

Nº 6 | 2022

\$20 MXN

Reflexiones sobre cine y activismo, nuevos recursos narrativos del documental, tecnología y feminismo y más.

AMBULANTE
la revista

Dossier dedicado a las resonancias: la música, el sonido, las emociones y todo lo que es afectado mediante el cine.

Tu número de la suerte



R7D Renta de equipo de foto, cine y video en CDMX
RENTAUNA70.COM

Servicios en set
Suites de edición
Post imagen
Post sonido
VFX
Masterización
Deliverables

contacto@labodigital.com.mx
labo.mx

Síguenos en nuestras redes
in y @ d j f

labo®



LA ONE STOP SHOP MÁS GRANDE DE LA INDUSTRIA.

Asegura tus historias a través de:

Seguros personalizados
Servicios jurídicos
Contabilidad de producción
Auditoría
Sistemas especializados
Financiamientos

#lciseguros
(5255) 5482 3550

www.lcicorporativo.com
info@lcicorporativo.com

#ViveLaCulturaEnMichoacán

Exposiciones

● O.R. 2022 de Miguel Rincón Pasaye Salas 8 y 9

● Biomorfismos: La escultura como forma, materia y concepto, de Karen Perry Sala 7

● Tesouro. Seis Términos en la Pintura del Siglo XX en México. Sala 1

CENTRO CULTURAL CLAVIJERO

Horario de atención:
Martes a domingo
10:00 a 18:00 horas

Centro Cultural Clavijero Michoacán

Nigromante 79
Centro Histórico, Morelia, Michoacán



Índice

CONTENIDO

- 3 **Directorio 2022**
- 3 **Carta editorial**
POR PAULINA SUÁREZ
- 4 **Encuadres de programación: ideas resonantes para una nueva Gira**
POR EL EQUIPO DE PROGRAMACIÓN
- 6 **Maternar: transmutar la trampa en portal**
POR ALEJANDRA LABASTIDA
- 7 **Mecanismos de precisión: Los juguetes ópticos en el arte del siglo XX**
POR EDUARDO RAMOS
- 9 **Contar la noche**
POR DIEGO MORENO GARZA
- 10 **El cine en primera persona como ritual para conjurar la propia transformación**
POR ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO
- 12 **Híbridos: el documental animado como posibilidad emancipadora**
POR LUCIA CAVALCHINI
- 14 **La máquina como espejo: creación artística e inteligencia artificial**
DIÁLOGO ENTRE CLAIRE L. EVANS Y LESLIE GARCÍA
- 16 **Pandilla de chicas: la adolescencia bajo el reflector**
POR ANDREA VILLARREAL RODRÍGUEZ
- 37 **Cita de Don Letts en Rebel Dread**
- 38 **El (a)precio de las películas en los archivos**
POR TZUTZUMATZIN SOTO
- 39 **El debate por la toma de los medios en la experiencia de TV Tamix**
POR TZUTZUMATZIN SOTO, GENARO ROJAS, ELIEL CRUZ Y HERMENEGILDO ROJAS
- 42 **Uandantani na enka jucha exejka, juchari iretecharhu uerratini**
Narrar desde nuestras miradas, desde nuestros pueblos
POR YUNUEN TORRES ASCENCIO
- 44 **¿Abolir los bancos o construir economías alternativas?**
POR LUIS REYGADAS
- 46 **Recomendación de documentales sonoros**
POR EL EQUIPO DE PROGRAMACIÓN DE AMBULANTE

DOSSIER

- 18 **Historia mínima de nuestra escucha cinematográfica**
POR SAMUEL LARSON GUERRA
- 22 **El feminismo antipop de Sinead O'Connor**
POR CHARLYNNE CURIEL
- 24 **El carnaval filmado y el mito del entretenimiento en el documental musical**
POR ANDRÉS ARDILA
- 25 **Disonancias resonantes**
POR ANA EMILIA FELKER
- 26 **Ilustración**
POR GONZALO FONTANO
- 28 **Sobre la libertad de los sonidos**
Entrevista a Leonardo Heiblum
POR CLAUDIA LIZARDO
- 32 **El sonido en el cine tejido con otros lenguajes**
RECOPILACIÓN POR MAGALY OLIVERA
- 33 **Una genealogía de la pantalla**
POR ISRAEL MÁRQUEZ
- 34 **Recomendación de radios alternativas y podcast**
POR EL EQUIPO DE PROGRAMACIÓN DE AMBULANTE

Directorio 2022

DIRECCIÓN

Consejo Directivo
Diego Luna
Gael García Bernal

Directora general
Paulina Suárez

Directora operativa
Roxana Alejo

PROGRAMACIÓN

Directora de Programación
Itzel Martínez del Cañizo

Coordinadora de Programación
Blanmi Núñez

Programadorxs
Lucía Cavalchini
Mara Fortes
Tzutzumatzin Soto
Antonio Zirión

Responsable de Logística de Programación
Javier Fortis

Comité de Preselección
Andrés Ardila
Berenisse Vásquez Sansores
Carlos Cárdenas
Chloë Roddick
Dahlia Sosa
Diego Moreno
Leilani Noguez
Rafael Guilhem

Programadores del Salón Transmedia
Misis Ricalde
Gerardo Martínez

ADMINISTRACIÓN

Responsable de Administración
Fabiola Lemus

PATROCINIOS Y ALIANZAS

Responsable de Procuración de Fondos y Patrocinios
Alejandra García

AUDIOVISUAL

Coordinador de Audiovisual
Fernando de la Rosa

Asistente de Audiovisual
Jorge Luis Pérez

AMBULANTRÁILER

Animación
Memoma

Edición
Fernando A. de la Rosa
Jorge Amador

Música, sonido y mezcla
Leo Heiblum

Asistentes de edición
Aldo Ter-Veen
Karla Guerrero

Voces
Gael García Bernal
Tatiana García

COMUNICACIÓN

Coordinadora de Comunicación
Claudia Lizardo

Responsable de Editorial
Magaly Olivera

Responsable de Diseño
Dania Hermida

Asistente de Comunicación
Lydia Fernández

Asistente de Editorial
Norahenid Morales Amezcua

Asistente de Diseño
Pepe Tzintzun

Manager Digital Creativo
Natalia Lecuona

Asistente de Redes Sociales
Andrea Rafael Hernández

Coordinadora de Prensa
Icunacury Acosta

Asistentes de Prensa
Rodrigo García
Jessica Barón
Angélica Ramírez
Cynthia Salas

Diseño y concepto creativo
Ambulante 2022
Alejandro Magallanes

PRODUCCIÓN

Coordinadora de Producción
Xochitl Sánchez

Responsable de Enlaces y Voluntarios
Itzel López Paredes

Responsable de Logística
Melina Rosette

Enlaces estatales
CDMX | Lorena Zamora, Lorena Luna
Michoacán | Patricia Arellano
Aguascalientes | Ámbar Muñoz
Chihuahua | Paloma Rincón
Veracruz | Gabriela Acosta

