempo. Es decir, el filme va a codificarse y recodificarse con una idea específica que no contribuya a lo establecido por el arte. A lo anterior se abona el hecho de que las condiciones históricas y económicas (referentes a la sensibilidad propia de los artistas) van a formar una idea de ser en el tiempo. Justamente lo anterior refiere a la relación estética y política y/o arte y política; más puntualmente, parecería una estética política del filme, la cual encontraría su identificación en las fuerzas de sus delimitaciones tomando en cuenta la fortaleza y la opresión de los demás.³²

Para representar las obras, los realizadores van a designar los espacios culturales desde una visión crítica y particular, dentro de una configuración propia que muestre las imágenes como tales, es decir, como lo que son: transgresión de las acciones. La manera de hacerlo será a través de una estructura simbólica con un núcleo en sí misma, donde se expresará al cine con la cultura en general. Cabe señalar que el cine transgresor setentero no va a unificar a una cultura en depresión constante, sino que será el medio por el cual se vuelvan reconocibles los sentimientos adyacentes de un espacio y un tiempo que oprime la imaginación.³³

³¹ En el *Régimen estético del arte*, Rancière pensaba que los productos del arte podrían ser identificados si se les atribuía de acuerdo con su condicionamiento que difería con la conformidad de los cánones artísticos establecidos. Las obras, sea cual sea su naturaleza, corresponden a una sensibilidad en concreto y no tienen un modo de hacer, sino un modo de ser en el mundo. *Ibid.* 39-40.

³² Al mencionar a “los demás” refiero a los ejercicios de poder petrificados en las formas de ser y de hacer que mantenían oculto un sentimiento adyacente a la verdad; en otras palabras, se trata el Gobierno, el Estado y sus formas de coacción.

³³ Basado en la idea rancieriana en la cual el arte no va a ser aquello que unifique las artes, sino que fungirá como un dispositivo que volverá visible cualquier tipo de arte. Rancière, *op. cit.*, 32.

El aspecto estético del cine crítico setentero en México se encontrará en el modo o forma (como se elija nombrarle), la cual tiene confluencia en su concepción con las ideas de Adorno, Lyotard y Rancière; quienes pensarán al medio como la emancipación de un futuro, la respuesta a un llamado de urgencia y como la promesa de una verdad, respectivamente. Por consiguiente, al cine moderno (cinema mexicano de los años setenta) se le puede atribuir el mote de cine crítico. Denominación que conlleva sus problemas y aciertos, pero mantiene sus características a la par de los objetivos de este estudio. Al respecto del cine crítico, Pezzella va definirlo de la siguiente manera, “el cine crítico-expresivo intenta (...) dar consistencia y peso a las imágenes: entonces cuando la <<historia>> se convierta en simple sostén de una constelación imaginaria y visiva, que exige -para ser entendido- una conciencia vigilante e impide la pasividad del espectador”.³⁴

Después, continúa el propio autor italiano, el cine crítico va a ser autónomo y será capaz de avivar el espíritu al visualizar la alteridad de las imágenes, la importancia de este tipo de cine se encuentra en el interior del montaje.³⁵ Un cine que utiliza la crítica para mostrar va a necesitar de una metapolítica,³⁶ la cual será la herramienta ideológica que soporte la cualidad y la carga de sensibilidad en las imágenes. En este punto se va a colmar al montaje de oponer fuerzas distintas. Para contextualizar el ambiente cultural de las obras a analizar, aparecen las fuerzas externas predecibles de un Estado que provee a la sensibilidad de valores establecidos; la oposición estará personalizada por una visión construida que intentará constreñir los valores estéticos clásicos. La metapolítica va a actuar basándose en las formas sensibles proyectadas en la pantalla, las cuales van a significar un “acto revolucionario”, pero sin vistas de cambiar el mundo; al contrario, lo unificado en los individuos será el “mundo” objetivo de una metapolitización capaz de mostrar lo heterogéneo en las imágenes.

En las películas, la metapolítica se verá ensimismada en la pluralidad de la cultura que se observará a sí misma (más no será un reflejo explícito) por medio de una renuencia

³⁴ Pezzella, *op. cit.*, 101.

³⁵ *Ibid.* 104.

³⁶ Concepto rancieriano, el cual dice que el arte va a insertar al arte dentro de la cultura mediante formas (reconocibles o no), así se asimila la propia resistencia del arte al poner en contra a diversos grupos sociales: arte vs cultura, mundo vs sociedad; de tal manera que la metapolítica será una verdad, o al menos un intento de ello materializada en las imágenes. Cf. Rancière, *op. cit.*, 52-57 y 124.

que simbolice una veracidad en las imágenes. Una cultura mexicana va a “traducirse” en su narración cinematográfica mediante la crítica que proporcione verdad en el pensamiento sin permitir una insensibilidad conforme a las imágenes que se observan.

A la postre, el cinema mexicano en cuestión encontrará su “refugio” en las teorías estéticas que permitan un ejercicio crítico-reflexivo. Lo anterior derivado de las técnicas que por sí solas abastecen la repartición de lo sensible que además se denota en las imágenes. Estas irán connotadas con un estudio sociológico y económico. Por consiguiente, la dualidad entre el emisor y el receptor va a servir para construir la estructura propia del medio, es decir, del film. Para esta sección, lo importante va a radicar en la inserción cultural en la transgresión de las imágenes, mismas que servirán de vehículo para el objetivo en particular de cada película. En consecuencia, los encargados que “traerían” una sensibilidad “nueva” para y con los espectadores son tres:³⁷ Alfredo Joskowicz, Marcela Fernández Violante y Sergio Olhovic. Cada cual con su respectiva obra: *El cambio* (1971)³⁸, *De todos modos, Juan te llamas* (1976) y *El encuentro de un hombre solo* (1973), a correspondencia.

2.1.El cambio taciturno

Si se trata del cine en México, la tesitura de las imágenes y el sonido conforman una metamorfosis de la cultura en la que no es necesario diálogo alguno para encontrar palabras en el mutismo. Es decir, una concatenación de los elementos estéticos puede mostrar de manera evidente y explícita la significación de un entorno envolvente a través de la obra de arte. Pero no es obligación el hacerlo, ya que en un movimiento cinematográfico nacional el desciframiento de las partes se ve enriquecido, debido a que el “juego” entre realizadores/espectadores se encuentra en la emancipación entre ambos agentes. Dicho de otro modo, el distanciamiento en la interpretación de las historias, quedando el efecto (cualquiera que sea) en los espectadores. Lo anterior con vistas a una apertura estética en la

³⁷ Es necesario aclarar que no son los más importantes, bajo ninguna intención se ha tratado con cierta discriminación a las obras y a los autores. Simplemente son elegidos de acuerdo a sus condiciones de “olvidados” y la riqueza estética de sus obras. Además, las características de cada película permiten, dicho a título personal, un mejor análisis y reflexión sobre la estética transgresora.

³⁸ El año de producción de la cinta es 1971, pero su distribución y proyección se dio hasta 1975.

que el relato fílmico no sea agradable y pueda darse cierta independencia del mutismo histriónico.

Lo que ahora se intenta no es hacer un estudio sobre el silencio, como tal. Pero la introducción de un enmudecimiento en las imágenes apertura dos vías: 1) la significación se encuentra meramente en cada secuencia. Se halla en cada objeto, en cada situación y sonido; es decir, la densidad de las películas de la estética transgresora se encuentra en el silencio de los objetos, el paisaje y los personajes; 2) en otro sentido, las películas testifican y poseen un secreto que no cuentan, pero se lee en el habla sin voz y es el que impacta, en primera instancia, a la sensibilidad personal de forma repulsiva, siendo ahora el caso.³⁹ La pretensión, a partir de ahora y en este apartado, es intentar “leer” las imágenes y los sonidos presentados por una estética cinematográfica basada en la depresión social.

Para ello, *El cambio*, dirigida por Alfredo Joskowicz en 1971, es la cinta que mantiene en sus secuencias iniciales una doble transgresión. Por un lado, las imágenes mudas que, paradójicamente, se hallan llenas de palabras en una contextualización evidente sobre la cultura de un país (necesario es mencionar que la estética es, también, la inscripción del contexto que agrupa una diversidad pasiva y emergente de un entorno dado). En otro sentido, muestra una distopía generalizada de la que no hay mucha salida; es decir, no sólo quebrantar la sensibilidad al mencionar el pasado o el presente, sino al no dar garantía de felicidad venidera dentro de la alteridad de las imágenes. En cierto sentido, la obra de Joskowicz renuncia al tradicionalismo del lenguaje cinematográfico en México y, más valioso aún para este trabajo, para hacer uso de la metapolítica en las imágenes. Se trata de representar en *El cambio* una multiplicidad de los elementos culturales mediante procesos estéticos propios que permitan una cierta “reglamentación” en el reparto de lo sensible de acuerdo con la circunducción propia del director.

De ahí que se apueste por el mutismo en la película, ya que transcurren trece minutos con cuarenta y cinco segundos sin diálogo alguno por parte de los personajes. Basta dicho

³⁹ Ambas ideas se inspiran en lo que Jacques Rancière exponía sobre un nuevo régimen de imágenes que ya no son codificadas por el pensamiento. Se refería al habla muda, la cual tenía dos sentidos. Primero, la imagen significa en su corpus y exhibe signos; en segunda instancia, el mutismo obstinado de aquellos objetos que no dicen palabra alguna, ni en su representación, similar a un florero sobre una mesa que sólo está ahí para adornar, no va a significar y se obstina al callar. Cf. Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011, 34.

tiempo para emparentar a cualquiera con un contexto social imperante entre la mayoría. Los créditos iniciales con coches pasando, cortando a un campo con apenas algunas casas marginadas por la mancha urbana, un riachuelo de aguas negras, un fotógrafo capturando “la realidad” que separa un entorno de otro apenas cruzando la calle. Una estética cinematográfica de la consciencia en su etapa crítica antepone, en el cine setentero en México, la yuxtaposición de los elementos como manchas en el paisaje uniforme. Un lugar lleno de vida y pobreza: pastura y asfalto, apenas divididos por una calle y, justo en medio, la miseria imperante de una casa enmarcada por el sonido del tráfico. La composición de los elementos heterogéneos ligam un secreto y se encuadran de manera armoniosa para “suavizar” (irónicamente escrito) el contenido. Respecto a lo anterior, las palabras mudas que contienen las escenas iniciales de la obra de Joskowicz tratan sobre cierta dualidad: dinamismo/estancamiento, urbe/rural, etc., y en el dimorfismo cinematográfico se apertura la transgresión estética que da cuenta de una contextualización económico/política. Al respecto, Carlos Tello mencionaba que la miseria rural había ya alcanzado a la política, anexándose a la problemática urbana.⁴⁰

A la par, el sonido del tráfico, la industrialización asentada en el periférico capitalino, todo es gris, el mismo fotógrafo continúa retratando la “realidad” al encontrar a un sujeto ebrio, para después ser robado por otros tipos. La película continúa con máquinas que ensordecen a cualquiera, un sujeto buscando empleo, transporte público en la gran ciudad, un chacuaco levantándose entre los techos de lámina. Apenas unas cuantas vistas de la urbe, las cuales integran, sin existir diálogo alguno, una composición estética basada en una metapolítica contraponiendo el no-lugar, el lugar y sus contrastes sonoros y visuales en el paisaje.

⁴⁰ Para indagar más sobre dicha cuestión, el economista Carlos Tello mencionaba: “El convencimiento de que era imposible no hacer nada ante la miseria y contaminación en que vivían las grandes masas urbanas, aunado al hecho de que para todo efecto práctico la reserva de migrantes del campo era inagotable, coincidió el quehacer político y afectó a todos los servicios: educación, salud, transporte, agua potable, drenaje, alumbrado. Frenar los programas en las grandes metrópolis y canalizar los recursos a otras zonas a fin de reducir la desigualdad existente, significaba mantener, e inclusive reducir, los niveles de servicios en los grandes centros urbanos; mantener la miseria en las ‘ciudades perdidas’, sus carencias, sus enfermedades, su desempleo. Miseria que era reflejo de la miseria rural que se trasladaba a la ciudad, se modernizaba y se tornaba aún más sórdida”. Carlos Tello, *La política económica en México 1970-1976*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2003, 30-31.



El cambio (Alfredo Joskowicz, 1971)

El cambio es la representación idónea de la fragmentación del tiempo inscrita en los componentes estéticos, todo sin tener argumento labial alguno, solamente con “testimonios” específicos enmarcados por escenas contiguas que muestran la depresión social y la crisis del sentimiento personal. La película, en su inicio, remarca la pérdida de lo invisible que “habla” más que lo decible y lo visible. Los encuadres de la ciudad y sus actores son los elementos audiovisuales heterogéneos que dan testimonio del clasismo, el desempleo, el riesgo económico y la migración interna.

La estética ahora es social porque mantiene su estructura dentro de los males que le acontecen. La relación entre realizador/espectador se da a través de las imágenes al falsificar un entorno mediante las imágenes y los sonidos de una urbe a la que nadie estaba ajeno.⁴¹ De tal forma es como comienza un proceso de emancipación en la que el quebrantamiento

⁴¹ La industrialización en las grandes urbes fue uno de los factores que iniciaron la migración en masas del campo a la ciudad. El fenómeno tiene su relevancia porque, los primeros años de la década setentera en México, el crecimiento acelerado de las ciudades hizo que las personas de lugares marginados buscaran mejores condiciones, creyendo la falsa promesa de que la industria sería significado de evolución económica y social. Así se crearon diferencias culturales, en el mismo entorno, y se comenzó a modificar de manera notable la estructural cultural del país. *Ibid.* 29-30.

estético comienza desde los primeros minutos de la obra de Joskowicz, para “formar” en el público una idea distinta basada en el sistema causa y efecto.



El cambio (Alfredo Joskowicz, 1971)

Bastan trece minutos con cuarenta y cinco minutos para encontrar la diferencia de colores entre un ambiente social y otro. Los asordados sonidos de una ciudad que “crecía” industrialmente, las palabras nulas de los actores. La obra de Joskowicz basa su estética narrativa en la consecuencia de los hechos que ya se instalan como características de un marco citadino. De ahí que *El cambio* se plantee lo siguiente: ¿qué pasaría si existe una variación? ¿migrar del campo a la ciudad es lo adecuado?, en dichos planteamientos reside la continuación de *El cambio*, mismos que ocurren lejos de la mancha urbana.

2.2. Contaminación rústica

Cambiar significa una bifurcación⁴² en las posibilidades estético temporales. Es el propio montaje que deriva en un cambio temporal en las imágenes. Joskowicz, tiene a bien el bifurcar la situación, incluso como resolución a cierto problema cultural. Antes se mencionaba en la cuasi nula esperanza sobre el futuro, también en la necesidad del lenguaje cinematográfico falsificante de las condiciones culturales en México, pero tales cuestiones son visibles cuando existe un cambio en las condiciones temporales de la estética. *El cambio* es esa elección de un tiempo a otro, es el anexo estético-temporal de las imágenes a la cultura.

La ciudad y lo rural, el asfalto y el mar; las bifurcaciones son representadas por Joskowicz al yuxtaponerse en cualidades, necesidades y consecuencias. Se trata de dos personajes que cambian la gran urbe por el campo, las calles por el océano. Las imágenes y los sonidos se contraponen en elementos estéticos derivados de la crisis social. Esto es, sin importar las condiciones espaciales, la temporalidad continúa abriéndose bajo la misma falsificación de imágenes. La estética en la película es el secreto no dicho y la significación en cada temporalidad al mismo tiempo. Se trata de un film que metamorfosea la cultura mexicana en una estética cinematográfica bifurcada y ocupada de las situaciones distópicas equitativas en cualquier temporalidad. No importa la dirección, lo podrido es parte de la universalidad en el tiempo.

Un mar contaminado, el gobierno y la iniciativa privada arrasando con el medio ambiente, apenas unos cuantos peces que pudieron ser pescados, un deprimente mercado de artesanías con propaganda política adornando la barda trasera. El contexto social no difiere entre lo “rústico” y urbano, la estética cinematográfica se vuelve social en la representación antiutópica de la cultura sin importar la espacialidad de un México setentero. La significación propia de una cultura se ve a cuadro de manera ascendente, cada momento es crudo y explícito en la narración. La obra de Joskowicz mantiene una transgresión visual en cada

⁴² El concepto de bifurcación fue expuesto por Gilles Deleuze, el cual menciona al tiempo tomando distintas direcciones. Se trata de una variación en las historias, los personajes, etc.; las cuales se presentan en una cinta. Mismas que se muestran incluso antes de resolver cualquier situación en una historia. Cf. Gilles Deleuze, *Cine 3. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*, Buenos Aires, Cactus, 2018, 258-260.

escena, distanciando (o no) a los espectadores de una transmutación de lo real que impera directamente con la sensibilidad.



El cambio (Alfredo Joskowicz, 1971)

El cambio de *El cambio* no es más que la similitud existente entre la diferencia estructural en una cultura mexicana. La estética cinematográfica se encarga de hacer nula la resolución sistemática de los conflictos, dado que las imágenes cambian en apariencia. De ahí que se mencione la yuxtaposición y la bifurcación, a manera de analogía y burla, las posibilidades estéticas se representan de varias formas, pero (y a final de cuentas) se mantienen en una misma expresión social y con las mismas depresiones y aspiraciones, las mismas violaciones y oportunidades. La cinta mantiene ese “secreto a voces” que todos saben, sin encadenar acciones de manera directa, sino creando un diálogo entre el guion, los personajes y la temporalidad explícita. Para ejemplificar, lo anterior es visible cuando los personajes acuden a un centro de salud debido a la intoxicación de una de ellos; se les nota preocupados y hablan sobre las posibles causas de tal enfermedad, todo ello con un logo del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a sus espaldas.

No importa la espacialidad en una estética transgresora. En el caso del cinema setentero mexicano, la temporalidad es la que cambia de dirección sin tener resolución y, sólo así, es posible transgredir en las imágenes. Lo hizo Joskowicz y se observa en *El cambio*, el quebrantamiento social se representa no *a través* de la estética cinematográfica, sino *en* ella misma. Con ello, la propia expresión artística no queda incompleta o sirve sólo de manifiesto de un sentimiento, sino que involucra activamente a la cultura, todo mediante la técnica creativa del cine como reflejo de la esperanza perdida y probablemente nunca recuperada. La “herencia” estética en el filme se adecúa estéticamente hablando a una “apertura necesaria” que logre impactar de manera exitosa mediante el relato insufrible.

La película provoca ese quebrantamiento al visibilizar el no-lugar de los olvidados. Se muestra a lo rural o “rústico” (llamado a propósito de manera peyorativa para no dar validez a su existencia, acrecentar el sentimiento, vaya) como una inútil opción para cambiar, la película muestra cómo de la ciudad al campo no existe un cambio. *El cambio* retrata el paisaje verde anulado por un ducto de aguas negras, la avaricia y la corrupción de un sistema que simplemente impera y no hay más. A lo último, una estética bifurcada de la transgresión, para la película en cuestión, es reflejo y es torpe para la alegría de un cine mexicano de los años setenta. La cinta muestra una doble acepción: es secreto a voces representado en las imágenes/situaciones y un mutismo que no necesita de palabras para decir lo que quiere decir. Todo se magnifica en la visualización de la apertura de “vías” irresolubles que no dan esperanza a ningún cambio.

2.3. El quebrantamiento personal

La “apertura” estética (como la llamaba Deleuze)⁴³ se “plasma” en las obras cinematográficas cuando las condiciones contiguas a una cultura o una persona limitan las condiciones personales. De ahí que se haya mencionado al no-lugar, ya que es en la exclusión donde se crean las condiciones estéticas que arremeten en favor de una revolución artística. Entonces, la ilusión decaída en las opciones no sólo se simula en la representación cinematográfica de la cultura, sino que también se vuelve dual al instalarse en una

⁴³ Dipaola, *op. cit.*, 143-144.

particularidad. Esta serviría como identificación sensible para los espectadores. Lo que refiere lo anterior significa que dentro de la estética transgresora setentera no se vuelve exclusivo el ejercicio crítico-reflexivo basado en una sociedad, también en una sola entidad y, para el caso del cine, en un personaje.

La bifurcación que abre dos vías no sólo se visualiza en un cambio, también se conforma por un regreso. Lyotard lo mencionaba, el movimiento de regreso también es una resolución, en virtud de que significa una finalidad (o fin) en el cine, puesto que simboliza la resolución disonante.⁴⁴ La estética no sólo se vuelve disonante en su visión mortífera sobre la cultura, sino que simboliza la mortandad ilusoria en la unicidad personal representada en un personaje. Dicho de otro modo, la irrupción artística de los cánones establecidos no es sólo mostrada en general, sino también en particular; no únicamente se muestra el sometimiento general porque también el proceso puede ser de forma individual.

Dejando de lado (por ahora) la espacialidad, la temporalidad no importa en el manejo de su representación estética. Lo anterior quiere decir que, dentro de una estetización transgresora, el tiempo retratado resulta ser “secundario” si la intención se basa en una degeneración narrativa. Al respecto, Rancière, mencionaba que: “(...) el artista se dedica a volver visibles (...) estas artes que existen dispersas en la sociedad”.⁴⁵ Haciendo una reinterpretación propia de lo anterior, en una película puede mostrarse la degradación en lo desagradable y la impotencia de los elementos y/o mediante las condiciones externas circundantes que se le presenten a los personajes, siempre y cuando la intencionalidad radique en la dispersión social, los excluidos, y su supresión cultural. Todo lo anterior no interviene en la temporalidad histórica que se muestre. El tiempo retratado puede diversificarse sin problemas y continuar con una vulneración exhibida cultural “actual”.

La representación de lo dicho anteriormente se encuentra en *De todos modos, Juan te llamas*, cinta dirigida por Marcela Fernández Violante y que se sitúa en un contexto histórico distinto en el que fue realizado. Para hablar de la película, existen las características antes mencionadas, mismas que enmarcan una contextualización setentera; sin embargo, el film se visualiza en la guerra cristera, durante la década de los años veinte. El traslado de un

⁴⁴ Lyotard, *op. cit.*, 56.

⁴⁵ Rancière, *op. cit.*, 72.

sentimiento estético visualizado en otra época “ajena” a la propia no demerita u obstaculiza un estudio y/o análisis de la contextualización envolvente. La obra de Fernández Violante encuadra un suceso histórico vivido en décadas pasadas, hablando desde la producción de la película, que parecería un calco emocional setentero. Para explicar lo mencionado, este apartado se centra en un solo personaje: el coronel Gontrán Bonilla. En este recae la representación histriónica con mayor peso emocional a impactar en la audiencia. En él se instala el quebrantamiento particular. A modo de simbolismo (si se quiere ver así), en donde la visualización de un sistema establecido niega, oprime y degrada a una persona.

La estética cinematográfica setentera tiene a bien el situar el sentimentalismo social en un personaje.⁴⁶ Gontrán es ese militar que ejerce su profesión por necesidad y no por convicción. Sus tareas encomendadas son hacerse cargo de una hacienda y salvaguardar a la hija del General Guajardo. Se trata de un excluido por convicción del sistema al que pertenece, pero no tiene otra opción más que acostumbrarse. La cinta pone a disposición un conflicto “bélico” entre los de arriba y los de abajo; una situación evitable, pero donde importa más la alegoría de la imposición. Un conflicto entre los ignorantes y los que saben. En la película, situar un elemento dentro del montaje que irrumpe la estética apaciguadora y la transforme en mera transgresión, para la calma de los personajes, simboliza la ruptura sensible con los espectadores.

Romper con la hegemonía imperante entre un lado y otro en la cinta, es la proposición al espacio crítico como postura cinematográfica. En este sentido, Rancière argumentaba que el arte crítico propone, concientiza y lo hace desde la violación que cometen aquellos que dominan, existe pues (o podría existir) una transformación en la sensibilidad personal de la audiencia.⁴⁷ Gontrán no pertenece al gobierno o a los religiosos, no hay bandos de buenos contra malos, simplemente gente imponiéndose. Su decaimiento tratado estéticamente actúa con base en la fuerza dialógica que existe en sus líneas. Uno de los aspectos estéticos relevantes en *De todos modos, Juan te llamas* se encuentra en los diálogos. Misma que se

⁴⁶ Haciendo referencia, específicamente, en *De todos modos, Juan te llamas*, ya que el quebrantamiento sensible de los personajes se visualiza de varias formas. En *El cambio*, por ejemplo, el sentimiento se generaliza en una sociedad sin esperanzas. Lo que aquí se propone es la particularidad a cuadro en la descomposición que representa la estética cinematográfica, pero en un solo personaje de manera visible y particular entre los participantes de una cultura.

⁴⁷ Rancière, *op. cit.*, 59.

apropia de una contextualización pasada y/o presente en la “vida” de los personajes. A través de lo dicho se presenta la opresión con vistas a una nula esperanza que pudiera ser respuesta a un conflicto disensual⁴⁸ en la estética cinematográfica y no a través de ella.

El propio coronel Gontrán sentado en su cama, a oscuras, llorando, mientras a las afueras del lugar se escucha un trompeta anunciando la muerte de alguien. En la propia secuencia pronuncia los diálogos: “¡Si las cosas fueran más sencillas! No se trata únicamente de pertenecer a un bando o a otro (...) ¿cómo carajos no sentirse culpable cuando te das cuenta que te han cambiado el juego? El enemigo lucha por lo que tú creías defender y tú luchas por lo que el enemigo defendía al principio (...) me da asco estar en esta mierda. Después de haber visto morir a mi padre y a mi hermano, luchando por arrancar al pueblo de su miseria. Me repugna deberle favores a tu padre [dirigiéndose a Armanda], obedecer sus órdenes y tener que guardar silencio (...) me avergüenza llevar su sangre” (Fernández Violante, Marcela, *De todos modos, Juan te llamas*, 1976).



De todos modos, Juan te llamas (Marcela Fernández Violante, 1976)

⁴⁸ Relativo del disenso, planteado por Rancière en su libro del mismo nombre, el cual significa un conflicto entre lo que se ve y el significado de ello. En otras palabras, es una reconfiguración con vías a la transformación. *Ibid.* 126.

Asimismo, la degradación resulta ser personal porque significa una vivencia capaz de, recordando a la metapolítica, reconfigurar una visión con base en la disidencia estética. El esteticismo del cine setentero “potencia” la representación a cuadro de un desprendimiento ideológico envolvente, en el cual los personajes se vuelven transgresores con un canon que los suprime.

A la par, se halla la secuencia en donde la propia composición sitúa a los personajes en posiciones estratégicas. Se trata de una pintura de más de dos metros posada en el lado izquierdo, esta retrata al presidente Elías Calles a propósito; al centro se encuentra el propio Gontrán Bonilla y, sentado al extremo derecho, el general Guajardo. La puesta a cuadro importa porque automáticamente existen dos situaciones: (1) la posición del coronel justo en medio de un jefe “supremo” y uno “inmediato” y, por otro lado, (2) el estatus que adquieren los personajes al permanecer el propio Gontrán en medio y los extremos observándolo sin darle opción a un cambio.

Gontrán dice: “Mire tío, su concepto de lealtad y el mío significan cosas diferentes. Yo por lealtad no soy capaz de convertirme en asesino. Aunque se me tilde de insubordinado e irrespetuoso. (...) Con el pretexto de los males necesarios están vendiendo cada día más al país. (...) Ahora los gringos cambian el diálogo de la intervención armada por el del dinero, por lo visto usted prefiere el modo pacífico, mi general (...) ¿por qué no aprende a hablar inglés? [dirigiéndose al general Guajardo]” (Fernández Violante, Marcela, *De todos modos, Juan te llamas*, 1976). Con dichos diálogos, la tensión en las relaciones arte/vida y/o cine/vida se visibiliza al poner en evidencia el hastío particular a manifestarse de múltiples formas.

La fuerza en los diálogos es apenas un escalón (aunque significativo) en el proceso disensual de que coadyuva en la metapolítica⁴⁹ de la transgresión de las formas conocidas del contexto imperante del cinema setentero. Podrá verse, casi de manera clara, cómo dicho discurso del coronel Gontrán no dista demasiado de cualquier época en el que se le sitúe, sin modificar las palabras. Ello se debe a que, la estética destemplada mexicana, no excluye el

⁴⁹ Recordar que la metapolítica es un concepto rancieriano en donde se revolucionan y reorganizan las formas representadas de lo sensible del mundo a la transfiguración y/o transformación de las formas reconocibles. De acuerdo con Rancière, el arte es arte (en la metapolítica) en medida que no es arte, es decir, transformar el arte en vida. *Ibid.* 48-49, 57 y 124.

sentimiento propio de cualquier temporalidad representada en virtud del objetivo concientizador, de los filmes en este caso. Es decir, no importa dónde, sino el cómo.

2.4. Temporalidad insignificante

El tiempo, entendido como un momento histórico específico que se representa a cuadro en la cinematografía setentera no influye de ninguna manera en el reparto de lo sensible. Anteriormente mencionado, la simbolización de una cultura sin ilusión para provocar un sentimiento transformador, puede ser visualizada sin importar los conflictos que se presenten en la pantalla.⁵⁰ El sentir particular y general de quienes realizan las obras va acorde con la contextualización personal que bordea las películas. Por ello, el hincapié en la poca relevancia de lo representado, cuando resulta más importante el *cómo* se representa, el *qué* hay alrededor y *cuál* es la intención, hablando de una estética quebrantadora.

La obra de Fernández Violante traslada el sentimiento específico y propio a una época distinta en la que se realizó. Lo relevante no es la guerra cristera, sino la poca conciliación de las condiciones entre los actores de una cultura. La estética del cine en México se encarga de hacer notorias las relaciones contrastantes desde un sentimiento en particular. Todo con el objetivo de reconfigurar el sentimentalismo vertido en los filmes y poder visibilizar lo que no se percibe debido a una nula autonomía política⁵¹ respecto a las formas del arte.

Para dar cuenta de la poca significación de representar una época distinta, dentro de un esteticismo transgresor, se encuentra la secuencia inicial de la película. Los créditos iniciales duran cinco minutos con cuarenta y dos segundos, inmediatamente después la oscuridad impera durante toda la escena. Se trata de un lóbrego bosque con apenas unos faros

⁵⁰ Tiene que ver con el régimen estético del arte, en donde las condiciones de la película (en este caso) no responden a una conformidad artística con la vanguardia o canon artístico establecido por parte de los autores, sino que más bien pertenecen a un sentimiento en específico, se trata del modo de ser y no tanto de hacer. *Ibid.* 40.

⁵¹ Al mencionar a la política, no se trata del simple ejercicio democrático o la ejecución del poder (cuestión que ya se mencionó en páginas anteriores). Por el contrario, todo de acuerdo con Jacques Rancière, el rediseño de la sensibilidad cultural que define a lo común y que define a los participantes de una sociedad, eso significa política para el autor y será la definición tomada en cuenta para esta investigación. No obstante, como aclaración, para la explicación de los ejemplos de las películas puede que se use el término para referirse a partidos políticos o política como el ejercicio del poder, pero sólo en dichos casos. *Ibid.* 35.

de automóviles visibles de entre el lugar. Son cuatro coches de los años veinte que tripulan a más de una docena de militares y algunos presos políticos. Se trata de la captura de ciertos disidentes con el sistema mexicano, quienes son acusados de “haber actuado en contra de su Estado”. Después, otro militar les grita a los prisioneros: “mire, generalito, para la presidencia de la República se necesitan huevos” (Fernández Violante, Marcela, *De todos modos, Juan te llamas*, 1976). Posteriormente los disparos interrumpen la quietud de la noche. Tal vez, viviendo en México, la escena descrita pudo haber sucedido en cualquier momento de la historia, de ahí la importancia de conocer las condiciones limitantes de una obra cinematográfica.