Responsable de Mantenimiento de Oficina
Sergio Martínez

FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN

Directora de Formación y Producción
María Inés Roqué

Coordinadora de Formación y Producción
Yareni Velázquez

Responsable de Logística de Formación y Producción
Jorge Ángel Pérez

Asistente Audiovisual de Formación y Producción
Aldo Ter-veen

SERVICIO SOCIAL

Andrea García Zamora
Diana Zavaleta
Dinah Marianne Mejía Lara
Jairo Valencia Rojas
José Antonio Herrera Madrid
Karla Guerrero Añiel
Laura Carrasco Maldonado
Mitzirizu Becerra Velasco
Rudgar Fernando Palomino Mendoza
Sandra Itzel Ramírez Carrera
Sandra Sofía Herrera Hernández



EDICIÓN
Magaly Olivera

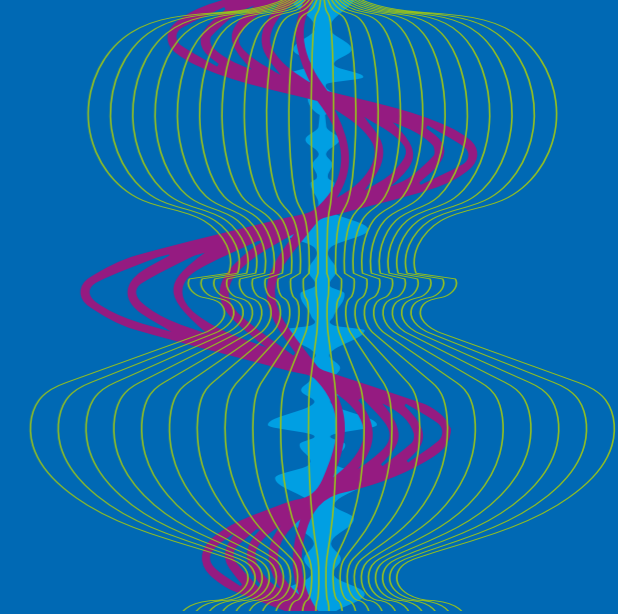
DISEÑO
Dania Hermida

CORRECCIÓN DE ESTILO
Claudia Lizardo

EN PORTADA
Todos nuestros latidos están conectados por explosiones estelares

La Revista *Ambulante* es una publicación de Documental Ambulante A.C. Prohibida su reproducción total o parcial sin permiso de la editora. Los textos son responsabilidad de los autores y no necesariamente representan la opinión de *Ambulante*. El tiraje de 400 ejemplares se imprimió en Offset Santiago S.A. de C.V.

AMBULANTE
la revista

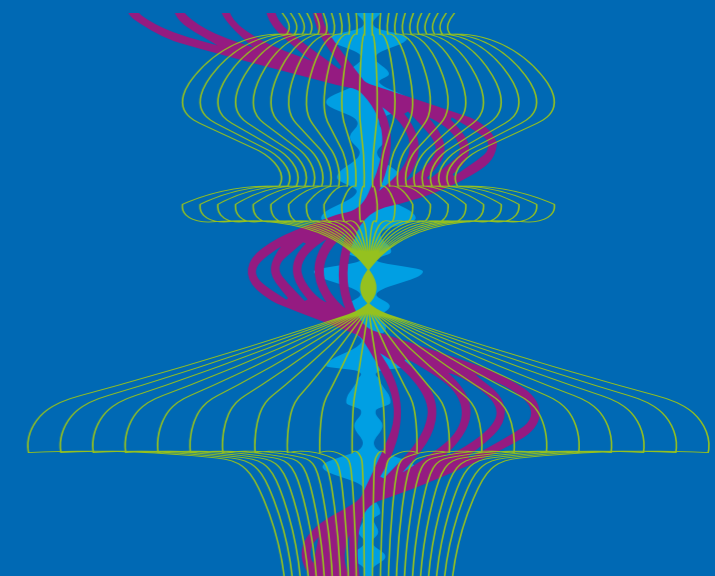


Carta editorial

Sin dimensionar aún lo que estos tres años pandémicos han significado, la Gira de Documentales regresa para celebrar su decimoséptima edición. Volvemos en otro momento del año, lejos de nuestra fecha habitual –las jacarandas y el calor primaveral– para colocarnos al inicio de la temporada de huracanes. Si bien nuestra vocación es móvil, y por lo tanto flexible, volvemos con preguntas: ¿Cómo cambiará el cine documental ahora que los públicos son mayoritariamente digitales? ¿Qué significado tendrán los encuentros en salas, parques, plazas y teatros? En estos años en los que el tiempo se detuvo y se aceleró de forma vertiginosa, ¿cómo serán los documentales del futuro cercano? ¿A quién le habla la no ficción hoy? ¿De qué formas nos permitirá ver el pasado y activar la memoria? ¿Dónde quedó el espacio que dedicábamos a la vida colectiva? ¿Tendremos la posibilidad de sentarnos a habitar otro tiempo, tras la fragmentación de la atención que trajo el encierro? ¿Cómo se ha modificado nuestra mirada después del consumo desbordado de redes sociales, pantallas y microformatos audiovisuales, que inundan nuestra cotidianidad? ¿Dónde debemos colocar la escucha? ¿Aún podemos coexistir con otros, los extraños que estos años nos han obligado a ver como amenazas? ¿Podremos distinguir lo digital de lo presencial?

Ávidas de encontrarnos con el público para entender nuestro presente y construir sentido a través del documental, les damos la bienvenida a *Ambulante Gira de Documentales*.

POR PAULINA SUÁREZ,
DIRECTORA GENERAL DE AMBULANTE



Encuadres de programación: ideas resonantes para una nueva Gira

POR EL EQUIPO DE PROGRAMACIÓN

Resonancias, el concepto central de la Gira de Documentales 2022, coloca el campo sonoro como eje articulador de nuestra programación. La escucha y el sonido, aunque han sido tradicionalmente opacados por la hegemonía de la vista, tienen un papel central en la experiencia inmersiva del público y en la construcción emocional del universo cinematográfico. “No se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve”. En la audiovisión, como la define Michel Chion, un sentido influye al otro y lo transforma. Por eso, priorizar el sonido es a la vez un acto de justicia sensorial y un ejercicio de reconocimiento de nuestra percepción integral de la realidad.

En la sala oscura, las ondas sonoras se desplazan a través del aire hasta que chocan con nuestros cuerpos, nos envuelven y nos hacen vibrar. Es el sonido el que posibilita la inmersión del audio-espectador en una experiencia tridimensional, tal como lo ha expuesto Lucrecia Martel, una de las voces más importantes del cine contemporáneo. Bajo ese principio, el universo auditivo devela múltiples posibilidades para el cine, pero también para nuestra vida cotidiana y para la construcción del mundo social.

Siguiendo con el viaje sonoro, sus ondas, vibraciones y ecos nos conectan con las múltiples dimensiones del universo: desde lo micro hasta lo infinito, de lo personal a lo colectivo, de lo local a lo planetario. Dichas escalas se entrelazan al interior de las propias películas, y también en el impacto que producen entre sus diversos públicos. El cine como espacio de resonancias provee posibilidades de encuentro para amplificar ideas y potenciar diálogos.

Este 2022 recuperamos la presencia física de la Gira de Documentales con recorridos en cinco estados del país, para así reactivar la corporalidad de los encuentros y su capacidad política para el enriquecimiento y la transformación de la esfera pública. Tras más de dos años de reconfiguraciones y pérdidas colectivas e individuales por la pandemia, el encierro, los desastres ambientales, las guerras y los cambios en modelos de gobierno, en *Ambulante* seguimos experimentando con el potencial emancipador de la exhibición cinematográfica y buscamos renovar nuestro lugar dentro del ecosistema del cine mexicano.

Al interior de la organización también hemos vivido transformaciones: tanto en el equipo como en las dinámicas y condiciones de trabajo, y sumamos nuevos elementos que han inyectado aire fresco a la inteligencia y la creatividad colectiva. Así, buscamos ampliar nuestro alcance tejiéndonos con otras redes, plataformas y medios que confían en el poder del cine como parte de su labor política y comunicativa. Expandimos nuestro impacto hacia nuevos territorios a través de alianzas con organizaciones comunitarias y sociales fuera de las ciudades capitales, así como con televisoras públicas nacionales y regionales que se integran como sedes del festival para tener presencia simultánea en todo el país.

Esta Gira, que aparenta ser más pequeña al recorrer menos estados en menos días y con una programación más compacta, valora la potencia de cada una de sus funciones y actividades para crear resonancias significativas entre nuestros audio-espectadores. Además de un diverso abanico de películas organizadas en secciones, la programación incluye conciertos, talleres, funciones de

cine expandido, musicalizaciones en vivo, un salón transmedia, clases magistrales, conversatorios, activaciones con infancias y diversos procesos de mediación que buscan provocar cambios en la percepción de nuestros públicos, sobre todo en temas de género y justicia medioambiental. Ofrecemos también un amplio programa filmico virtual, disponible durante las fechas de la Gira en la página web de *Ambulante*.

SONIDERO lleva el sonido y la música en el corazón. Dos filmes colocan el universo auditivo al centro del relato filmico; otros, en clave (auto)biográfica, develan la influencia de poderosas figuras del rock de finales del siglo XX (Sinead O'Connor y Don Letts). Valientes bandas de música electrónica (YACHT), heavy metal (Sirens) y punk (Los Nuevos Maevans) exploran las posibilidades musicales de la inteligencia artificial, rompen estereotipos sobre las mujeres en Medio Oriente o desafían los límites entre la realidad y la ficción.

INTERSECCIONES contiene nuestra selección de cine documental contemporáneo internacional. Destaca el uso de material de archivo para ilustrar relatos íntimos de memorias colectivas; desde historias familiares, tragedias carcelarias, registros de guerra, hasta el imaginario filmico sobre la luna. Nos sacuden también filmes críticos sobre el impacto que han ejercido los medios, tanto en la objetivación de las mujeres en el cine, como en las nuevas influencers adolescentes. Se develan pasiones por el valor estético de los objetos y los misterios del espacio, así como sorprendentes formas de vivir el amor, ya sea de madres en reclusión o de científicos que desentrañan los maravillosos misterios de los volcanes.

RESISTENCIAS incluye documentales que narran historias extraordinarias, que exploran la resistencia desde los afectos, la colectividad y nos proporcionan alternativas para reconfigurarnos. La defensa del territorio contada de viva voz por los grupos indígenas que defienden la Amazonia, el desafío al capitalismo que opta por la redistribución de recursos a partir de estafar a la banca, reflexiones sobre la maternidad y las expectativas de género presentan narrativas antihegemónicas que vislumbran nuevas y diferentes posibilidades para cohabitar el mundo.

PULSOS es la sección dedicada a los documentales de y sobre México. Reúne temas y estilos que marcan la producción actual

en nuestro país. Destacan los filmes provenientes del sureste, que revelan cosmovisiones afro e indígenas. Como contrapunto, varios trabajos nos transportan a diferentes rincones del territorio norte. Tienen una presencia central el mundo rural, las comunidades tradicionales, los desastres naturales, la violencia y la migración, las búsquedas personales y los lazos familiares, el imaginario infantil, la memoria y lo onírico.

COORDENADAS contiene largometrajes y cortometrajes exclusivos para cada estado, que abordan problemáticas y manifestaciones culturales propias de la región. Con esta sección se propicia un intercambio entre espectadores y creadores que comparten las mismas preocupaciones, con el objetivo de fortalecer las comunidades y los movimientos locales en torno al cine.

AMBULANTITO donde todo es posible: se baila, se canta, se escucha y se imagina. Esta sección rompe con el adultocentrismo, nos hace descubrir el mundo con nuevos ojos, afina nuestros sentidos y nos abre a un universo de combinaciones inesperadas para jugar y descubrir el mundo que habitamos. Es el país de Nunca Jamás al que todos queremos viajar.

INJERTO describe transgresiones de la materia que van más allá de lo visible. Abarcando distintos géneros y técnicas, las películas optan por el rigor formal para raspar los bordes de la pantalla. Esto implica colocar la atención en la tensión: entre lo ficticio y lo real, los cuerpos y los sitios, lo humano y lo cósmico, lo sensorial y lo racional, el pasado y el futuro. La tecnología es el eje de estas fricciones; cómo observamos define lo que observamos.

RETROVISOR propone un enriquecimiento de la visión crítica del presente a través de materiales de archivo. En esta edición, reúne una selección de obras mexicanas que se presentan en dos programas que muestran territorios transformados por la explotación de recursos naturales y las colectividades que construyen memoria sobre ellos.

El programa que preparamos este año con mucho esmero busca sintonizar frecuencias que generen armonía y contrapuntos en los cuerpos resonantes de nuestros audio-espectadores, que posibiliten la sinergia o bien las interferencias necesarias a partir de una conciencia crítica ante los mundos que habitamos y compartimos.

Maternar: transmutar la trampa en portal

POR ALEJANDRA LABASTIDA

Llevo algunos años nadando en las vivencias —escritas, filmadas, pintadas y performanceadas— de múltiples brillantes cuerpos que cuidan. Muchos portales, túneles y trampas he encontrado en el camino. Invariablemente la voz que logra cruzarlas para decirme algo, está en primera persona. Así que le seré fiel.

En menos de 48 horas veo tres documentales: *Mamá*, de Xun Sero (2022), *En el umbral*, de Coraci Ruiz (2020) y *107 madres*, de Péter Kerekes (2021). Entre la computadora y yo, una montaña de 33 semanas y un mar de hormonas facilitan desdibujar las fronteras entre estos tres mundos: una comunidad tsotsil en Chiapas, un hogar privilegiado en Brasil y una cárcel de mujeres en Odesa. Cada uno convoca una experiencia y conocimiento situado que engloba valiosos diálogos entre madres e hijos, pero lo que se antoja es invitar a Hilda, madre soltera tsotsil, a conversar con Noah, chico trans brasileño, y con Iryna, custodia en una cárcel ucraniana. Me imagino cómo, en sus diálogos cruzados, el cuerpo mujer y el cuerpo que cuida dejan de ser una cárcel.

carcelario. Iryna tiene su propia forma de maternar que reproduce un lugar de poder al igual que lo hace su madre. Abre y lee las cartas de las convictas e intenta influir en sus decisiones de vida pero también procura salvar a los niños de caer en la custodia del Estado.