De todos modos, Juan te llamas (Marcela Fernández Violante, 1976)

A causa de que son algunos detalles que develan el instante histórico en la secuencia, la situación no es ajena a ningún contexto setentero, por ello que la importancia temporal pase a segundo plano. Coches Ford de la época, vestimenta de sombrero y sacos de lana. Mencionar la Revolución Mexicana como herencia directa. El encarcelamiento indiscriminado de apenas unos cuantos. Las miradas contrastantes de odio y miedo. Los militares salen corriendo después de haber disparado para después arrancar, dejando los

cuerpos en medio de la soledad y la noche. El contexto en el que se desarrolla la película se sobreentiende por lo que se visualiza de primera mano: la vestimenta de los militares, las armas, los bigotes abultados. Se trata de detalles que comprenden un periodo en el pasar de los años lo que hace reconocible el momento que se vive.



De todos modos, Juan te llamas (Marcela Fernández Violante, 1976)

Después, un coche frena en el lugar apenas se han ido los asesinos, baja un sujeto para verificar que todos estén muertos y vuelve a subir a su auto. Se pronuncian unas palabras en inglés, haciendo suponer al espectador que se trata de un estadounidense. La secuencia termina en la mañana siguiente con uno de los asesinados “renaciendo y huyendo del lugar”. La indagación de las imágenes adquiere su relevancia en la mudanza del sentimiento propio a otro momento de la historia. Es decir, *De todos modos, Juan te llamas* adquiere su fuerza en el simbolismo sensible del momento en el que se realizó para ejemplificarlo en otras condiciones. Si se desdeña lo descrito anteriormente, han sido los militares quienes actuaron bajo la petición de un extranjero contra sus propios habitantes, con la comitiva de eliminar lo disidente para los intereses de algunos cuantos. El simbolismo se intensifica con la noche, con el misterio y con el renacer del que no muere.

Si bien, la película trata de la guerra cristera, no es ajena para una estética disonante que varía su sentimiento de acuerdo con el simbolismo. Este acorde con la fuerza disconforme de representar un arte “bonito”. Lo que muestra la película es un (casi) exterminio de la esperanza, ya que va carcomiendo las esperanzas personales de un cambio, todo situado en la estética cinematográfica que sitúa su fuerza en el reparto sensible por medio de simbolismos sobre los “derrotados” y su “triunfo” al abrir la posibilidad de una variación mediante la desgracia representada. *De todos modos, Juan te llamas* es la explícita condición de que de todos modos no hay cambio, no importa el tiempo o el espacio. A lo último, ambas películas mencionadas hasta ahora se perfilan con un encuentro personal que signifique, después de una integración cultural, por medio de la transgresión cinematográfica.

2.5. Marca marcada

La confrontación personal/cultural en la estética transgresora se da en lo visible dentro de las obras cinematográficas. De acuerdo con un ejercicio de la testificación transfigurada a cuadro, el reconocimiento sensible simula y edifica un “consenso” distinto a partir de las cenizas. Dicho de otro modo, el enfrentamiento de una persona con su entorno genera una mejor crítica desde la destrucción simbólica que la estetización que el cine setentero de México presenta en sus tramas. Hasta ahora se va mencionando cómo es posible representar lo “podrido” y que ello signifique en los espectadores. En la estetización de la política, en la consensualidad generalizada, se observa la violación de lo establecido al tajar cualquier intento de esperanza. La representación destemplada del cine hace uso de las condiciones adyacentes al público y los realizadores, pero es la propia película que actuará como “huella” de lo representado. Por lo tanto, se tendrá un simbolismo específico que construya y transforme al cine y a la sensibilidad.

En un mismo sentido, lo visible se vuelve una marca y la forma en la que se cristaliza esta se encuentra exteriorizada en un proceso estético que presente las acciones como remendadoras históricas de los traumas. Lo anterior quiere decir que el cine mexicano setentero permite un encuentro propio de las personas con un sentimiento arraigado. Este no es un resultado directo de algo, sino una consecuencia “retrasada” que cobra importancia en

un momento de ebullición. No obstante, las formas estéticas de una cicatriz representada serán puestas a cuadro con el reconocimiento dual entre personas/cultura.

Para lo anterior, la explicación es dual; por un lado, una marca puede ser visible y es requisito en el rechazo social debido a la transfiguración consentida como excluida en una visión generalizada. Esto quiere decir que la encarnación sensible del rechazo es visiblemente “distinta” y detona un reconocimiento propio con la exclusión política de quienes tienen una “diferenciación” visible. A la sazón, una cicatriz es invisible y el rechazo hacia lo político es involuntario, tiene que ver con una cuestión identitaria que personal y autónomamente es rechazada. Esta opción adquiere las mismas posibilidades que la anterior, ya que no se adecúa (por su visión destructiva) a lo establecido. Ambas posturas encuentran su razón y similitud con la idea rancieriana sobre los excluidos, mencionada anteriormente. La valía de la cicatrización visible e invisible, estéticamente hablando, radica en el hecho que se prefiere denotar constantemente el hecho de que se encuentra en tal condición.

La condición necesaria de las huellas (visibles o invisibles) es que simbolicen un devenir, o como Mario Pezzella lo mencionaba, una metamorfosis del devenir.⁵² Cabe señalar que las cicatrices no son autónomas del sentimiento provocado por la alteridad de las imágenes que las muestren.

Para dar parte de lo anterior está *El encuentro de un hombre solo*, cinta dirigida por Sergio Olhovic. Desde ella se visualiza lo que se ha dicho hasta ahora. Comenzando por la visibilidad de la cicatriz, esta va a simbolizar el desprecio y la nula amabilidad que existe hacia lo distinto. Se trata de un elemento explícito, desde el cual, las interrogantes se disparan partiendo de la película, ya que es necesario el mostrar una contextualización en el montaje que muestra una situación que pone en relación el entorno y la marca. La exclusión involuntaria que se muestra en la película es el interés mayoritario en lo que sucede y no en comprender lo que sucedió. Es decir, la importancia de la marca representada no tiene lugar en la comprensión; no obstante, para una relevancia estética es de mayor importancia la adquisición de los rasgos específicos mostrados en pantalla. Debido a que estos son la

⁵² Pezzella, *op. cit.*, 115.

“conversación” entre lo que sucedió y la audiencia. Podría decirse, se origina una experiencia sensible capaz de transgredir a los espectadores.⁵³

En la cinta, el chirlo marcado se encuentra en el rostro de Gabriel. Ciertas marcas que han “deformado” su cara, dejando una “disimilitud” de entre los rostros conocidos y que simbolizan una “atrocidad” a la que no hay que acercarse. La película muestra a un personaje deprimido, mismo que se embriega e inicia un incendio de vez en cuando. Se trata de un excluido al que le falta identidad social de entre los habitantes del pueblo en el que vive. Sus marcas lo hacen sentir furioso, negado y acongojado. Gabriel es ese personaje que se limita a su condición dada. Es un descartado social que ha perdido toda ilusión. Su cara tiene rasgos de quemaduras, pero la marca más visible radica en su semblante. El cual mantiene siempre el ceño fruncido con un hartazgo evidente.



El encuentro de un hombre solo (Sergio Olhovici, 1974)

⁵³ Basado en la concepción de *experiencia estética*. Esta es la manera en cómo te importa lo visto en la pantalla, a tal grado que intentas comprender los recursos artísticos que se vuelven susceptibles a una experiencia de lo sensible. En otras palabras, la estética del cine es una experiencia entre un sujeto presente y un sujeto ausente. Chateau, *op. cit.*, 125-126.

Justo en el minuto sesenta con veintitrés segundos, se mira al espejo. Se trata de dos escenas, una responde a la otra. El espejo roto y sucio colgando de un pilar reflejan su rostro desfigurado y sus cicatrices. Toca su rostro y se mira con desprecio para después comenzar a beber. Acto seguido, aparece Gabriel en el pueblo, ebrio y con dificultades para caminar, los niños lo persiguen y se burlan de él. El propio personaje llega hasta la escuela, donde se aferra al muro y su mano trata de alcanzar y rozar al escudo nacional que pende de la pared.

La cicatriz visible, específica y evidente es el rastro distintivo de Gabriel. Pero la importancia es el simbolismo que maneja la película. La marca en el rostro es el devenir de los actos y se representa con una carga poderosa en el quehacer estilístico del realizador. Respectivamente, las huellas del tiempo no significan sólo una acción, sino la transfiguración decadente de lo social que orillan a un elemento a quebrantarse; se trata de una exclusión debido a una falta de identidad. Estéticamente, el semblante enfurecido y lleno de alteraciones de Gabriel es el resultado de una contextualización generalizada en el rechazo. La película toma lo visible del personaje para simbolizar y mostrar a través de un elemento estilizado, se trata de cómo se degrada una persona con el tiempo. A la par, lo visible en la personalidad de Gabriel es sólo una mitad del entero que cubren la “necesidad” o, mejor dicho, el discurso sensible del estilo cinematográfico setentero en México sobre el intento de una nueva consensualidad que permitan un estadio sensitivo novedoso.

2.6. Huella interior

Los complementos no siempre significan estar de acuerdo para redondear un sistema sensible. En *El encuentro de un hombre solo* se hallan partes yuxtapuestas que se repelan, pero se complementan para una mejor representación. Si existe una cicatriz como resultado estético de un simbolismo cultural, está también lo interiorizado como simbología de lo social. En otro sentido, la estética disonante setentera no sólo explicita de manera soez al reparto de lo sensible, también “crea” un ejercicio reflexivo que se interpreta. Claro que tiene a bien el connotar un malestar individualizado/generalizado desde una exclusión. No obstante, en este caso ser o estar excluido ahora tiene que ver con la decisión propia.

No es que la decisión de “apartarse” tenga que ver con la convicción, más bien se trata de orillar a una persona hasta tomar dicha postura. Dicho de otro modo, las dos posturas en el exilio son: (1) querer estar en un lugar y no poder estar; mientras que, por otro lado, (2) no querer estar porque se llegó a ese límite. Un espacio en donde un sistema no sólo harta a los individuos, sino que las propias personas representadas se excluyen de su entorno, pero sin la ilusión de “recobrar” una tranquilidad sólo es el momento para lamentarse por una destrucción interna que deja una huella interior. Para acentuar lo anterior, Lyotard menciona que “el sistema, antes bien, tiene como consecuencia hacer olvidar lo que se le escapa. Pero la angustia, el estado de un espíritu asediado por un huésped familiar y desconocido que lo agita, lo hace delirar, pero también pensar, se agrava si se pretende excluirlo, si no se le da la salida. El malestar aumenta con esta civilización, la forclusión con la información”.⁵⁴

Lo dicho por el filósofo francés abona al sentimiento destructivo a cuadro, debido a que el arrepentimiento y la ofensa interna que se tiene por marca interior también encuentran su lugar en un sistema contextualizado, justo como es advertido en los párrafos anteriores. Además, es el descubrimiento de la condición social individual a través del sentimiento de querer apropiarse de la identidad de los demás. Ahí se encuentra una gran valía en la película de la que aquí se habla. La cicatriz interiorizada simboliza una exclusión voluntaria al no encontrar cabida en el “triunfo” externo. Se trata de una identidad perdida que se añora, pero que se ha dejado de forma intencionada.

La estética cinematográfica va a recoger los vestigios culturales y poner en manifiesto la huella que ha dejado eso que se perdió. Para mostrar lo dicho anteriormente, en *El encuentro de un hombre solo* se tiene una marca interior con el personaje principal, Alberto. Su papel de escritor no le permite dejar atrás lo que vivió. Sus propias vísceras le recuerdan que debió haber sido él quien sufriera para convertirse en el héroe. La decepción de haberse convertido en un cobarde por no haber actuado. Los recuerdos vuelven una y otra vez, aquello de lo que ha decidido escapar aún sigue presente. La película mantiene un protagonista que tiene las “tripas hechas talco”, el cual interioriza el malestar que le ocasiona un sistema del cual él mismo se ha desprendido (o cree haberlo hecho).

⁵⁴ Lyotard, *op. cit.*, 10.

Cuando la yuxtaposición de ambas cicatrices se visualiza en su contraposición sucede en la confrontación representada. Ambos personajes, Gabriel y Alberto, se disponen a embriagarse. El segundo piensa que es buena idea regalarle al primero una fotografía de cuando eran niños, con Gabriel vendado después de haber sucedido el accidente que lo dejó marcado. Existe una deuda pendiente entre ambos. La cobardía de uno, frente al “heroísmo” del otro. Los opuestos se repelan y se deja ver ambos tipos de marcas. Uno le debe las cicatrices al otro. La cobardía de un lado dejó que las huellas del rostro fueran visibles en su lado opuesto. El punto de quiebre se da cuando existen los golpes, el diálogo se ha coartado, la relación no ha cicatrizado. Alberto posa sus manos sobre su abdomen, las entrañas lo carcomen, es el rastro del pasado. Lo que no ha sanado. Es el devenir de la exclusión que se hace presente.



El encuentro de un hombre solo (Sergio Olhovic, 1974)

Alberto es un ser autodestructivo, constantemente tiene dolores abdominales. No come, las entrañas siempre duelen. Siempre bebe alcohol y fuma algunos cigarros. El “choque” consigo mismo y con su contraparte en la película es el simbolismo propio del

encaminamiento de un sentimiento pasado que acaece en la insoportable “realidad”. Es un excluso voluntario. Se enamora dos veces y termina su relación las mismas ocasiones.

Se trata de un encuentro, *El encuentro de un hombre solo*. La estética en la película, utiliza diversas herramientas sensibles para situar a un personaje y que este se diluya en su propio sentimiento. De tal manera, la sensibilidad del personaje y de los espectadores se disuelve en un mismo contexto para que la forma representada se convierta en el mero devenir de las acciones propias y extrañas, es una deuda sentimental que se tiene consigo mismo y se plasma contundentemente en el simbolismo. La huella interior versa sobre la exclusión voluntaria y el reconocimiento, propios de las consecuencias en las imágenes. Dando por resultado una marca interna que, aunque invisible, no se disgrega con acciones contrarrestadas, sólo existe y disocia al sentimiento. Ahí es donde se sitúa la nula resolución de las bifurcaciones y, más importante, donde la estética representa la transgresión para conservarse autónoma en sus formas representativas.

2.7. El nuevo contenido de la estética

Los valores estéticos del cinema mexicano setentero confluyen su “objetivo” en la transgresión de la representación estilística. Todo desde y en una contextualización cultural. Desde ya, una aseveración que sirva como conclusión es: *el cine setentero en México tiene a bien el simbolizar en sus componentes estilísticos una disonancia cultural para reconfigurar el sentimiento y, de tal manera, establecer nuevas formas sensibles que sean autónomas y den paso a un ejercicio crítico/reflexivo*. Para comenzar, la herramienta más eficaz y conocida del cinema transgresor es el montaje. Debido a que busca sus propias condiciones metapolíticas, la transfiguración de la representación innova en la forma. La intención es una estructuración “nueva” que encuentre su sentido en sí misma.

No se pretende convertir el final del capítulo en un razonamiento confuso. La preferencia por comenzar por la conclusión (aunque no esté completa, por ahora) servirá para mostrar cómo y en dónde se percibe tal transfiguración estética. Aunque aparatoso, el término “transgresor” o “disonante” no conlleva una exageración y/o presentación de los elementos para volverse insufribles visualmente. Es decir, sí mantienen una intencionalidad

quebrantadora, pero lo “ofensivo” radica en el trasfondo. A ocasión, una estética excluida y novedosa mantiene su riqueza estilística al mostrar, en sus formas sensibles, una contextualización que es percibida. Dicho de otro modo, el nuevo contenido de la estética se transfiere de las condiciones culturales adyacentes al proceso creativo en la realización de la película.



El cambio (Alfredo Joskowicz, 1971)

Dentro del montaje, la “novedad” radica en el simbolismo. Es a través de este que se perciben los procesos culturales nulos de cualquier reconciliación en las relaciones personales/culturales. Recordar que la transgresión nace de un descontento. De tal forma es como no existe un reconocimiento cultural, ya que en la estética disonante se reduce a cero la posibilidad de esperanza y podría concederse un ejercicio crítico y reflexivo. Ya que la audiencia, al visibilizar el sentimiento vertido en el discurso cinematográfico discordante, crea y reconfigura el discurso sensible sobre el sentir consensuado. Es decir, se estimula un atrevimiento por crear algo nuevo, todo en la percepción propia de las condiciones que se trazan en el cine mexicano y setentero, en esta circunstancia.

“Los olvidados” se convierten en excluidos en su doble acepción: voluntaria e involuntariamente, pero la fuerza de su narración cinematográfica se concentra en el simbolismo cultural dentro de un montaje disonante. Para continuar, la contextualización se presenta en las imágenes, pero de forma distópica y generalizada con vistas siempre a bifurcarse; es decir, la estética destemplada es dualista, ya que muestra las vías irresolubles en cualquiera de sus “caminos”. No importa la espacialidad o la temporalidad, el quebrantamiento es personal y es cultural (o general) en cualquier forma de representación. Los recursos retoman su fuerza desde las imágenes con un simbolismo contextualizado. La potencialidad en los diálogos, es decir, importa lo que se dice y cómo se dice; el (no) reconocimiento sensible se da en las facciones visibles y desfiguradas del tiempo, correspondiendo a un devenir de las acciones, en donde la forma sensible puede ser doble: interna (invisible) o externa (gráfica). Escrito de forma más sintetizada, el nuevo contenido de la estética muestra que no hay *cambio*, ya que *de todos modos* hemos de *encontrarnos* solos. No existe esperanza, vaya.



El encuentro de un hombre solo (Sergio Olhovici, 1974)

En el montaje el cinema setentero pone en juego un ejercicio “pensante” y no explícito. Es decir, se tiene que “traducir” y/o interpretar. Para dar cuenta de todo lo explicado se encuentra la “unión” de formas representacionales de las tres películas. Comenzando por el simbolismo. La triada de películas: *El cambio*, *De todos modos*, *Juan te llamas* y *El encuentro de un hombre solo* presentan un simbolismo en los detalles y, casi siempre, significan pertenencia o acompañamiento. Comenzando por el final, la obra de Olhovic presenta su transgresión al simbolizarse con el color rojo. Es este el mismo que está en la tonalidad de todas (sin excepción) las flores que aparecen en la película. Desde las que adornan la mesa en la lectura del cuento de Alberto, las flores rojas imperan en su casa de campo; después, el personaje de Susi siempre viste de rojo. Todo parte del acto escolar (casi de las escenas iniciales) en donde un Gabriel vendado y desolado regala a Alberto una flor roja, transfiriendo el sentimiento invisible que ha de acompañar al protagonista en toda la historia.



De todos modos, Juan te llamas (Marcela Fernández Violante, 1976)

En la cinta de Joskowicz no es la excepción el simbolismo, el cual toma su fuerza con el agua, misma que nunca es potable. Se trata de un mar contaminado, aguas de desecho contaminando el océano, los peces disolviéndose en la basura, la cual también enferma a la

gente. Es decir, el elemento vital se convierte en elemento mortal. En un sentido similar, la película de Fernández Violante presenta la libertad en la sumisión, dando parte de que sólo vive quien se somete. Militares siguiendo órdenes para evitar ser asesinados; la sumisión a la religión para evitar ser castigados; la ignorancia proveniente del gobierno y la revelación de los excluidos. *La semilla libertaria* siendo leída por un niño; soldados riéndose y divirtiéndose en una pelea de gallos, como si “controlaran” el destino de los animales en disputa. Es decir, el simbolismo es la herramienta que transgrede de mayor forma, es un nuevo discurso sensible debido a su reconfiguración en el montaje, de tal manera que el cine no sea “apacible” y muestre la condición humana en los desechos de los demás.

Las tres películas no detonan una variación personal y generalizada; por el contrario, destruyen cualquier posibilidad de cualquier cosa y eso se demuestra en la no consagración de las vialidades narrativas que se presenten sin importar la contrastación de las narrativas cinematográficas. Es decir, la ciudad y el mar, ricos y pobres, avaricia y aceptación (*El cambio*); generales y coroneles, religiosos y políticos, fe y ateísmo (*De todos modos, Juan te llamas*); riqueza y pobreza, deformidades y conformidades, ignorancia y veneración (*El encuentro de un hombre solo*). No importa el camino que se siga o la opción que se prefiera. La estética disonante del cine en el México de los setenta no contribuye a la resolución de cualquier vía que se tome.

A lo último, lo dicho en este apartado concluye la intención, el desarrollo y las herramientas de las que se sirve la metamorfosis del devenir explicitado en una estética “distinta”. Las tres películas que aquí aparecieron no son las únicas en una estética transgresora, pero es menester asegurar que representan mejor el sentimiento quebrantador de la estética. También, los aspectos presentados de cada uno de los filmes bien pueden compenetrarse entre sí. Al final, el estudio presentado en este capítulo es la reunión y la significación simbólica de la disonancia cultural en la estética cinematográfica, la cual propone una disensualidad en el reparto de lo sensible mediante su propia narración cinematográfica.

3. Estética del cine industrial

La estética del cine, en cualquiera de sus dos acepciones (teoría del arte o teoría de lo sensible), mantiene el sentido artístico en su representación y/o sus elementos. Tal vez es demasiado evidente señalar lo anterior, pero para teorizar acerca de una estética cinematográfica (al menos en su concepción comercial) significa no tener como evidente ningún aspecto y partir de lo inicial. En el México setentero, la cinematografía como producto mercantil⁷⁹ cultural podría pensarse como la manipulación externa a sus condiciones, y dicho aspecto, se ha visto exitosamente beneficiado. La diferenciación entre un tipo de cine y cualquier otro radica en el fin al que aspira; es decir, el objetivo con el que es realizado. La estética del cine, como posible disciplina, dentro de una esquematización industrial (comercial) ya no el sentimiento transgresor, sino la contrariedad propia de la cultura, más no de forma evidente. Lo anterior quiere decir que existe una visión antropológica que responde a una necesidad subjetiva de los espectadores.⁸⁰

De este modo, implica una práctica en las que las personas solicitaban lo visto; dicho de otra manera, la demanda de un tipo de cine no era totalmente acorde a lo establecido por las normas estéticas, sino que (además de un realizador), existía un ejercicio discursivo en el que los espectadores eran el beneficio y los principales “actores” de los filmes. Necesario es recordar que tomar en cuenta al público involucra una visión sociológica del filme, donde se tienen a consideración las circunstancias adversas y adyacentes. No significa que sea la cuestión principal del filme; sin embargo, para una mejor comprensión de lo que el cine “espectáculo” signica, es necesario esquematizar sobre lo que rodea a las películas en la temporalidad de los años setenta.

Las condiciones sociales, contadas en páginas anteriores, son (evidentemente) las mismas para pensarlas dentro de un giro comercial del cine. Es la misma sociedad, dicho de otra forma. No obstante, las masas comprenden una mayoría y, casi se podría asegurar, son

⁷⁹ Para este capítulo, se le llamará a este tipo de cine de tres maneras, principalmente: (1) cine industrial, debido a su pertenencia con una industria cinematográfica; (2) cine mercantil, dado que pertenece a un mercado, el cine es un producto y; (3) cine capitalista porque se encuentra dentro del sistema capitalista, tanto en intención como en pertenencia histórico-social. Se usarán las tres acepciones para referir al mismo tipo de cine sin dar mayor importancia a una u otra definición.

⁸⁰ Chateau, *op. cit.*, 75.

quienes más éxito dan a las obras mercantiles. Por consiguiente, el cine es un arte de masas⁸¹ donde no existe lo “artesanal”; es decir, no hay un proceso artístico que provenga de los autores, el anonimato es recurrente porque es realizado bajo los términos específicos en los que la materialidad estética está unificada medianamente de forma artística.

Sin embargo, al decir que la estética cinematográfica no es completamente “artística” en un cine comercial, no significa que no sea arte bajo ninguna condición, cuestión que se verá más adelante. Para hablar de un cine de masas, la condición fundamental se encuentra en el sistema capitalista, el cual uniforma, de manera casi evidente, los movimientos del tiempo dentro de un espacio en específico. No es que la película se encuentre en vistas de quebrantar los sentimientos, más bien tendrá como objetivo lo estático y lo tranquilo.⁸² Al respecto, Lyotard refuerza:

(...) el cine, cuyos productos, las películas, tendrían que actuar sobre la conciencia del público para adormecerlo mediante infiltraciones ideológicas. Si la escenificación es una ordenación de movimientos, ello *no se debe a que sea propaganda (...) sino porque es propagación*. (...) la película que produce el artista en la industria capitalista (...) y que resulta (...) de eliminación de los movimientos aberrantes, de los gastos, (...) está compuesta por un campo unificado y propagador, un conjunto reunido fecundo, que va a transmitir lo que vehicula en lugar de perderlo. La diégesis encierra la síntesis de los movimientos en el orden de los tiempos, la representación perspectivista en el orden de los espacios [las cursivas son mías].⁸³

De esta suerte, las películas “capitalistas” se encontrarían en una cinematografía ideológica acorde a la unificación. Lo cual podría significar que el adormecimiento que causa el cine industrial, como lo llama Lyotard, tiene como un elemento principal a la puesta en escena. Esta, en términos lyotardianos,⁸⁴ va a unificar todo de manera lineal en un solo cuadro⁸⁵ (el encuadre) y va a constituir el límite temporal de la obra. En lo anterior, se verán

⁸¹ Chateau mencionaba que el cine tiene un sentido general, por lo que conviene verlo como un “arte de masas”, ya que es un producto cultural anónimo, donde sólo interesa lo que se observa, sin pensar en una fuente. *Ibid.* 86-87.

⁸² *Ibid.* 90.

⁸³ Lyotard, *op. cit.*, 55.

⁸⁴ *Ibid.* 62-63.

⁸⁵ *Ibid.* 58-59.

una serie de elementos que, a diferencia de la estética transgresora, serán reconocibles, estáticos y apacibles.⁸⁶ Es decir, las cuestiones culturales vivenciales de las que se tenga registro pasarán a ser los objetos componentes de una estética del cine industrial. Los espectadores, como objetivo capitalista del entretenimiento cinematográfico, apostarían por un reconocimiento cultural de los elementos consistiendo en una “cinemateca”⁸⁷ personal en la memoria que se abona en la visualización de las imágenes.

Los propios encuadres dentro de un cine comercial, son los fragmentos temporales en los que la propia cultura mexicana se “encontraría” y no en un sentido mimético clásico, sino como una “testificación” literal en la que los espectadores podrían acceder a las condiciones ofrecidas en el film. De tal manera es como actúan los elementos estéticos en el cine espectáculo: se forman de manera lineal en el encadenamiento temporal del filme, el cual ofrece los más asequibles componentes sociales; es decir, una madre dolosa, el enamoramiento de una pareja, etc. De tal forma, la figuración de las imágenes participantes corresponde a una estructura propia de la película que se construye de manera autónoma dentro de una cultura. La cual tendrá las dos vías barthianas, mencionadas anteriormente, para estudiar la imagen.⁸⁸ La denotación es el elemento literal en el cual se erige el reconocimiento cultural, pero sin ahondar en su connotación. La importancia del cine industrial va a radicar en el estudio de lo visible, es decir, la estética del cine fungirá su papel como teoría del arte; en otras palabras, un estudio de las partes constituyentes del film que muestran una visión estilística en sus componentes.

Lo visible podría remitirse al estilo. El cual no es único entre las percepciones subjetivas de los autores; más bien actúa como una diversidad de referentes visuales que conforman un universo de representaciones. El estilo cinematográfico en el cual va a indagar la estética del cine va a ser de autonomía estética (sin haberse independizado)⁸⁹, ya que las ideas y las formas son incontables, pero se mantienen en el plano estético setentero que hace

⁸⁶ Pezzella, *op. cit.*, 90.

⁸⁷ El análisis de la obra se obtiene un acceso a la alteridad porque se excita la imaginación. Lo que se observa en el cine va a ser incluido en nuestra memoria como escenas o partes específicas de cualquier película que se quedan grabadas en la mente. Chateau, *op. cit.*, 46.

⁸⁸ Barthes, *op. cit.*, 14-15.

⁸⁹ La autonomía estética mencionada aquí, va a referirse a la manera en la que una visión mantiene sus propias concepciones sobre lo artístico, el estilo, las formas y el fondo que se transmite en pantalla; no obstante, lo autónomo no será independiente porque aún seguirá “atado” a una visión y a ciertos cánones.

visible una continuidad reglamentada conforme al tiempo de la política conjugada en su metamorfosis dramática presentada a cuadro. En la transformación teátrica del tiempo se encuentra el estilo setentero que se ayuda de indagaciones en las obras y va a mezclarse en el seguimiento de narraciones, dando como resultado el tener en poco la complejidad de la cultura y de las acciones personales que impactan en la conciencia humana (como sí sucedía con el cine transgresor después del ‘68).⁹⁰

En el caso particular del cinema mexicano setentero, las obras transcurren en virtud del elemento social. No tanto como un relato idéntico de la cultura, sino como un mero reconocimiento propio de las exigencias subjetivas de los espectadores. El montaje del cine industrial, será de “ocultamiento” de la realidad, para “crear” una fantasía legible con base en la distinción cultural propia. Por ende, el cine mexicano comercial pertenecía a una dimensión antropológica en un primer vistazo (sin embargo, no es lo que atañe a esta investigación), ya que tiene que ver con el ordenamiento de los elementos estéticos que denotan un objetivo meramente visual, pero no tiene que pertenecer a un ejercicio crítico-reflexivo o a una idea transformadora del arte. Más bien, se trata de una práctica que va a “exigir” una constancia en el hábito de ver películas por parte de las personas.⁹¹ Y no es que se excluya a tal o cual persona; por el contrario, el propio ejercicio estético “invita” y forma experiencias sensibles basadas en su autonomía y en sus obras. Chateau argumenta sobre lo anterior, “una cosa es estudiar las condiciones que determinan la recepción del film por el público en cuanto a que participa en cierto modo (...) de condicionamiento de la dimensión estética [del film], y otra es interesarse en el cara a cara de un sujeto y de un film en la medida que realiza en el momento una experiencia estética personalizada.”⁹²

Partiendo de lo anterior, la experiencia estética en el cine mexicano setentero adquiere una dualidad al momento en que se visualiza. Por una parte, los aspectos condicionantes en la vida (en la realización y recepción de los actores de cierta práctica estética) van a ser necesarios y vastos para poder acceder a la organización visual del filme; en sentido distinto,

⁹⁰ Pezzella, *op. cit.*, 90.

⁹¹ Sobre la dimensión antropológica del cine, Chateau menciona que el cine, como espectáculo, pertenece a un plano antropológico, ya que depende de las categorías de los dispositivos en función de una finalidad estética. No necesariamente en el sentido artístico, sino como práctica social que exige a las personas una cierta “educación estética”. *Ibid.* 75.

⁹² Chateau, *op. cit.*, 76.

cada persona tendrá una manera propia de recibir la obra que experimente, las condiciones serán diferentes, pero no en cuanto a sus posibilidades culturales.⁹³ La estética del cine no va a reparar en ofrecer una obra intencionada (hablando en sentido crítico-reflexivo), pero a sabiendas de que es manipulable por cualquier individuo capaz de sentir.

En cuanto al primer sentido, las condiciones culturales que “median” la experiencia estética se encuentran fuera de ella, cuestión vista ya con anterioridad; sin embargo, cuando la intencionalidad tiene que ver con fines propiamente industrializados, la contextualización cultural de los agentes comunicacionales se traduce como un informe casi detallado de los componentes estéticos que ofrezcan un “alivio” para el público, característica fundamental en la representación industrial.⁹⁴ Siguiendo con la segunda postura, es cierto que la mediación histórico-económica de las personas tiende a “golpear” a todos, pero no significa que cada individuo no pueda “construir” una propia y autónoma (más no independiente) manera de actuar en el discurso artístico de cualquier tipo.