Mi licencia hormonal pone ahora a dialogar a la madre de Noah con Iryna sobre este lugar de poder. Al ser menor de edad, la transición biológica de Noah depende de la autorización legal de su madre. Hilda también participa: cuando le preguntan qué haría si sus hijos trataran mal a una mujer, responde que ella misma los metería a la cárcel. Aún reconociendo el lugar de vulnerabilidad extrema que supone maternar en este sistema patriarcal y capitalista, nunca debemos olvidar que los hijos son el último eslabón en la cadena de relaciones de fuerzas.

En realidad, el cruce de violencias que atraviesan estas tres formas de maternar me remiten una vez más a Ursula K. Le Guin. Si



En el umbral

¿Qué significa decidir dejar de ser mujer-cárcel en el mundo de Hilda, en el de Noah o en el de Iryna? Hilda quiso que sus hijos fueran hombres para escapar de la violencia de género que ella sufrió pero no imaginó esa opción para ella misma. Su frontera, más que biológica, fue no dejarse atrapar por la violencia que supone un matrimonio en términos de relaciones de fuerzas y poder en su comunidad. Es marginada desde los nueve años por rechazar ser sometida al poder de un hombre y más tarde por decidir ser madre soltera después de ser violada. Pero a diferencia de su tía abuela que se daba a respetar a base de machete y nunca se casó ni tuvo hijos, Hilda no renuncia a ser madre: "Yo le gané al final porque tengo a mis dos hijos".

Iryna sufre de presiones similares por privilegiar su trabajo sobre la formación de una familia tradicional. Su deseo no es casarse, es ser madre. En su universo, los hombres no figuran en la ecuación de crianza y es difícil saber si hubieran participado de no haber sido asesinados por sus mujeres. La crianza compartida entre prisioneras y custodias intenta negociar con el perverso sistema

podría invitar a todos los personajes de estos documentales a un club de lectura empezaría con *La mano izquierda de la oscuridad*. En ella, Le Guin presenta la tesis de que la sociedad humana extraterrestre ambisexual con la que se relaciona su personaje principal —personas que no tienen un género definido y que tienen ciclos de reproducción en los que pueden asumir de forma temporal, aleatoria y sin ningún control o predisposición un papel procreador masculino o femenino— son el resultado de un experimento genético. Puesto que su ambisexualidad no tiene un valor adaptativo claro, propone la eliminación del género y la limitación del impulso sexual a la procreación como un intento para eliminar la guerra y la violencia, para eliminar la masculinidad que viola y la femineidad que es violada. ¿Qué pensarían los personajes de estas tres historias de saber que el fin de la violencia, que supone nuestro universo binario, dependa de un dispositivo definitivo de distribución equitativa del cuidado?

Mecanismos de precisión: Los juguetes ópticos en el arte del siglo XX

POR EDUARDO RAMOS

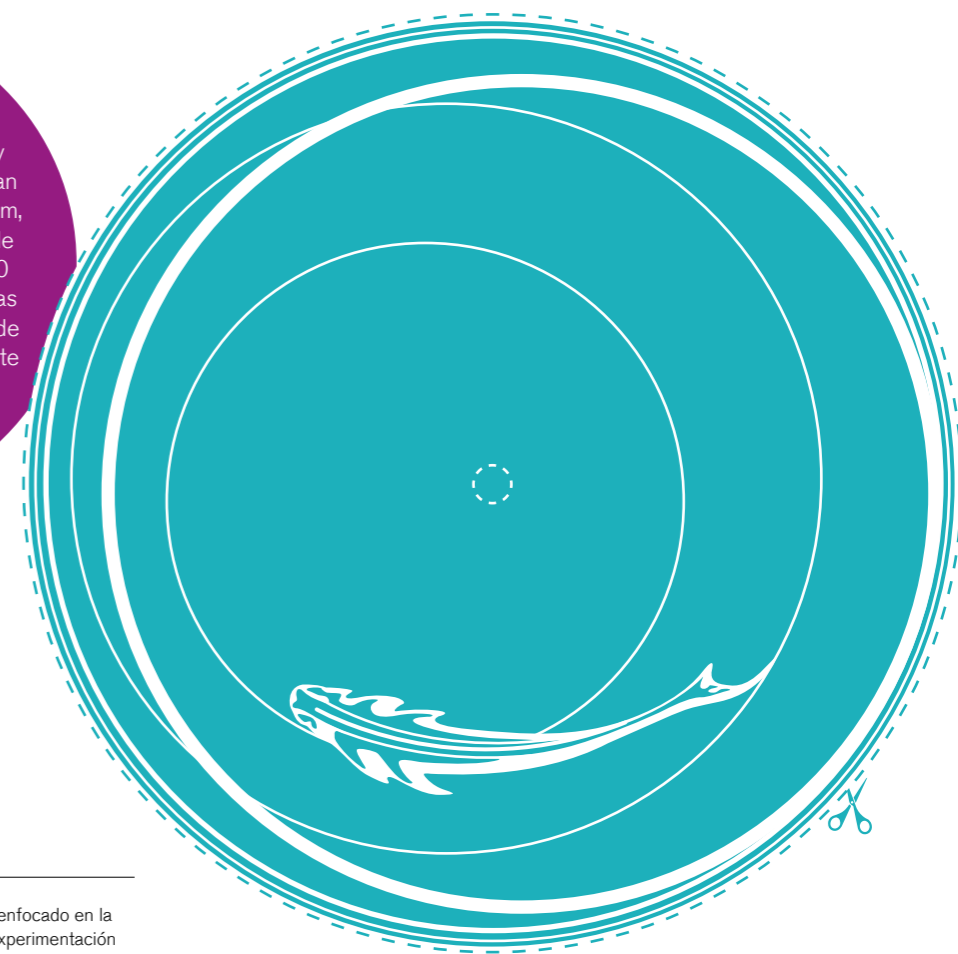
¡Ah, los juguetes ópticos! Esas pequeñas maravillas que inquietaron a científicos y artistas del espectáculo durante el siglo XIX. Aunque se ha descuidado bastante su estudio, lo cierto es que tuvieron un papel importante dentro de la revolución epistemológica de principios del siglo XIX. También nombrados *juguetes filosóficos*, estos aparatos despertaron la curiosidad por la perspectiva monofocal, que fue propuesta durante el Renacimiento y en la que se basó toda una concepción de la subjetividad hasta entonces inquebrantable. Con esto se puso en duda la forma de entender nuestra percepción de la realidad; al mismo tiempo, esta inquietud por la visualidad comenzó a entretenerse con los estudios que detallaban la complejidad de las operaciones mentales, mismas que regulan el comportamiento del sujeto ante fenómenos externos e internos¹.