Para articular el análisis de las obras industriales, los elementos habrán de ser separados para su mejor comprensión. La estructura propuesta por Barthes será de gran ayuda. Este menciona que la imagen y su estructura no están aislados, más bien se encuentran como si no existiera algo más. Las estructuras mantienen relación con otras, es así como puede nivelarse, más no igualarse, el estudio estructural y que se tomen en cuenta unas a otras.⁹⁵ Lo que van a “transmitir” las imágenes no es más que un analogon⁹⁶ como menciona el filósofo francés, del cual no va a ser necesario mantener una minuciosa indagación de cada elemento, ya que el encadenamiento de las partes representadas a cuadro mantiene un constante movimiento en el montaje y en las imágenes producidas.⁹⁷

La conexión de las denotaciones cinematográficas en un esquema comercial va a tener una mera significación simple (analogon), pero la importancia para este estudio se halla en

⁹³ Y no es que en el cine crítico no exista tal cuestión, pero adquiere más peso en el cine comercial; ya que, en un cine crítico-reflexivo una crítica se generaliza el simbolismo (desde lo particular) a una cultura en específico; caso contrario del cine espectáculo que no busca una concientización general, sino que ofrece la obra a los espectadores a cambio de una distracción, misma que será distinta de acuerdo con su forma de “entretenerse”.

⁹⁴ Chateau, *op. cit.*, 83.

⁹⁵ Barthes, *op. cit.*, 12.

⁹⁶ El analogon, Para Roland Barthes, es el mensaje explícito; es decir, se trata de lo literal en la imagen y que mantiene mensajes connotados. Para este estudio se utiliza dicha concepción. *Ibid.* 13 y 24-25.

⁹⁷ *Idem.*

la forma en cómo se presenten las partes del encuadre. Si ha de fragmentarse la visualización estética, tiene que denotarse en la técnica y el estilo del mensaje (la película) en lo que considero más elemental. Lo anterior se refiere al trucaje, el embellecimiento,⁹⁸ la sintaxis y el gesto.⁹⁹

El trucaje tiene que ver con los componentes denotados a cuadro. Estos tienen un lugar estructural en la idea de los realizadores; tienen una connotación personal marcada que denota una formación histórica dentro de la sensibilidad de quien realice la obra. El embellecimiento, por su parte, es el tratamiento estético que reciben las imágenes, se incluye la técnica y el estilo con el que busque ser mostrada la imagen; se trata, como su nombre lo indica, de buscar algo agradable a la vista. Después, la sintaxis es el resultado “final” visto en el celuloide que mantiene una connotación resultante del total de la película. Por último, el gesto es un valor estético de gran importancia porque no desentona con la representación sensible del filme y connota sentimientos profundos o vagos, pero lo hace para mostrar el sentir de los personajes.¹⁰⁰

Dentro del ejercicio del análisis del cine industrial en México, el entero reconocimiento de la percepción sensible en las piezas, hay que tomar en cuenta a la configuración política que existe en las obras. Es cierto, las reglas establecidas mantenían una cierta hegemonía en el celuloide, pero las propias imágenes (en su sentido autónomo) podían crear, basando su relevancia en el tratamiento estilístico, la unicidad sensible capaz de impactar directamente en los espectadores. Hablar del cine capitalista mexicano, es buscar de entre lo escondido las razones suficientes para creer que lo comercial puede ser separado de sus condiciones comerciales. Los años setenta habían propagado un sentimiento banal que alejaba a los espectadores de una conciencia sobre la verdad, la verdad estética, más puntualmente.

⁹⁸ Roland Barthes lo llama fotogenia, el cual es el mensaje connotado que se visualiza en la imagen embellecida, sólo que él lo aplica a la fotografía publicitaria; para fines de este trabajo, el significado del término será muy similar, pero dispuesto para hablar del cine. *Ibid.* 19-20.

⁹⁹ *Ibid.* 17-24.

¹⁰⁰ Los términos acuñados los expuso Barthes para definir lo que elabora la connotación en la imagen. Me dispongo a utilizar algunos de los que expone para que sean aplicados en las obras venideras. Todos los términos mencionados van a tener un significado en la connotación de la obra y corresponden a la visualización a cuadro. Además, si su definición parece demasiado corta, es sólo para dar un preámbulo y que adquieran profundización al aplicarse a los análisis de los films. *Ibid.* 17-21.

Todo lo anterior va de acuerdo con un análisis de los integrantes de la imagen, la cual se verá delimitada en un cuadro que, aunque no lo parezca, se sitúa en la visualización de distintos planos histórico-temporales que harán aparecer el aspecto enigmático en la imagen.¹⁰¹ La pretensión, casi ambiciosa y temeraria de mostrar y demostrar los valores estéticos y sus implicaciones, de las películas en un esquema cultural capitalista y con miras hacia lo comercial, servirá (con mayor valía) como una antítesis valiosa en función de un ensalzamiento de la transgresión de las obras cinematográficas, sin dejar de lado la aportación estética en ambas vertientes, incluso si tal o cual persona se inclina por una u otra intencionalidad. Lo anterior se formulará a partir de dos ejemplos consistentes, a consideración. Las obras a estudiar son *Las mariposas disecadas* (1977) de Sergio Véjar y *¿Quién mató al abuelo?* (1973) de Carlos Enrique Taboada.¹⁰² Ambas películas corresponden a un cine con “miradas” hacia la comercialización de la obra como mero producto mercantil.

Cabe señalar, dentro de las pretensiones de ambas películas, el logro de sus “fines” no se llevó a cabo por las distintas condiciones a las que se les vieron impuestas, de ahí que entre el espectáculo existan quienes no figuren como tales, es decir, como figuras “clásicas” de un cine industrial.

3.1. Elementos monocromáticos de la pantomima

Para suponer una diferencia entre una reglamentación estética y otra, existe la noción de la intencionalidad. En un primer vistazo, no parecería algo visualmente detectable porque ¿qué tiene de diferente una imagen a otra? Es decir, la visualización de un fotograma, escuchar un sonido, la gesticulación propia de los personajes. Lo anterior no dista (en apariencia) de una película de la estética transgresora a una película de la estética industrial. Sin embargo, las disimilitudes resultan vistosas en cualquiera de las dos vías antes mencionadas. El diseño anterior no es más que la desarticulación de los componentes

¹⁰¹ A propósito de la escenificación, que ésta se efectúa en distintas dimensiones, por lo tanto, resulta ser enigmática de acuerdo con el resultado de su experimentación. Lyotard, *op. cit.*, 58-59.

¹⁰² Al igual que en el capítulo anterior, no significa que sean las “mejores” obras, pero particularmente tienen la seguridad y la claridad para mostrar lo pretendido en este apartado.

principales del lenguaje audiovisual presentado por las películas venideras a este estudio. La estética cinematográfica mexicana capitalista responde a una aglomeración contextual donde se entremezclan las formas de sentir normalizadas en una cultura dada. Y no va a significar que una obra “no artística” (por mencionarlo de alguna manera) no pueda ser sometida a un ejercicio receptivo de lo sensible. Es decir, el que sean películas industriales no van a significar que sean un mero “desecho”.

Tampoco va designarse al cine industrial mexicano como el único aporte estético de un periodo. No obstante, resulta bastante valioso indagar en las sensaciones y elementos que acompañan a las películas con dicha intencionalidad comercial. Se trata de (1) mostrar en el cine industrial setentero un cierto “informe”, el cual no critica a una cultura, más bien es una conglomeración de valores estéticos de representación estilística a cuadro; (2) la unificación cinematográfica, es decir, la nula innovación que sólo sigue a cierto “canon” y; (3) los valores estéticos en la representación sensible, junto a su final connotado.¹⁰³ No va a significar que los tres aspectos mencionados antes se verán consecuentes y de forma sistemática, pero estarán presentes en la exposición posterior.

Dicho lo anterior, se encuentra la pantomima, que se entenderá como la mímica o gesticulación y es una representación estética en el discurso sensible; puesto que los gestos corresponden a un valor que resume “lo que hay detrás”. También, mencionar que lo mímico en la representación estética significa establecer la concatenación de componentes audiovisuales unidos que suavizan y enternece la puesta a cuadro. Lo anterior quiere decir que la sintaxis gestual comprenderá toda una enmarcación derivada de la iluminación y ambientación. Mismas que se analizan de acuerdo con la intencionalidad de las películas setenteras industriales. Para explicar mejor, una película comercial de dicho periodo se enfrascaba en temas “suaves” y de rápida asimilación.

En otras palabras, la estética cinematográfica capitalista se hace de acuerdo con el espectador, es decir, quienes visualizan tienden a “hacer” la película por una identificación y/o disfrute. Caso contrario a la estética cinematográfica transgresora que desde ella misma

¹⁰³ Los aspectos enumerados están basados en lo propuesto por Dominique Chateau. Éste mencionaba al cine, en una de sus acepciones, como teoría artística que reglamenta al arte que es visto como mera postura artística y que mantiene rasgos estilísticos en específico de una recurrencia temática. Chateau, *op. cit.*, 83-86.

impacta en el público. Los elementos estéticos de la pantomima tienen que ver con la recepción “adecuada” en los espectadores al transformar el filme por el mero gusto de consumirlo, sin ningún propósito en específico, sólo disfrute y reconocimiento. Como Chateau lo menciona, en el cine comercial no va a haber obras de autor, sino productos en el que no importa quién lo hace, sino qué se hace con ello.¹⁰⁴ Para dar cuenta de lo anterior existen las películas “cómicas” sólo se disfrutan, vaya, siguiendo la intencionalidad de una estetización de la industria comercial.

De ahí que la comicidad haya sido tan fácil de digerir, de consumir y de ser exitosa. Por lo tanto, *¿Quién mató al abuelo?* es ese filme que mantiene lo cómico (incluso humor negro, podría decirse) dentro de un encuadre construido para el disfrute. Película que resulta ser valiosa, ya que enmarca elementos estéticos simbolizados y/o ensalzados en la propia actuación. La cinta, dirigida por Carlos Enrique Taboada en 1972, mantiene dos elementos importantes en su “lectura” estética que devienen en lo jocoso. El primero tiene que ver con la ambientación/escenificación que refiere al acompañamiento de lo artístico; después se encuentra la gesticulación, que significa el resumen del humor y las acciones.

Partiendo de lo anterior, *¿Quién mató al abuelo?* utiliza elementos suaves, pasivos y “normales” dentro de su composición. Se habla aquí de la ambientación/escenificación. Cual idea lyotardiana, lo que se ve a cuadro unifica los movimientos y estos no tienen a bien el simbolizar algo extraordinario.¹⁰⁵ En otro sentido, escenificar significa marcar los linderos de un sistema estético de valores personalizados, esto es, presentar lo que se “conoce”, lo que es “habitual” en una película sin atreverse a la innovación, pero con una delimitación escenográfica para que la simbolización sea “normal” a los elementos conocidos. Lo expuesto anteriormente refiere a que la combinación de elementos (ambientación/escenificación) no es más que el segundo plano para la exaltación de los personajes y su expresión.

¹⁰⁴ *Ibid.* 87.

¹⁰⁵ Lyotard, en su noción de exenificación, menciona en su artículo *El Acinema* que no se trata de una especialización artística y que constituye los límites entre una institución y otra (entendidos como los agentes estéticos). Se trata de un “lugar” donde existe la actividad y que se efectúa en planos distintos. Lyotard, *op. cit.*, 58-59.

Para hablar lo anterior, la obra de Véjar se articula principalmente en la casa de los abuelos. Esta no sorprende en su ambientación, mantiene diversos matices planos en su configuración. La monocromía visual de los principales lugares comunes radica en el color café. Indagar en la coloración como atenuante en una estética capitalista da cuenta del ensalzamiento necesario actoral y/o puntual al que se debe dirigir la atención. Los sillones son cafés, las paredes tienen la misma coloración, los propios relojes en los muros mantienen la misma gama; existe casi una sola esquematización en la tonalidad de los elementos de la escenificación de la película.



¿Quién mató al abuelo? (Carlos Enrique Taboada, 1972)

Dado el caso, la referencia visual no es más que un “acompañamiento” secundario del ensalzamiento de ciertos elementos. Es decir, hablar de los muebles y su coloración significaría la base literal que enaltece el sentido primario a exponer en este apartado: el gesto. Sin adelantar conceptos, ahora se expone que la ambiente a cuadro no significa un proceso estético-artístico en el cual la connotación juegue un papel importante, más bien representa sólo el espacio temporal en el que los personajes transcurren su andar en la historia.¹⁰⁶ Al mencionar que no existe “novedad” en una escenificación propuesta en la

¹⁰⁶ *Ibid.* 58-59.

película, quiere decir también que es novedoso (por más paradójico que parezca), en virtud encierra partes que pueden resultar estéticas y que sirvan para que los “acompañantes” a cuadro no transgredan al espectador y significan lo temporal momentáneo, no como un hecho histórico, sino como el propio avanzar en la historia. Es decir, nadie habría pensado meticulosamente en cómo representar un sentimiento, sino que sólo se trata la suavidad del momento y los elementos elegidos tienen cierta familiaridad con la cotidianidad del público.

Lo anterior se visualiza ahora con el color azul. El cual presenta y representa al abuelo; el celeste aparece como coloración principal en su vestimenta en un momento determinante de la película y en los aretes de la abuela. Partiendo de los elementos anteriores, el abuelo usa bata azul cuando finalmente termina preocupándose por su salud, el tosido que emana en su vestimenta y la pasividad adquirida en su actuar se engalanan por su vestimenta que podría no quedar claro en este punto la importancia de ello, pero poco a poco se entrelazan las cosas. Después, los aretes que usa la abuela justamente el día que el abuelo se marcha y una vez que eso sucede, no aparecen más. El simbolismo de ambos artículos relacionados con el azul bien podrían llevar una doble acepción: (1) por un lado, tiene que ver con la simpleza, la nula innovación y el mero acompañamiento de la escenificación encontrada en la película. La cual es un acompañamiento para magnificar la actuación que se convierte en el mensaje principal de una estética mercantil setentera; en distinto sentido, (2) hablar de la tonalidad azul es un simbolismo simple del desprendimiento. Con lo anterior me refiero a la misma tonalidad entre la última vestimenta de un personaje y la forma de traerlo consigo en los aretes. Un objeto en los oídos de la abuela recuerdan lo que se fue y son, al mismo tiempo, el desprendimiento hacia lo que viene.¹⁰⁷ Claro que la segunda premisa tendría que ver ya con una representación específica dentro de estudios meramente puntuales.

¹⁰⁷ Tiene que ver con el sentido obtuso al que se refería Barthes. Este lo conceptualizaba como aquel que se hallaba en lugares menos comunes, pero de igual manera significativos, con vistas a darle el sentido a una película. Sin embargo, en este caso sólo lo propongo como mera diversidad de interpretaciones en algo que sólo acompaña a la historia como un “segundo plano” necesario en la escenificación cinematográfica. Barthes, *op. cit.*, 54-63.



¿Quién mató al abuelo? (Carlos Enrique Taboada, 1972)

La importancia de mencionar la ambientación, con un elemento mediático como la monocromía adyacente a cuadro, permiten dar cuenta de la estética como una representación estilística generalizada de las obras mercantiles. *¿Quién mató al abuelo?* materializa la vana significación de contexto; en cierto sentido, no existe un sentimiento contiguo al tratamiento cinematográfico que evoque un enaltecimiento del estudio sobre lo sensible, sólo como articulación de lo “bello” en un sentido básico con vistas a un objetivo: el entretenimiento. Mismo que se presta a múltiples interpretaciones a consideración de quien las ocupe/necesite/quiera, pero siempre con la misma intencionalidad. Existe otro elemento estético que enaltece al “grado máximo” de la estética industrial (el gesto), el cual es la iluminación.

3.2. Luz dirigida

La llanura escenográfica mostrada en *¿Quién mató al abuelo?* tiende a la unicidad; es decir, justo como Lyotard lo pensaba, los elementos a cuadro en una obra de “propagación”

servirán para dar sentido y coherencia a un movimiento.¹⁰⁸ No obstante, para la pretensión de este apartado, existen partes dentro de la estética industrial setentera que no sólo se unifican lyotardianamente, en un sentido de encadenamiento en pos del movimiento,¹⁰⁹ sino que al juntarse se elimina el protagonismo de algunos agentes comunicacionales representados. La conjugación de los fragmentos audiovisuales no se visualiza con vistas a la fragmentación que sirva a una crítica para y por los espectadores; en otra dirección, funciona como material identificable de un contexto simple y primario de la vivencia diaria del espectador con su entorno, por llamarlo de alguna manera. Con lo anterior, se tiene una idea de la manipulación a cuadro de la estética en la que la completa atención va dirigida hacia ciertas formas familiares, pero sin formar parte de un esquema artístico, dicho de forma lyotardiana.¹¹⁰

Anteriormente, se mencionó que la escenografía se componía (en su sentido más primario) con muebles, decorados y vestimentas que se vislumbraban en algunas paletas monocromáticas de colores sin tender a la espectacularidad. Todo con el objetivo de ser tenues y apacibles, sin una transgresión visual impactante y con el objetivo de “acompañar”. En un sentido subsecuente, existe la iluminación de entre la indumentaria de la película. Se trata de alumbrar los objetivos principales; es decir, direccionar la vista hacia lo que pretende ser observado, en este caso, los personajes. En un sentido artístico/cinematográfico, la luz se instituye como un aspecto principal para la cinefotografía, en vista de que ayuda a crear un estilo artístico (o no) de lo que se presenta a cuadro. Se podría intuir en que lo anterior no refiere a la luz natural, debido a la nula capacidad de controlar la luminosidad solar, pero la luz artificial resulta ser importante en el caso de la película de Taboada, porque dirige la atención completa hacia un punto en específico, cuestión que ya se mencionaba anteriormente.

Lo anterior refiere a un tipo de luz, la luz dura, que se dirige de manera frontal y/o paralelas que forman sombras irreales dentro de una habitación. No es propio del cine setentero el adecuar dicha iluminación a su representación estilística, pero desde luego se observa la adecuación de la técnica. Para ello, una escena muy clara es la inicial. Esta

¹⁰⁸ Lyotard, *op. cit.* 55.

¹⁰⁹ *Idem*

¹¹⁰ *Ibid.* 57.

transcurre en la noche y las luces se enfocan directamente en los detectives dispuestos a catear la casa de los abuelos mientras la luz fuerte sólo ilumina los rostros de los detectives y el humo de los cigarros se visualiza perfectamente entre la oscuridad. Con la luz fuerte y dirigida no hace falta contemplar todo un entorno. Se visualiza con los policías charlando en medio de la noche. La escena comienza con una oscuridad completa; apenas y se vislumbran algunos detalles de los policías para al final terminar irrumpiendo en la habitación donde el médico y la abuela están sucios y con palas en las manos. La iluminación en la escena va desde oscuridad, pasando por el misterio de apenas unos detalles para terminar con elementos alumbrados a cuadro, en donde la mirada se dirige siempre hacia los personajes y lo que tienen que decir, disminuyendo importancia a los detalles del entorno.



¿Quién mató al abuelo? (Carlos Enrique Taboada, 1972)

La iluminación pone la pauta del ambiente ante la pregunta inicial por parte del espectador: ¿qué sucede?, puesto que no se observa nada más, sólo el contorno de los rostros que se asoman en la oscuridad. La luminotécnica en *¿Quién mató al abuelo?* será como una fuerte y dirigida luz que crea esa conversación mediante la técnica estética entre la película y el público. Al manipular la dirección y atención (in)voluntaria es como se reconoce la propia culturalidad con miras a una connotación irrelevante partiendo de elementos estéticos conjugados en un trucaje en específico, todo con la intencionalidad de un reconocimiento suave y satirizado de la cultura. Es decir, cualquiera reconoce y se reconoce con tales

elementos, caso contrario a la estética transgresora que es irreconocible al sentimiento propio en las imágenes. Para concretizar lo anterior, solamente con la luz nos damos cuenta que se trata de policías y que interrumpen un acto delictivo, todo lo anterior de acuerdo con la esquematización que se tiene culturalmente sobre detectives y la manera como descubren a los criminales.

Para puntualizar lo que significa encontrar en la iluminación a la focalización de lo reconocible, se halla la escena en donde el tendero visita la casa de los abuelos para llevarles víveres. Se observan las sombras de los personajes de manera muy marcada en la pared, incluso en las alacenas se observa el destello de la luz dirigida. A su vez, los dulces que caen al piso tienen sombras muy marcadas una vez que tocan el piso. De igual manera, cuando el médico llega a visitar al abuelo, sus sombras parecen ser y estar muy detalladas en el muro, incluso los relojes dibujan ese contorno debido a una iluminación fuerte y dirigida. Tanto en la cocina como en el estudio las sombras se dibujan fuertemente de cada objeto alumbrado. Lo iluminado y sus fuertes sombras aparecen durante toda la película, pero se observa mayormente en las sombras de los personajes y los objetos que se enfocan a cuadro.

Siguiendo con lo anterior, se tiene la propia visualización por medio de lo primero a cuadro que se halla reconocible. No se tiene que descifrar lo que está en la pantalla, simplemente está y ya. Tampoco es que los elementos no tengan un tratamiento estilístico, pero todo con el objetivo de ser identificable, lo importante es ver una película tal cual. Cabría preguntarse, ¿de dónde proviene el placer estético de los fotogramas? Tal vez se trata de las actuaciones o de la propia trama. Cabe señalar que el placer estético del cine setentero comercial en México ha de provenir de los componentes y su forma estilística. Para ello, se presentan el trucaje y el gesto, como propios entre la sintaxis denotada dentro de las obras industriales.

3.3. El trucaje voyerista

En el cine espectáculo mexicano setentero se puede visualizar un trucaje en particular que no es propio o exclusivo de su periodo, es decir, parecería que no se ha “inventado” algo nuevo. Por ende, mantiene el estilo “clásico” en su narrativa y en la representación estética

de sus imágenes. No obstante, la singularidad de trabajar desde un cierto periodo es la aglomeración vivencial dentro de una cultura y que puede ser manipulada, reconocida e, inclusive, satirizada en el celuloide. Tal como Chateau lo pensaba, la estética cinematográfica es la múltiple interpretación de una obra en una episteme dada.¹¹¹ Por consiguiente, aquí se asevera que el cine industrial setentero es la utilización de la técnica para la sensibilización propia del público mexicano. Pezzella pensaba que el cine es la manera en cómo se sensibiliza por medio de la técnica;¹¹² entonces, la respuesta del público dependerá del trucaje provisto en la película.

La apuesta por la técnica no dotará de elementos significativos, pero sí de aleccionamientos primarios. Todo de acuerdo a la simulación y/o “creación” de una alternativa social representada en la película. Al decir lo anterior, tomar al cine como pura entretenimiento tiene su parte, pero la simulación estética de la cultura tiene que ver con la propuesta de “convertir” a los espectadores en participantes de su propia cultura reconocida mediante las partes representadas. Antes se analizó en *¿Quién mató al abuelo?*, el reconocimiento es inmediato en los componentes estéticos que aparecen en la película. Lo que aquí se pretende es tratar de esclarecer cómo la gente puede participar en y dentro de la película. La estética cinematográfica capitalista apostaría por el voyerismo. Este no será entendido en su concepción de connotaciones sexuales, sino como la eliminación recíproca entre los actores y el público, como menciona Pezzella.¹¹³

La curiosidad de observar una obra industrial tiene que ver con el fisgoneo de mantener el “control” de lo que se mira sin temor a una reprimenda de quienes son observados. Estos tendrán la manipulación del elemento estético mediante el cual será transmitido el reparto de lo sensible. Es decir, la propia escenificación, los actores, los colores, etc., serán los encargados de “crear” el sentimiento a transmitir a los espectadores, pero entre los propios elementos. Dicho de otra manera, en el cine industrial mexicano se fabricará el elemento escopofílico y la propia audiencia tendrá a bien el interpretarlo de

¹¹¹ Chateau, *op. cit.*, 10.

¹¹² Pezzella, *op. cit.*, 13.

¹¹³ Mario Pezzella menciona que el voyerismo tiene que ver con mirar sin ser visto, “triunfar” en la visión sobre algo que no puede vernos y obtener fascinación de ello, así es como no habría correspondencia equitativa entre lo que se ve y quien observa. *Ibid.* 76-77.

acuerdo con la ideología universalizada en la que se desenvuelven. Una vez más, el público será el físgón en una obra que ofrece “algo”.

Dando cuenta de lo anterior, en *Las mariposas disecadas* la escopofilia no proviene de un personaje hacia la audiencia, tampoco se trata de que un objeto a cuadro connote lo necesario para la sensibilidad de forma directa. El filme mantiene su relación entre los actores a cuadro (entiéndase también como la relación entre personajes con objetos y/o ambientes). El placer estético dimana entre los agentes protagonistas del filme. El gusto y el disfrute que encuentran los “físgones” tiende a ser de múltiples interpretaciones, pero siempre con la condición cultural que le antecede. Es decir, hay una libre interpretación que se origina de la relación de los componentes estéticos.

Lo descrito anteriormente se manifiesta en una de las primeras secuencias de la película. Después de los primeros minutos, un grupo de niños trata de rescatar un pájaro que han matado y se ha ido al terreno de Casandra (protagonista de la historia). Ella, al darse cuenta de la situación, los deja pasar a su casa, pero se da cuenta que de entre los niños hay uno que posee una hermosura particular. Casualmente, detrás del rostro del niño se dibuja una aureola dando el primer aviso de la escopofilia que viene del niño hacia la protagonista. La mujer les muestra a los niños esa ave que tiene cautiva en una jaula. Una vez que acaba el encuentro, la mujer vuelve a ver al niño que le sonríe y acaricia su mejilla. Se presenta un segundo momento en donde el placer estético va desde el niño hacia Casandra, es decir, la atracción se comienza a solidificar entre el párvulo y la protagonista, mientras él sonríe y ella lo mira expectante mientras se retira de su casa. Acto seguido, la protagonista de la historia observa una fotografía en su armario de manera nostálgica para después observar por la ventana.

El trucaje voyerista se da en el momento en el que el niño se detiene, una vez fuera de la casa de Casandra. Una reja interrumpe el retrato del pequeño, quien se observa detrás del enrejado, como anticipando algo que pudiera suceder y que le gustaría a la protagonista principal. Se trata de una mujer regia que encuentra en su coprotagonista el placer estético a través de la atracción que le causa. La cinta dirigida por Véjar mantiene esa denotación sin connotación específica en donde, las partes a cuadro, establecen la atracción de un personaje hacia otro. La fascinación corresponde al placer estético entre un elemento fílmico y otro. La

propia Casandra engendra sentimientos hacia un pequeño que, sin lugar a dudas, el atrevimiento aquí está en rechazar una pedofilia marcada para trasladar el sentimiento estético a una nula importancia de la persona, en su significado como humano, para satisfacer su ego únicamente.



Las mariposas disecadas (Sergio Vejar, 1976)

La aseveración anterior se muestra al continuar en la misma secuencia de la película. Una voz joven le pregunta a la actriz qué es lo que mira, cuando aparece un sujeto más joven que ella, en tonalidades doradas como si se tratase de un sueño. La acentuación dorada que emana del personaje se vuelve única en el encuadre. La protagonista principal lo abraza y le menciona que sólo está enamorada de él. Una vez más, el placer se origina de una parte hacia otra, sin enfatizar en un estudio meticuloso de la escenografía en la técnica voyerista. Esta se vislumbra como el mayor “permiso” concedido de una película hacia los espectadores para ser actores (siempre de manera activa). Como Pezzella pensaba, el trucaje es la manera como se educa estéticamente al público.¹¹⁴

¹¹⁴ *Ibid.* 18.

El disfrute y/o repulsión de la actitud de Casandra en *Las mariposas disecadas* es una forma en la que los espectadores entrometidos desarrollan su intención voyerista/artística dentro de un tipo de cine comercial. La obra de Véjar apuesta por el elemento parafilico como propio de un estilo narrativo cinematográfico. No es propio de la película dicho tipo de trucaje, basta un análisis para comprender que la escopofilia no se halla en un cierto tipo de género cinematográfico. Incluso en *¿Quién mató al abuelo?* se podría detectar sin ningún problema. La película de la que se habla aquí trata de suspenso, en su giro comercial debido a la suavidad y poca (o nula) transgresión a cuadro, pero nada de lo visualizado podría tener importancia sin la otra mitad de una obra cinematográfica. En el cine industrial, la parte complementaria que permite un engranaje adecuado es el sonido. En esta ocasión, la música y los diálogos serán los elegidos de entre la banda sonora,¹¹⁵ por cuánto enaltecen y/o se adecúan a la película de forma particular.

3.4. Ensalzamiento auditivo

La sonorización, dentro de un cine comercial en México se mantiene como una exaltación de la(s) figura(s) principal(es) que son representadas. Los actores principales son los espectadores que identifican lo observado, inclusive si lo que se presenta tiene dotes poco “realistas” y responde a una petición en común, se trata de un producto sin novedad estética. El sonido se convierte en integrante dentro de un sistema regulado, determinado (también) por sus condiciones impuestas, pero a recalcar en el género cinematográfico al que pertenece. Siempre la música y los diálogos corresponderán como una producción cultural sin trasfondo, como mencionaba Chateau al hablar del arte de masas.¹¹⁶

Tomar al cine industrial como cinematografía cultural reconocida es pensar en un producto en el que se realza lo social y que proviene de las situaciones reconocidas en pantalla. Para ello, lo auditivo será la otra parte que vehicule (además de lo visual) el primario reconocimiento cultural. El sistema sonoro no tiene que ver con una desarticulación que

¹¹⁵ Al hacer referencia a la banda sonora no sólo se trata de la música. Todo lo que compone lo auditivo se toma en cuenta para referirse a la banda sonora, es decir, se encuentran los ruidos y diálogos también.

¹¹⁶ El arte de masas no va a recaer en una obra de arte en donde los autores sean reconocidos por su labor; por el contrario, se trata de un mero producto en el que no importa la fuente. Chateau, *op. cit.*, 87.

devele algo “oculto”; por el contrario, soporta un sistema estético que se conjunta de manera obvia y visible.

Según Laurent Jullier, la música y los diálogos tiene que ver con la concordancia espaciotemporal, ya que los filmes tienden a utilizar al sonido según sus posibilidades, todo con el fin de distanciar al público y que no se mezcle la historia con lo que escucha alrededor.¹¹⁷ Lo anterior podría responder a la interrogante sobre el “acompañamiento” a la que ya se ha hecho hincapié; sin embargo, la propia música coadyuva al ensalzamiento estético temporal del cine industrial setentero debido a que evocan el sentimiento directo con los personajes y las situaciones. La música utilizada/elegida por sí sola no dimana el sentimiento estético, sino que tiene que relevar el sentimiento “guardado” de los personajes a partir de que estos lo “accionen” y, de esa manera, revele el sentir estético a proyectar.

Expuesto lo anterior, es evidente con la protagonista principal en la película de Véjar, justo cuando se acompaña a las acciones con la música. En la misma escena mencionada anteriormente, el joven amante de Casandra le cuestiona sobre lo que mira e inmediatamente la música acompaña la escena. Se trata de una melodía que se adjunta a su conversación, pero denota un misterio y/o romanticismo propio de ambos. Dada la sorpresa de la aparición del personaje, la música se acciona con una primera frase que acompaña el sentimiento con el que van dichas las palabras. La simple pregunta inicia un encuentro romántico que abona al desarrollo de la escena. Esta se mantiene como una continuación de acciones. Anterior a la aparición del joven enamorado, la música no había existido como condicionante de los hechos. Unos momentos antes, recordar, los niños estaban en casa y el único ruido eran sus voces y el canto del ave cautiva en la jaula y, a la par, el silencio natural que cada hogar conserva. Dando por resultado, la interrupción musical no sólo aparece para “ambientar”, sino que pertenece al giro de las acciones a cuadro.