El enaquistiscopio, el zoótropo, el praxinoscopio y el taumatropo son algunos de los juguetes ópticos más populares, pero ¿por qué hablar de los juguetes ópticos hoy, con tanto metaverso, mapping y realidad virtual? ¿Qué relevancia tienen ahora más allá de un divertimento de nicho? Para responder, vamos a tratar de darles su lugar y reconceptualizarlos fuera de una idea evolucionista y teleológica, y así evitar decir barbaridades como que "el cinematógrafo es la obvia evolución de los juguetes ópticos". Para ello, haremos un recorrido a través del arte de las vanguardias que abarque las exploraciones artísticas en torno a la imagen en movimiento que surgieron en la segunda mitad del siglo XX.

Por ejemplo, en ese momento había un pequeñín causando algunos estragos: el mismísimo Marcel Duchamp, que andaba de lurio con sus *ready-mades* y realizó una investigación en torno a estos fenómenos ópticos, los cuales desembocaron en lo que él llamó *Óptica de precisión*. Podemos citar dos propuestas, la *Rotary Demisphere (Precision Optics, 1925)* y los *Discs Bearing Spirals (1923)*; ambas piezas incluyen los famosos discos con espirales que le encantaban al muchacho, que hacían uso de la persistencia retiniana. Con esto, Duchamp se embarcó al estudio del fenómeno de la profundidad de la percepción, interesado en generar una interacción psicofisiológica entre la bidimensión y la tridimensión².

El arte de principios del siglo XX se enfocó en la maravilla técnica del cinematógrafo, así como en el fenómeno cultural que este aparato cinematográfico despertó en la sociedad. Las exploraciones de Duchamp partían de su fascinación con el aparato, sin embargo, tenían una lectura mucho más crítica del mismo. Estos dispositivos le permitieron deconstruir la supuesta *monofocalidad* proyectada en la pantalla, a través del trabajo con sus componentes siempre escondidos bajo las sombras del *cinema theater*. Con sus *Ópticas de precisión*, Duchamp fue clave para el arte de la segunda mitad del siglo XX. Sus investigaciones dieron pie a una serie de exploraciones estéticoconceptuales de la imagen en movimiento, mismas que trascendieron la institución cinematográfica.

Reproducción de dos de los Rotoreliefs (1935-53) de Marcel Duchamp. Seis discos de diferentes colores y diseños de doble cara, que se activan al girar en un tocadiscos a 40-60 rpm, generando una ilusión hipnótica y de profundidad. Duchamp produjo 500 copias de estos discos, exhibiéndolas y poniéndolas a la venta en la feria de inventores Concours Lépine, en Porte de Versailles en París en 1935. Puedes recortarlos y hacer tu propio juguete óptico.



Alejandra Labastida Escalante (Ciudad de México, 1979) es curadora de arte contemporáneo en el MUAC. Tiene una maestría en Historia del Arte de la UNAM. Entre sus más recientes curadurías se encuentran *Maternar. Entre el Síndrome de Estocolmo y los actos de producción*, *Melanie Smith: Farsa y Artificio*, *Playing Innocent*, *Teresa Margolles: Sutura*.

CON EL APOYO DE:



Eduardo Ramos (Sinaloa, 1990) es un artista enfocado en la exploración del lenguaje audiovisual, desde la experimentación formal y el estudio de la sintaxis cinematográfica, hasta el análisis de las tecnologías y los procesos industriales que determinan la producción de la imagen en movimiento. Actualmente dirige el proyecto *Dilatado Animación*.

En este periodo, el trabajo de Robert Breer representa una clara exploración de los juguetes ópticos dentro de las artes visuales. Introduciendo el flipbook y el mutoscopio a la galería, Breer generó una serie de propuestas que ponían en tensión el objeto estático del cubo blanco, junto con la inmaterialidad de la imagen cinematográfica³. Destacan entre estas *Image per Image*, un flipbook producido en serie para la exposición *Le mouvement* de 1955, o *Mural Flip Book* de 1964, donde monta una serie de cartas en una tabla de madera de más o menos un metro de largo, por las que cada espectador puede pasar sus dedos y observar los distintos cambios que estas presentan.

La interacción estudiada por Breer entre lo concreto del objeto y la ilusión óptica, vuelve a aparecer en el trabajo de George Griffin en torno a lo que denominó *Animación concreta*⁴, que refiere a las propuestas que se enfocan en la materialidad y los procesos de producción de la animación. Griffin hace un recorrido por una serie de trabajos que recuperan los mecanismos del juguete óptico, generando otro tipo de lecturas a través de objetos, libros o instalaciones interactivas, como la exposición *Daumenkino* (2005) en Kunsthalle Düsseldorf⁵ organizada por Christoph Schulz y Daniel Gethmann, que hizo una extensa investigación sobre el papel del flipbook en la historia del arte, la animación y el cine del siglo XX. La muestra contó con el trabajo de 170 artistas, reuniendo propuestas contemporáneas y artefactos históricos.

La genealogía y labor investigativa de Griffin nos mostró piezas como *Masstransiscope* (1980) de Bill Brand, compuesta por 228 paneles de figuras abstractas instaladas a lo largo de una estación del metro de Brooklyn, las cuales cobran vida cuando son vistas desde las ventanas del tren. También destacan las esculturas cinéticas de Gregory Barsamian, una suerte de zootropo volumétrico con contenidos oníricos y surrealistas. Un último ejemplo no mencionado por Griffin que podemos considerar animación concreta, sería la *Animacleta* (2013) de Simon Gerbaud⁶ expuesta en la sexta edición del festival ANIMASIVO. Se trata de una bicicleta modificada que al pedalear activa un mutoscopio montado en el manubrio, al igual que una pequeña caja de música.

Si observamos la historia de los juguetes ópticos y cómo han sido empleados por artistas, podremos vislumbrar el análisis crítico de las estructuras epistémicas propias de la institución cinematográfica, en las que se entretienen circunstancias ideológicas, industriales y culturales. El texto y la máquina son indivisibles para hablar de la producción audiovisual, ya que este aparato “tecnológico” produce un discurso en imágenes. La fidelidad mimética, la narración aristotélica de los tres actos y el tiempo lineal, constituyen el canon cinematográfico propagado por el oclocentrismo a través de la persistencia retiniana y de las tecnologías de representación, que son las principales formas de colonización de la imaginación y la mirada.

El juguete óptico, primero que nada, es una máquina que produce imágenes en movimiento. Su producción está compuesta por una serie de signos y códigos que obedecen a un régimen escópico, mismo que da pie al contenido ideológico en el cuadro o la pantalla. La búsqueda por generar otro tipo de maquinarias cinematográficas, permite la exploración conceptual del lenguaje audiovisual. A partir de allí, podemos reformular preguntas y entablar un diálogo alrededor de la naturaleza de la imagen en movimiento. Retomando el mundo de posibilidades que despliegan frente a nosotros las máquinas animadas, podremos explorar otros horizontes dentro y fuera de la pantalla.