¹¹⁷ Laurent Jullier, *El sonido en el cine*, Barcelona, Paidós, 2007, 43-53.



Las mariposas disecadas (Sergio Vélaz, 1976)

Apenas son unas notas breves después de la pregunta del protagonista cuando se anuncia su llegada, pero la pausa interrumpe el momento, sobre todo con la existencia de los diálogos. Por lo cual, los espectadores pueden dar cuenta del primer encuentro y saber qué sucede entre ambos. La escena continúa con los contrastes entre oscuridad y destellos; juventud y madurez, misterio y romanticismo. Los contrastes visuales no aparecen para contrarrestar los elementos, sino que dependen de ellos para crear una atmósfera. A la par del resurgir de la música, pero ya en un volumen menor, sirve de respaldo a la acción. Las mismas notas van a acompañar, durante casi toda la película, al joven. Lo anterior quiere decir la tonalidad, que se convierte en la característica y el anuncio del mencionado Jorge.

La composición musical de la escena alterna en volumen, pero las notas son lo mismo. Estas se mantienen “creadas” de acuerdo a las acciones encadenadas y a las palabras que utilizan. Cuestión que apertura el aspecto dialógico que no aparece como elemento estético visible, sino que es creado de acuerdo con la “necesidad” y la unión de los movimientos a cuadro. Según Jullier, los diálogos son un componente que se estandariza en lo más básico,

puesto que tienen que ver con la pronunciación y la dicción por parte de los actores;¹¹⁸ en otro sentido, en los diálogos, el sentimiento estético-filosófico encuentra el “núcleo” de la película, de acuerdo con palabras de Jullier.¹¹⁹ Puesto que ofrecen y transmiten información sensible, las palabras pronunciadas (junto con las acciones corpóreas) permiten que exista una historia que se guía mediante lo pronunciado lo que sucede en la película.¹²⁰ No obstante, en esta ocasión difiere (un poco) la definición para dar paso a los diálogos como mera secuencia de lo visible. Es decir, tienen el mismo sentido de aparecer como el centro de una historia porque relatan, enaltecen la acción gestual y lo obvio es denotado en la pantalla, cuestiones más importantes para este capítulo.

En *Las mariposas disecadas* se tienen diálogos a interpretar, pero son un aspecto más a desarticular y acompañan a lo obvio dentro de la película. Entre frases poéticas, cuentos relatados y citas de algunos pensadores, la película tiende a inculcar su sentido en proliferar el cariño de los personajes principales. Para dar cuenta de lo anterior, se visualiza la escena donde ambos enamorados pasean por la noche. Una luz fría ilumina la niebla a sus espaldas y otra luz cálida los alumbra de frente; ambos personajes sentados, mientras se observa que Jorge relata un cuento. “Rosa no quería olvidar, lo quería mucho. Cuando él se fue de viaje, lo extrañó tanto que ya no quería comer. Su tristeza era muy grande. Rosa no podía ver, pero sentía. Conocía por el tacto, por el aroma, estaba segura de conocer las flores, el agua, la carne y, sobre todo, a él. Al poco tiempo empezó a ponerse fea, amarilla, no soportaba ni los jugos, daba lástima” (Sergio Véjar, *Las mariposas disecadas*, 1976). La historia que cuenta Jorge no es más que su propia historia con Casandra. Es, a través de la narración del personaje, como el joven describe el amor que ella siente por él. Después, ella interrumpe: “¿Y él no lo sabía? ¿nadie le dijo? ¿por qué no regresaba si la adoraba como a un tesoro? Como a algo insustituible” (Sergio Véjar, *Las mariposas disecadas*, 1976). La propia historia se convierte en una conversación amorosa intersubjetiva, en el que se ensalza el sentimiento mutuo. Las palabras disfrazan los sentimientos, pero siempre con miras al abono amoroso entre ambos personajes.

¹¹⁸ *Ibid.* 51.

¹¹⁹ *Idem*

¹²⁰ *Ibid.* 52.

El contraste entre el amor y locura; la juventud y madurez; la inocencia y fanatismo, son relaciones duales que no se bifurcan, sino que se plasman y descansan en los diálogos, en las palabras pronunciadas. El habla, para los personajes, no corresponde a un efecto estético inmediato, sino que complementa la acción y engalana la ambientación; es decir, no hay autonomía y todo debe unirse para significar lo reconocible. No es exclusivo de los amantes la denotación del contraste sentimental. También sucede en la correlación “cazador y presa”, la propia protagonista ha creado una relación escopofílica y enferma hacia el niño. Ella decide ir a buscarlo: “¿por qué ya no has regresado a la casa, Olag?... Prinio está muy triste, ¿no quieres verlo?... pobrecito, yo creo que se va a morir, hace muchos días que no come. Creo que lo mejor sería regalártelo” (Sergio Véjar, *Las mariposas disecadas*, 1976). Se trata de una relación de atracción y fuerza, a través de las palabras con lo que la audiencia se da cuenta de las intenciones de la mujer. Es el poder dialógico que se mantiene en el plano temporal del cine industrial. No trasciende, se añade. Es un elemento más de la denotación estética dentro de un espectáculo. Tampoco quiere decirse aquí que no sirva, pero pierde relevancia si está aunado al acto gestual en pos de su desarrollo.

Las palabras y la música podrían ser aspectos insignificantes de entre lo demás. Pero, como se ha mencionado, el “grado” estético máximo, en un cine comercial mexicano, se encuentra en la mímica. Propia del trucaje personal, la estética pone a disposición los elementos y se adecúa conforme una sociedad pide ser tomada en cuenta dentro de los filmes. En el cine setentero, de índole industrial, el resumen exacto y perfecto no es propio de un desarrollo adverso, tampoco se encuentra en las condiciones adyacentes de las películas; está en la propia exigencia. La estética cinematográfica se “usa” y se retrata en pos de “disciplinar” a los espectadores. Para ello, es necesario culminar con el gesto como el elemento límite de la estética fílmica.

3.5. El ademán desmedido

El gesto, como acentuación sublime cinematográfica, significa denotación. Es la suma de los componentes estéticos en una teoría estética situada en los elementos encadenados. La importancia gestual radica en la emotividad con la que la historia se resuelve

o se lleva a cabo, todo esto apoyado de un estilo narrativo dentro del lenguaje audiovisual. Se trata de algo especial dentro de la estética cinematográfica setentera, ya que se plantea dentro de un determinado momento espacial y es el encargado de hacer “sentir” a la audiencia. Además, en dicho aspecto es donde se reglamenta mejor un estilo de cine espectáculo. Para explicar todo esto, la conjunción de ambas películas de este capítulo es necesaria: *¿Quién mató al abuelo?* y *Las mariposas disecadas*, en virtud del resultado fácil e imponente en la detección y emoción del proceso mímico. En sí, lo que más va a “causar emoción” en cierta idea artística es el gesto.

Dicha emoción se denota a simple vista con aspectos gráficos e inmediatos que se presentan en la pantalla. Difícil sería interponerse entre la idea del resumen cultural de una sociedad que siente y la “fácil” técnica de gestualizar. La relación entre ambas aristas parecería ser complicada, pero es de mayor reconocimiento en un cine industrial donde la apuesta cultural se observa y se reconoce en la pantalla, debido a que la petición pública se halla embebida en los procesos artísticos donde puedan “mirarse”.

Si existe una composición cinematográfica comercial es porque hay una denotación cultural que espera a ser vista por el público. El éxito industrial radica en la recepción de los elementos encadenados y la coherencia social que se exprese. Para ello, Barthes menciona que enfatizar en el gesto no distraería a la audiencia, pero tampoco le sería de desagrado porque denota y significa la transición del lenguaje al significado.¹²¹ Apoyado en lo anterior, el ademán cinematográfico servirá como extracto de lo cultural de la estructuración estética. Desde otra perspectiva, Pezzella menciona, “en el umbral del momento cumbre se expresa del modo más profundo la esencia temporal del cine”.¹²² Para las películas de este capítulo, el ademán desmedido es el resumen expresivo como aspecto estético fundamental. No obstante, el cine comercial que aquí se estudia pertenece a una cultura mexicana, pero es necesario recordar que dentro de la industria comercial cinematográfica, los aspectos

¹²¹ Barthes, *op. cit.*, 54.

¹²² El filósofo italiano pensaba que el gesto es la culminación de las acciones, propias que sirven en el surgimiento del significado especial. Pezzella hacia la distinción entre cine espectáculo y cine crítico-reflexivo; el primero corresponde a una falsificación y el segundo tiene que ver con una crítica radical, ambos de acuerdo a cierta unidad en el montaje. Pezzella, *op. cit.*, 30-31.

circundantes de las obras no interesan tanto; la importancia radica en la misión y la recepción pública.

Para indagar estéticamente en lo gestual, ambas películas resumen magistralmente lo que es la mueca exagerada. El énfasis llevado a cabo en ambas presentaciones mantiene su fuerza en dos partes: los labios y los ojos. No es momento de hacer un análisis de cada elemento porque la relevancia se encuentra en lo que se hace y el objetivo que se busca.

En *Las mariposas disecadas* se resume la estética cinematográfica en un sólo personaje: Casandra. A través de sus ojos se puede vislumbrar la síntesis sentimental que acarrea. Son ellos que miran con lujuria a su amante, tiemblan de rabia al encontrarse sola y se muestran tiernos cuando mira al niño que tanto acecha. Si Olag juega con Prinio en el suelo, ella se sienta frente a él con la mirada triunfadora, cínica, con una mueca de victoria. Su sentar en la silla, la mirada fija y la sensualidad con la que se desenvuelve. La mirada cuando escucha la historia de Jorge, de una mujer enamorada y con sueños. El Hastío de estar rodeada de admiradores mientras firma libros. La satisfacción en sus ojos cuando semidesnuda la besa su joven amante. El implorar a Jorge por beber de su sangre. Todo se resume al gesto que de sus ojos emana en cada acción. Es ahí donde se articula todo el sentimiento estético que significa para el espectador.



Las mariposas disecadas (Sergio Véjar, 1976)

En otro sentido, *¿Quién mató al abuelo?* tiene a bien la denotación de la picardía y el asombro. Los ojos “pelones” en momentos de asombro y la ternura del gesto en la mirada cuando se trata de los niños. Es decir, la mirada se establece en momentos exactos para sintetizar el sentimiento. La sorpresa de ser descubiertos al enterrar un cuerpo en la sala. La admiración cuando al detective se entera que el abuelo se escapó con una corista de veinte años, teniendo él setenta. Los ojos risueños de los niños cuando alguien cae en la trampa de osos. En esta película, la mirada no se acentúa en un solo elemento, sino que recae en todos los personajes. La abuela tiende a la desesperación, a la angustia, como cuando sabe que el abuelo tiene que firmar los cheques, sus ojos se fruncen en la desesperanza; el abuelo tiene su mirada fija y desafiante ante las travesuras de los niños; éstos moldean su mirada de acuerdo a las situaciones, la alegría de encontrar galletas en el mandado o al descubrir que las personas se van porque en su casa no encuentran comprensión ni cariño.



¿Quién mató al abuelo? (Carlos Enrique Taboada, 1972)

En ambos casos, la mirada se mantiene como un componente básico y, a la vez, complejo debido a la denotación primaria a cuadro, pero siendo el resumen a leer de lo que acontece a la película. Dadas sus condiciones, las miradas en ambas películas tienen una lectura específica en la que deviene lo explicado hasta este momento. Al igual que el gesto en los ojos expresa toda la connotación, los labios son el otro aspecto que contiene la estructuración estética y cultural en su accionar. Ellos se muestran más susceptibles a las muecas y de más ademanes exagerados. Al mencionar que son abultados quiere decir que se sobreactúan para impactar mejor en la audiencia. La boca y la mirada se complementan e, inclusive, se fortalecen mutuamente.

Cassandra cierra sus ojos fuertemente mientras besa la puerta donde está la fotografía de su amado. La abuela no puede evitar abrir la boca en señal de asombro cuando el abuelito tendrá que ir a firmar personalmente. Los labios de Cassandra sonríen cada vez que Jorge se encuentra con ella. La boca de la vecina chismosa se tuerce cuando le pide al médico que la deje ver al abuelo un momento. Se trata de dos sentimientos iguales, pero en condiciones distintas que resulta en la connotación sentimental, pero con el mismo gesto. La interpretación difiere y es múltiple, pero con la misma intención estética. A los labios de

Cassandra no les importa pecar, mientras cumpla su objetivo; los labios de los niños fingen estar tristes cuando el cartero lleva un mensaje para su abuelito.

Una estructura cultural, con vistas en y dentro de la estética industrial, se observa y se escucha proveniente de la gesticulación actoral. El vehículo principal de la culturización exigida de la estética es notable a cuadro, siempre y cuando los ademanes estén presentes como cierto valor estético relevante, de lo contrario no podrían cumplir su objetivo en la recepción pública. Un cine que despliega su articulación esteticista esperando una reacción lo hace falsificando el gesto con una connotación social sin tendencia a un cambio. Aquí aparecen dos obras, a rescatar, de entre la multitud de obras industriales, que presentan un exilio crítico en su lenguaje. No obstante, se someten a una desarticulación de los integrantes estéticos, a fin de destacar su definición como propia teoría del arte.

3.6. El cine industrial de la estética

Con la exposición escrita anteriormente, se sostiene aquí que las obras cinematográficas setenteras de la industria en México (sin globalizar el concepto) se direccionan al espectáculo y a la nula crítica y/o distorsión creativa y estructural. El objetivo principal es la recepción del público. Ellos son quienes se convierten en productos netamente de la cultura, sin un antecedente social de los creadores. No quiere decir que no puedan someterse a una crítica y/o estudio que “descomponga” los ingredientes audiovisuales para encontrar el elemento estético. Este servirá en el reparto de lo sensible; no obstante, tampoco se idealiza la negación de sus valores estéticos o la tendencia radical hacia un tipo de cine.

Ahora, una visión estética que “impacte” de forma directa a los espectadores derivado de una petición social no tiene novedad estética en su representación, puesto que no satisface una petición de los que se encuentran en el no-lugar, es decir, no satisface a una exigencia esteticista. Pero la valía estética de un cine espectáculo radica en el atrevimiento de convertir a la audiencia en actores de su propia cultura como el personaje principal de la historia. Todo a través de mecanismos reconocibles.

Entre los recuerdos del cine setentero existen los que expresan mejor el reconocimiento estructural social en la estética cinematográfica. Aquí se sostiene que *Las mariposas disecadas* y *¿Quién mató al abuelo?* son esas obras que se erigen como únicas en la representación de sus elementos como únicos entre una corriente avocada a la cosificación social y al mero disfrute audiovisual (como sucede con el cine de ficheras, por ejemplo). Las películas de Véjar y Taboada no tienen la intención de cambiar un estilo; sin embargo; lo hacen porque se articulan como “novedosas” entre sus géneros, debido a la riqueza estructural en sus componentes bien pensados en su realización. La importancia, para un sistema estético-filosófico mexicano setentero (y actual, no importa la fecha en la que se lea), es el eslabón “perdido” del cine industrial con ejemplificación técnica capaz de hacer sentir al someterse a un estudio articulado y que “innova” en su práctica en el reparto de lo sensible al ser “distinta” la simbolización. Además, se trata de una herramienta capaz de detallar la continuidad de la cultura en algún momento en específico, es decir, es la “alternativa” comercial de su contexto.



Las mariposas disecadas (Sergio Véjar, 1976)

¿Quién mató al abuelo? es esa cinta que logra transferir el sentimiento estético en la propia representación de los ingredientes esteticistas. Su intención es provocar directamente, sin tapujos y sin escalas, pero la sátira representada convierte a los agentes comunicacionales

en burla y representación de su propia cultura. *Las mariposas disecadas* mantiene el misterio y el impacto representacional, además del atrevimiento de presentar un tema de distinta digestión social. La estética comunicacional reproducida en la película impacta en la derivación de sus elementos cinematográficos al discordar en la representación a cuadro (v.g. niño y mujer adulta). No significa que les sea propio los componentes expuestos en cada película. Basta un análisis para darse cuenta que ambas comparten los mismos atributos expuestos aquí. La pretensión de la estética industrial, en ambas películas, es la contraposición intencional con la propia estética transgresora; además, ensalzar el aspecto estilístico con el que son tratadas y que constituyen un “escalón” necesario y olvidado en el estilo setentero en México.

Conclusión

En este proyecto se mostró que el cine en los años setenta en México simbolizó una nueva forma narrativa del discurso cinematográfico. Mismo que tuvo al quehacer cultural como representación sensible. La estética cinematográfica se encontró en la alteridad de la representación sensible. Tergiversar la organización en la representación fílmica correspondió a una “innovación” estética, debido a que el reparto de lo sensible se encontró en la disonancia de los elementos sensibles. En otras palabras, el cine de los años setenta en el país correspondió a un quebrantamiento en el canon estético, ya que las condiciones culturales se hallaban inmersas en el simbolismo representado en las obras del esteticismo transgresor.

Debido a las condiciones culturales, la necesidad de un nuevo cine se hizo necesaria a partir del malestar cultural. La transfiguración, lo irresoluble en las obras y la nula esperanza tuvieron que ser de tal manera para poder corromper (de acuerdo con el sentimiento inmerso) la narración y que así pudiera existir una cierta “transformación” en la audiencia. En otras palabras, el cine en cuestión pudo ser la vía para poder trastocar la sensibilidad de los espectadores. Se habría creado un “nuevo” sentimiento que se sometía en el cine para dar cuenta de las condiciones necesarias de una transformación.

Lo anterior partió desde la necesidad “verdadera” del arte fílmico al apropiarse de la crítica como propia en el tratamiento audiovisual. De dicho modo, la culturización fue reconfigurada en los filmes. Para ello, las propias películas comenzaron a falsificar la “realidad”, simbolizar el sentimiento y, sobre todo, se comenzó a innovar en la narración cinematográfica partiendo de elementos no fílmicos. El cine setentero, al intentar ser de verdad, encontró en los elementos no artísticos un arte verdadero. Es decir, se visibilizó al no-lugar.

La estética transgresora, no se limitó a su representación explícita. Encontró en su propio sistema transmutado la forma de mostrar la emancipación cultural desde el sometimiento en el que se encontraba. La desafinación de la estética en las películas setenteras se dio dentro de una estructuración en sus obras. Buscó una potenciación del simbolismo que contextualizó un entorno dado, pero de forma distópica. La justificación

filmica de mostrar un arte “no bonito” se basó en la excusa de fomentar el sentimiento crítico para y con la propia cultura en las obras cinematográficas.

Para construir una nueva forma narrativa en las películas en el México setentero, el contexto se encontró ensimismado en la propia interpretación de la composición a cuadro, es decir, todo tuvo voz. Cuestión necesaria para una novedad estética en el campo cinematográfico, ya que, dentro del montaje, los elementos transfigurados¹²³ fueron los encargados de estimular el sentimiento vertido hacia lo disonante, cuestión obligatoria para contextualizar mediante el simbolismo. Este, vertido en una yuxtaposición de elementos que fomentaron un ejercicio artístico en las ideas de los realizadores y, por consiguiente, construir obras filmicas capaces de aperturar vías estéticas.

Existió una necesidad de abrirse paso mediante caminos en los que la resolución no fuera opción. Ya que la sensibilidad, proveniente de las películas, no dio tregua ante un posible *cambio* que pudiera mejorar una visión pasiva de las condiciones que bordearon al contexto social. La nula pasividad en los espectadores fue la opción adecuada para encaminar hacia un sentir distinto en vías a lo crítico-reflexivo. La intención proponía fortalecer la premisa de que un futuro no existe de forma agradable.

La igualdad de condiciones artísticas en las bifurcaciones significó un emparejamiento irresoluble. Esto con la intención de encontrar en la disonancia una alteridad estética que conformó un sistema propio, antes mencionado, que abonó al “nuevo” sentimiento vertido en las películas del esteticismo transgresor. De esta manera, las vías posibles e insolubles en el ejercicio cinematográfico concretizaron un sistema cerrado en la representación. En el México setentero se halló la forma del reconocimiento en lo no reconocible y, sobre todo, en lo no artístico.

El reconocimiento irreconocible, por llamarlo de alguna manera, se vio fortalecido también en su intensificación en los detalles y formas (quizás) poco reconocibles y hasta insignificantes. La fuerza en lo que se menciona, lo que adorna, lo que “embellece”, etc. No sólo lo que se veía transgredió, también lo que se escuchó. La propuesta de acerar lo auditivo

¹²³ Al mencionar que son transfigurados no significa que no tengan orden o sentido dentro de un montaje cinematográfico. Más bien se refiere a la forma en cómo no se adecúan a una enseñanza artística establecida, es decir, la forma en la que son presentados y su trasfondo.

se concentró en los diálogos. *De todos modos*, se simbolizó una bifurcación (como postura) estética en el reparto del sentimiento quebrantador. A ocasión, la nueva propuesta del cine setentero mexicano no se detuvo sólo en la propuesta visual, ocupó de todos sus elementos en su intención infractora. De ahí que lo auditivo también haya sido parte del engranaje estético.

Los diálogos en las películas simbolizaron a una cultura decadente, que dio cuenta del sometimiento que existió dentro del marco de una contextualización envolvente. La estética fílmica en cuestión, se mostró poco compasiva con los elementos retratados en la pantalla. Transformando un hecho simbólico en un hecho verdadero. En otras palabras, transgredir por medio de las imágenes no sólo se mantuvo en un plano imaginativo. En el México setentero la ficción no se volvió realidad, más bien se convirtió en verdad. Esto sin importar lo representado, en cualquiera que sea el tipo de condiciones que se mostró.

Un cine destemplado no se halla estipulado en un solo momento dentro del tiempo. Sus propias condiciones y su estructura encuentran su pertenencia en la malformación estética sin recurrir a un momento específico. Esto es, la temporalidad estética mostrada, en el México de los años setenta, tuvo que ver con la consecuencia y no con lo momentáneo. Se trató del devenir cultural derivado de las condiciones contextuales. El simbolismo fue el encargado de matizar el tiempo de acuerdo con su estructuración estética, y por lo tanto, no tuvo interés en confluir en su momento dado y exacto, más bien, se trató de un esteticismo cinematográfico del devenir de las acciones.

Para ello, la transgresión estética comenzó con la transfiguración de la idea personal del no-lugar. Es decir, la idea de los sometidos se percibió a través de un reconocimiento sensible en los personajes marginados visualmente en su representación física. En otras palabras, lo expreso en los personajes demarcó el sentimiento del no-lugar. *El encuentro* del sentimentalismo circundante adverso a las necesidades/sentimientos de los oprimidos se mostró como uno de los puntos importantes. Es decir, el acaecimiento del tiempo fue representado además no sólo en un simbolismo invisible, sino en símbolos demarcados en lo expreso. Tal como si una imagen contuviera en sí no sólo un trasfondo a leer, también como una representación determinada que envolvió un sentimiento pasado y presente. Dicho de otro modo, lo que se mostraba era lo que se sentía, una doble interpretación.

De modo que lo abatido no se encontró en su formulación estética sólo de manera instintiva. También se incluyó una intencionalidad de pertenencia al encontrar el sentimiento crítico-reflexivo. Lo anterior fue propio de un cine setentero transgresor, ya que sólo en sus imágenes es posible inmiscuir profundamente el sentimiento representado a través de la malformación de la narrativa cinematográfica.

Un cine setentero de la disonancia fue necesario no sólo para la cultura mexicana, como tal, también lo fue para el quehacer crítico-filosófico, puesto que significó una metapolitización de la representación sensible en la forma de presentar las obras en una estructura artística, es decir, la cinematografía. Así se alternó el reparto de la sensibilidad. La intención fue optar por la diversificación. La cual significaba la metamorfosis del tiempo que se halló inmiscuida en una estética cinematográfica capaz de crear su propio sistema/estructura crítico-reflexivo dentro de la “urgencia” artística de la cultura.

No sólo se halló una posición dentro del cine en México, como contraposición, el cine industrial mantenía su propia organización que sirvió como parte complementaria y adversa al sentimiento transgresor. El cine capitalista fungió su papel como solicitud pedida del público. Eso significó la delimitación temporal para poder comprender, expresamente, a una cultura. Es decir, se trató de la unificación y no de la fragmentación cultural.

La propia formulación de las películas capitalistas no se encontró con la innovación estética, debido a que servía a la nula complejidad en la representación de los elementos. Tampoco significó que *mató* un sentimiento naciente sobre una alteridad artística. Sólo fue el reconocimiento cultural en las imágenes y la vacuidad contextual. La técnica utilizada en las obras mercantiles fue direccionar la atención de los espectadores para el propio reconocimiento cultural diario. No existió ejercicio crítico-reflexivo en el que se extienda la lectura a lo que no está dicho.

La audiencia era la protagonista de las historias representadas a cuadro. Lo anterior tuvo que ver con el reconocimiento del placer estético en los elementos mostrados en la pantalla. El gusto de una película se dio al reconocer la banalidad temática y a encontrar disfrute en los componentes reconocibles. Se trató, pues, de comprender cómo y qué necesitaba una cultura. Productos mercantiles cual *mariposas disecadas* que se diseccionaban dentro de un negocio, sin aparente ejercicio crítico. No obstante, no significó

que no pudieran someterse y/o ser parte de un análisis reflexivo, mas tendría que ser con distintos objetivos.

La estética capitalista tendió al encadenamiento de las acciones en las películas a través de los diálogos, que de alguna manera fueron los conductores de los filmes. Lo dialógico fue lo obvio, lo cual se convirtió en el núcleo y lo que captó la atención reconocible. En otro sentido, el cine industrial era mera denotación, sin connotación importante. Se dispuso a acumular componentes estéticos que causaran cierta afectación en el ejercicio del reconocimiento inmediato situacional en las películas. Por lo tanto, se contrapuso en un cine transgresor por la intencionalidad que existe entre ambos.

La importancia de haber mostrado ambas partes tiende a dos razones: (1) por un lado, el abanico de posibilidades en el reconocimiento estético de la cinematografía nacional se extiende a distintas interpretaciones y estudios que ayudarían a una complementación sobre el quehacer estético-reflexivo. Mientras que, en otro sentido, (2) el enaltecimiento del sentimiento transgresor es importante si se hace desde la contraposición en el periodo que tuvo acción: los años setenta.

Dentro de un sistema estético-filosófico en México, la exaltación de periodos artísticos que abonen a un estudio cultural-filosófico se convierte en un esquema complementario y/o específico del sentimiento acaecido de acuerdo con las acciones de la cultura. La cinematografía transgresora de los años setenta simbolizó, dentro de su propio simbolismo, una alteridad irreconocible en donde la propia sociedad no podría reconocerse, dado que no se trató de una realidad. Fue un reflejo, una transmutación de la realidad que encontró su sentido en la disonancia de la cultura, es decir, se convirtió en un cine-verdad que respondió a un “llamado de urgencia” (como lo llamó Lyotard). El cual alteró la configuración de la estética y supuso su propio mecanismo de reconfiguración de la cultura.

La cinematografía mexicana setentera fue la única en volver visible un sentimiento oprimido cultural, todo ello en y a través de la estética cinematográfica. A causa de que pudo apropiarse del sentimiento, se convirtió en la dispersión cultural capaz de fragmentar la verdad del reparto de lo sensible en las películas, puesto que representó una visión alterable sobre una nueva visión del arte. Por lo tanto, el cine en México durante el periodo en cuestión, se debería comprender en su propia representación y no a través de ella. Solamente tomando

al cinema transgresor como único en su estructuración es como podría contener en sus imágenes el simbolismo, la estética y la filosofía en el devenir crítico-reflexivo.

“Los olvidados” tienen como legado perdido el haber incluido dentro de sus imágenes la idea de arte, al utilizarse a disposición de una forma distinta alterable de lo estético. El cine setentero no es solamente una promesa del arte cinematográfico, sino una pureza autónoma si se altera el sentimiento de cualquier experiencia estética establecida.

Referencias

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2020.
- Aquino, Arnulfo, y Jorge Pérezvega (comp.). *Imágenes y símbolos del 68*. Ciudad de México: UNAM, 2011.
- Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*. Ciudad de México: UNAM, 2017.
- _____. *La condición del cine mexicano*. Ciudad de México: UNAM, 2018.
- Babb, Sarah. *Proyecto: México. Los economistas del nacionalismo al neoliberalismo*. Ciudad de México: FCE, 2003.
- Badiou, Alain. *El cine como acontecimiento*. México: IBERO, Paradiso Editores, 2014.
- _____. *Cinema*. Malden: Polity, 2021.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Chateau, Dominique. *Estética del cine*. Buenos Aires: La marca Editora, 2010.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2019.
- _____. *Cine 3. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus, 2018.
- Dipaola, Esteban, y Nuria Yabkowski. *En tu ardor y tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Dirección General de Actividades Cinematográficas. *El grito: memoria en movimiento*. Ciudad de México: UNAM, 2018.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2017.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. Ciudad de México: IMCINE, 1998.
- Jullier, Laurent. *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós, 2007.

Lyotard, Jean François. “El acinema.” En *Dispositivos pulsionales*, 51-67. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

_____ *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial, 1998.

Montemayor, Carlos. *La violencia de Estado en México. Antes y después de 1968*, Ciudad de México: DEBATE, 2010.

Mulvey, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema” En *Film theory and criticism: introductory readings*, 803-816. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Pezzella, Mario. *Estética del cine*, Madrid: A. Machado Libros Editorial, 2004.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010.

_____ *El destino de las imágenes*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

_____ *El malestar de la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

_____ *Disenso. Ensayos sobre estética y política*, Ciudad de México: FCE, 2019.

Reyes, Bercini. *El cine y la estética cambiante*, Ciudad de México: UNAM, 2013.

Tello, Carlos. *La política económica en México 1970-1976*, Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2003.

Vázquez Mantecón, Álvaro. *El cine super 8 en México: 1970-1989*, Ciudad de México: UNAM, Filmoteca UNAM, 2012.

Wallerstein, Immanuel. *El capitalismo histórico*, Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2016.

Filmografía

Fernández Violante, Marcela, dir. *De todos modos, Juan te llamas*. 1976.

https://www.youtube.com/watch?v=KV9CkcVEQ0M&t=7s&ab_channel=FilmotecaUNAM

Joskowicz, Alfredo, dir. *Crates*. 1970.

https://www.youtube.com/watch?v=hTZVMtZps2o&t=7s&ab_channel=GrupoG%C3%B3mezRojas

_____, dir. *El cambio*. 1971.

https://www.youtube.com/watch?v=VFy8am4bcNM&t=1217s&ab_channel=FilmotecaUNAM

Olhovic, Sergio, dir. *El encuentro de un hombre solo*. 1974.

https://www.youtube.com/watch?v=SgWOj2Xnycw&ab_channel=TVAztecaNovelaSySeries

Taboada, Carlos Enrique, dir. *¿Quién mató al abuelo?* 1972.

https://www.youtube.com/watch?v=fY3sWTWAw3g&t=131s&ab_channel=SaulRios

Véjar, Sergio, dir. *Las mariposas disecadas*. 1978.

https://www.youtube.com/watch?v=T1jqYQBgm0Q&ab_channel=ElderScream

Filmografía complementaria

Cortes, Busi, dir. *La vida en México en el Siglo XX - 15. Déjalo ser (1970-1974)*. 1993.

https://www.youtube.com/watch?v=Wj1MIMPIg4Q&ab_channel=FilmotecaUNAM

Islas, Alejandra, dir. *La vida en México en el Siglo XX – 16. Polvo en el viento (1975-1979)*. 1993.

https://www.youtube.com/watch?v=r2nwm5CR2QM&list=PLozro52dugjENi39_wWT-9YEr7dtu4KHa&index=15&ab_channel=SAMUELCOPIARC

López Arretche, Leobardo, dir. *El grito*. 1968.

https://www.youtube.com/watch?v=ukFhs746XZQ&ab_channel=FilmotecaUNAM