1, 2 y 3. No puedo dejar de mencionar las investigaciones de Andrew V. Uroskie las cuales han servido de mucho para la conformación de este texto. “El juguete filosófico como modelo: Duchamp, Breer y la emergencia del cine en el espacio expositivo durante la posguerra” en *Secuencias: revista de historia del cine* 32. (Universidad Autónoma de Madrid, 2010).

4. George Griffin, *Concrete Animation*. (SAGE Journals, 2007).

5. Una descripción detallada de la exposición se encuentra en la página de e-flux.

6. Un video ilustrativo de la pieza puede consultarse en la página personal del artista.

7. El término lo recojo del texto de Philip Brophy, *The Animation of Sound in The Illusion of Life. Essays on Animation*. Ed. por Alan Cholodenko. (Power Institute of Fine Arts, 1991. Publicado en formato ebook, 2017).

Contar la noche

POR DIEGO MORENO GARZA

Nunca sabremos cuándo los seres humanos inventaron la noche. Su historia se diluye en mitos y anécdotas que no alcanzan a definirla en un sentido universal más allá de su carácter estrictamente planetario o físico. Y a pesar de ello, su oscuro mutismo hipnotiza, tanto que requirió de un nombre.

Nunca sabremos quién forjó la palabra para el intervalo de sombra que divide los dos crepúsculos; nunca sabremos en qué siglo fue cifra del espacio de estrellas¹.

Su carácter enigmático se presta al delirio, al desciframiento; el cielo estrellado de la noche es un lienzo diseñado para la exégesis, cábala concebida por lo incognoscible como texto que revela sus secretos mensajes, visuales o sonoros, a algunos elegidos, filósofos, estudiosos o adivinos. Más allá del lugar común que participa de su oposición frente al día y el lado oscuro del alma, desentrañarla exige sumergirse en la palabra. El filósofo suizo Jean Gebser² la utilizó como tema de análisis, descubriendo una curiosa relación etimológica y fonética entre la palabra que designa la noche en las civilizaciones occidentales y el número ocho. En alemán sería acht-nacht; en francés, huit-nuit; en inglés, eight-night; en italiano, otto-notte; español, ocho-noche; latín, octo-nox (noctu); griego, ocho-nux (nukto). El carácter negativo de la letra “n” se perdería para siempre en la historia, dirá el autor, invocando con ello misterios por develar.

Otros, como Giorgio de Santillana y Hertha von Dechend³, verían en la noche y en la regularidad del movimiento de los astros nocturnos el nacimiento de todas las historias posibles. Narración estampada en una mitología antigua que más que contener una fábula o una serie de acciones serían una ciencia más rigurosa que la nuestra. De los siete planetas visibles entonces al caer el día se deriva la octava, la estructura del narrar, que habrían dado al grafismo su poesía.

Sabemos además que, aunque la noche es un lugar cuyas prácticas públicas la definen, cada quien inventa su universo nocturno y adquiere, con ello, una identidad, una definición privada que se expresa en lo erótico o lo prohibido; en los rituales de sangre o en la esfera de lo onírico. No cabe duda de que la noche tiene una voz, un discreto timbre que incita a responderle en susurros.

Hay culturas para las cuales no existe un muro que divida las fronteras del sueño y la vigilia; que la noche y su oneiros comunican con el día y la luz, espacio de la vigilia. Lejos de cerrarse a una interpretación que señale la incidencia de un mundo en el otro, a los ojos de occidente será siempre un enigma que el

sueño comunique sobre los acontecimientos del ser despierto o al menos, que los considere como parte medular y/o funcional de sus labores de día.

Pobo' Tzu' cuenta esa noche, una noche que, como en el documental *Nos hicieron noche*, nace de una catástrofe. Que una forma de hacer cine y de exponer una narración condicionen a los realizadores a plantearse la frontera entre el sueño y la vigilia —tan poco necesaria— no demerita el halo lóbrego y fantástico en el que resuena la historia. El estallido del volcán Chichonal en los años ochenta permanece en el presente como un eco profundo que continúa escuchándose. Los sueños y sus muertos irrumpen el hoy y establecen comunicación con los vivos: existe aún algo, susurran, algo que quedó ahí, bajo la ceniza de la erupción. El llamado se impone a la voluntad colectiva, una comunidad que decide desenterrar el secreto, exhumar un pasado que sigue llamando al presente o que quizá, como los sueños, se imponga al derrumbe del pasado para hacerlo mutar en un eterno presente.

El cine no ha podido escapar a la noche. Más allá de una lógica de producción que permitiría a los creadores hacerla pasar por día, o al día hacerlo pasar por noche, lo nocturno es una herramienta que incide en lo que el espectador ve. Contar la noche, sin embargo, se presenta de formas distintas.

En el documental *Luz viaja oscuro* se realiza un traslado en tren del que nunca se amanece. Qué importa ya de qué trate, si el recorrido del tren perfora los rostros nocturnos de unos incógnitos viajeros que se dirigen hacia ningún lado, o quizá hacia nosotros, en sus ojos noctámbulos empecinados en proseguir hacia el puerto de llegada.

Para *Nos hicieron noche*, la noche es una metáfora; hacer noche, más que obnubilar, hace devenir en lo oscurecido una búsqueda. Incita a tomar una lámpara, sumergirse en la tiniebla y con la cámara hacer labor de develamiento. ¿Qué hay debajo de esa noche que nos hicieron? Contar una historia, nos muestra y hace descubrir una cultura.

Tres documentales en donde la noche existe al ser nombrada, siendo palabra, copartícipe de un viaje, como llamado onírico o como una búsqueda de descubrimiento. Una noche que impregna el relato a través del uso de la palabra.

¹ Borges, Jorge Luis. *Historia de la noche*. Emecé, 1977.

² Gebser, Jean. *Origen y presente*. Atalanta, 2013.

³ De Santillana, Giorgio; von Dechend, Hertha. *El molino de Hamlet*. Sexto Piso, 2015.

El cine en primera persona como ritual para conjurar la propia transformación

POR ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO



El cine documental ha desarrollado una fructífera diversificación en sus formas de aproximación al mundo, a través de estrategias narrativas que han ampliado también sus fines y sentidos. Esta explosión de posibilidades ha potenciado la imaginación creativa de las y los realizadores, abriendo camino a propuestas subjetivas en primera persona. Chris Marker, referencia fundamental en este tipo de cine, define la narrativa del yo como "el proceso de hacer películas en comunión con uno mismo"^[1].

Aunque la apropiación del lenguaje cinematográfico desde la subjetividad y la imaginación enunciada en primera persona habían estado presentes en el cine experimental desde los años sesenta en Estados Unidos y Europa^[2], su llegada al cine documental implicó el atravesar por un camino conceptualmente más sinuoso para desprenderse de ciertas pretensiones canónicas de fidelidad y neutralidad frente a la realidad. Josep Maria Català describe este giro subjetivo como un "tránsito epistemológico del paradigma de la realidad al paradigma de la imaginación, del tiempo de lo real al tiempo de lo figurado"^[3], tránsito que en el desarrollo del cine documental latinoamericano no se alcanzó sino hasta los años noventa del siglo XX.

En el panorama mexicano, fue justo en 1994, con el estreno de dos emblemáticos documentales: *El diablo nunca duerme* de la cineasta chicana nacida en Chihuahua Lourdes Portillo y *El abuelo Cheno y otras historias* de Juan Carlos Rulfo, que pudimos vislumbrar el potencial de las nuevas formas personales de narrar. Estos documentales fueron considerados transgresores e innovadores porque hacían públicos aspectos del ámbito privado o del terreno de lo familiar,^[4] mostrando en pantalla grande aquello de lo que no se suele hablar.

A casi tres décadas de distancia, una enriquecedora diversidad de propuestas fílmicas mexicanas demuestran la madurez y vitalidad de este tipo de relatos. Este año, dentro de la selección de Pulsos, sección de cine documental mexicano en Ambulante, cuatro películas realizadas por cineastas tanto emergentes como consolidados revelan experiencias sensibles de tránsito y transformación interior desde la visión masculina. El hilo común entre ellas es el viaje y las conversaciones francas con sus familiares.

Luz viaje oscuro (2021) es una travesía mística entre Tin Dirdamal y su hija Eva Cadena mientras recorren Vietnam juntos en tren. Después de que Dirdamal se entera de que su amigo de la juventud fue internado en un hospital psiquiátrico por cometer un crimen, decide que necesita viajar para encontrar claridad. El relato condensa una diversidad de tiempos, vivencias y percepciones que nos provocan un estado hipnótico. La indagación en las sombras humanas desde la perspectiva infantil provoca un encuentro fructífero entre la luz y la oscuridad.

Mamá (2022), por otro lado, es un relato biográfico a manera de carta de amor y solicitud de perdón de parte del director Xun Sero a su madre Hilda, que ofrece reconocimiento a su fuerza y valor para enfrentar las múltiples injusticias a las que ha sido

objeto. En el diálogo que se abre frente a la cámara, descubrimos a una valiente mujer indígena, madre soltera, enfermera bilingüe, víctima del machismo y la exclusión social que, con el corazón herido, viaja en su volkswagen por los pueblos de Chiapas llevando salud y consuelo emocional a muchas otras mujeres como ella.

En *Comala* (2021) el director Gian Cassini emprende un viaje en retrospectiva buscando comprender la trágica muerte de su padre Jimmy en Tijuana y las razones que lo llevaron a convertirse en un gatillero del crimen organizado. La película acompaña su investigación, sus inquietudes y preguntas mientras va recorriendo el mapa de migraciones de su familia y conversando con buena parte de su árbol genealógico paterno.

Hacia la niebla (2022) es un relato experimental producto de las reflexiones que generó la cuarentena pandémica desde un país lejano. Su director Ricardo del Conde condensa desde un pequeño cuarto canadiense conversaciones telefónicas con sus familiares, así como noticias, memorias y múltiples reflexiones con lazos que expanden la vida detenida. El mundo exterior, los amores, deseos y memorias, son tejidas desde el encierro a manera de un aleph borgiano.



En estas películas, los documentalistas transitan del mirar al otro como protagonista, a mirarse reflexivamente a sí mismos, a su propia familia y a su comunidad. En ellas no solo documentan, sino que en el proceso de realización acompañan y provocan una serie de cambios para experimentar su propia transformación, tanto en la intimidad como en lo colectivo, en lo personal y en lo político. Tal como nos enseñaron desde la década de 1970 los grupos feministas cuando desafiaron las narrativas convencionales sobre la realidad bajo la premisa de lo personal es político,^[5] vemos con emoción cómo las sensibilidades masculinas en el cine documental mexicano contemporáneo siguen demostrando la potencia de la construcción de una voz propia. Así, las cuatro películas aquí enlistadas, sus búsquedas y desplazamientos, entrelazan tiempos para reescribir sentidos, como si se tratara de rituales para conjurar la transformación de su conciencia y con ello, de la propia realidad.

Mamá

En estas películas, los documentalistas transitan del mirar al otro como protagonista, a mirarse reflexivamente a sí mismos, a su propia familia y a su comunidad. En ellas no solo documentan, sino que en el proceso de realización acompañan y provocan una serie de cambios para experimentar su propia transformación, tanto en la intimidad como en lo colectivo, en lo personal y en lo político. Tal como nos enseñaron desde la década de 1970 los grupos feministas cuando desafiaron las narrativas convencionales sobre la realidad bajo la premisa de lo personal es político,^[5] vemos con emoción cómo las sensibilidades masculinas en el cine documental mexicano contemporáneo siguen demostrando la potencia de la construcción de una voz propia. Así, las cuatro películas aquí enlistadas, sus búsquedas y desplazamientos, entrelazan tiempos para reescribir sentidos, como si se tratara de rituales para conjurar la transformación de su conciencia y con ello, de la propia realidad.

[1] Fragmento de la entrevista a Chris Marker realizada por Dolores Walfisch y publicada en la revista *The Berkeley Lantern* en noviembre de 1996.

[2] Tal como lo han hecho notar Laura Rascaroli (2014) y Michael Renov (1999).

[3] Català Doménech, Josep Maria. *El murmullo de las imágenes: imaginación, documental y silencio*, Santander: Shangrila Ediciones, 2012.

[4] Iglesias, Norma. "¿Quién es el diablo, cómo y por qué duerme? La lectura de una película chicana en México. En *Lourdes Portillo, The Devil Never Sleeps and Other Films*, editado por Rosa Linda Fregoso, 281-295. Estados Unidos: University of Texas Press, 2001.

[5] Tal como lo explica Michael Renov en su libro *The Subject of Documentary*, 2004.

Itzel Martínez del Cañizo es cineasta, investigadora y programadora de cine. Su trabajo explora el cine documental, sus prácticas colaborativas y diversas formas de incidencia social. Sus documentales se han exhibido en festivales internacionales de cine y arte contemporáneo. Actualmente es directora de Programación de Ambulante y está en proceso de titulación del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, en el campo de estudios sobre cine.



Híbridos: el documental animado como posibilidad emancipadora

POR LUCIA CAVALCHINI

1918-2022, una introducción

1918: un barco británico en la ruta Nueva York-Liverpool es atacado y hundido por un submarino alemán. En la tragedia mueren 1,197 personas, de las cuales 128 eran civiles estadounidenses. El hecho histórico es el pretexto para la participación de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. *El hundimiento del Lusitania*, el cortometraje de 12 minutos que Winsor McCay realizó para reconstruir los hechos de aquella catástrofe, es considerado el primer documental animado de la historia. Su autor había ya enamorado a las audiencias norteamericanas con sus prodigiosos inventos: los dibujos animados. Sus personajes más emblemáticos, *Nemo* y *Gertie*, el dinosaurio eran el artificio más sorpresivo de la historia de la imagen en movimiento hasta entonces.

2022: en la selección oficial de los premios de la Academia de Estados Unidos, un documental animado de coproducción europea, *Flee*, aparece nominado en dos categorías: no solo como mejor película de animación, sino como mejor película extranjera. *Flee* no gana. Es difícil para la animación independiente no sucumbir frente a las macroproducciones de Disney o Pixar.

Todavía más difícil si consideramos que *Flee* es una película para el público adulto, que aborda la historia de la guerra en Afganistán y su efecto en la vida de un joven y el proceso de reconstrucción de la memoria de este.

Es complicado que una cinta de estas características sea reconocida con un premio que sabemos que tradicionalmente es poco atrevido, moralizante, al menos en el terreno de la animación industrial *mainstream*.

Sin embargo, ambos casos tienen algo en común: la animación pasa de ser tratada como un género destinado a las infancias para constituirse como lenguaje propio, como mecanismo narrativo y recurso estético. En ambos, la animación aborda temas adultos a través de trazos erráticos, fotograma tras fotograma, cuando la imagen fotográfica, por diversas razones, falta, no puede ser usada o, todavía más importante, es puesta en discusión en términos narrativos y de pretensión de verdad.

El híbrido como potencia emancipadora

En genética, el híbrido es creado por el ser humano con fines de eficacia productiva. En la polinización entre dos especies se plasma una tercera más fuerte, más resistente, con mejores posibilidades de conservación y subversiva en su surreal aspecto polimorfo. El híbrido lleva en sí una potencia rompedora de transformación. La posibilidad de salir de lo que nos atribuyen tradicionalmente para incursionar en nuevos territorios. El híbrido más revolucionario es tal vez el cyborg.

Como un cyborg del cine, el documental llamado híbrido, o documental animado, lleva en sí la posibilidad transgresora de saltarse géneros y etiquetas, de abandonar su lugar seguro y hegemónico para proponer combinaciones inéditas de gran fuerza política. Este desafía abiertamente la obsesión occidental por lo real, por la mímesis, la cual se vuelve particularmente enfermiza si nos situamos en el terreno del cine de animación industrial donde la llegada del CGI, de los dispositivos tecnológicos de reproducción de imagen sintética y todos sus posteriores avances, han definitivamente anclado la animación al hiperrealismo más descarado.

En el audiovisual todo es artificio, ya sea a través del registro fílmico o de la producción de animación, simulaciones o realidades inmersivas. [...] Lo que puede hacer la animación en esta discusión es una denuncia evidente de esa artificiosidad, su posibilidad de mostrar al rey desnudo, es decir, de dejar en evidencia al cine y todas las disciplinas audiovisuales adyacentes como tecnologías productoras de subjetividad.

-Patricio Plaza, animador argentino.

El cortometraje *Padre*, de Patricio Plaza narra el día a día de la hija de un general de la dictadura militar argentina. El filme ha ganado 301 premios en festivales de todo el mundo, y es uno de los más increíbles ejemplos de documental-animación de la filmografía reciente de América Latina.

Contra el borrado, la censura programática, la historia mutilada, los espacios intransitables de América Latina, irrumpe el trazo desobediente de la animación-experimento

Con la animación podemos evitar el borrado, contar las historias que nos quisieron ocultar, entrar a los sitios en los que la cámara fue negada, acceder a los lugares donde los periodistas fueron rechazados. Contar las historias que nos dijeron que no contaríamos, enseñar las imágenes que nos ocultaron.

-Carolina Corral, realizadora mexicana, autora de los cortometrajes *Amor nuestra prisión* y codirectora de *Llueve* junto con Magali Rocha.

En la producción de América Latina, el documental animado está ocupando un espacio importante que merece nuestra atención. La animación, en nuestro contexto, trastoca ciertos relatos, hace visible lo invisible.

Si como sugiere William Kentridge, la única posibilidad de hacer un arte político es situarse en el terreno de la incertidumbre, del borrado, del recorte y el trazo fugaz, no queda duda que la animación-experimento, esta animación que sucede fuera de los parámetros del mercado, que vive de estos gestos y procesos, es el único lugar posible para discursos que subvierten la narrativa lineal aristotélica, lo seguro, la certeza de la imagen fotográfica. Es entre un fotograma y otro donde se abre una fisura, la fisura de la memoria y sus procesos discontinuos, del pensamiento multidireccional del subconsciente y del fragmento. Desde el dibujo hasta la manipulación más audaz del pixel, pasando por la plasticidad matérica de ciertas técnicas, la animación sacude nuestras certezas fotorealistas.

Es un proceso de desapego formal del registro de las figuras y los espacios cotidianos para sumergirnos en unos universos audiovisuales que tienen otras capas y otros procesos, únicos y particulares de cada película. Y es justamente esa búsqueda particular, esa huida de lo obvio, la que tiene una fuerza política y emancipadora.

-Carlos Gómez Salamanca, autor de *Carne*, *Lupus* y *Yugo*, otras importantes producciones de documental animado en Latinoamérica.



Llueve

Padre

Yugo

Lucia Cavalchini es licenciada en Historia del Arte y tiene una maestría en Gestión Cultural y Crítica de Arte. Su trabajo se ha enfocado en el análisis y difusión del audiovisual, especialmente la animación en América Latina. Ha sido directora artística del festival ANIMASIVO, directora de Programación de Cromafest y asesora para Lagunafest. Actualmente es parte del equipo de Programación de Ambulante.

La máquina como espejo: creación artística e inteligencia artificial

Diálogo entre Claire L. Evans y Leslie García

TRADUCCIÓN POR CLAUDIA LIZARDO

La presente es una conversación entre la artista, desarrolladora de tecnología y productora de sonido mexicana Leslie García, y Claire L. Evans, cantante, escritora y artista estadounidense, vocalista de la banda musical YACHT. El encuentro, realizado exclusivamente para esta revista, explora temas como arte e inteligencia artificial, ética y datos, feminismo y tecnología, entre otros.

Leslie García: Quisiera hablar de la agencia de la inteligencia artificial. ¿Cuál es tu punto de vista sobre este asunto?

Claire L. Evans: Ha cambiado a lo largo de los años. Cuando empecé a trabajar con inteligencia artificial estaba mayormente informada al respecto por películas e historias de ciencia ficción y tenía una asociación más bien romántica con la idea de una entidad de inteligencia artificial que, aunque no podía ser sensible, quizá podría tener algún tipo de agencia o podrías establecer una conversación con ella. Pero mientras más trabajo con estas herramientas, más siento que eso es una fantasía. Es una narrativa tentadora y creo que a los medios y a muchos creadores de historias les interesa enfocarse en esta idea y si bien creo que puede ser filosóficamente interesante, no es realmente lo que está pasando. Estoy mucho más interesada en la tecnología como una colección de herramientas complejas que nos ayudan a entender el mundo y a nosotros mismos por la misma manera en la que funciona el aprendizaje de las máquinas, en la que mucho de ese proceso está alimentado por nuestra propia historia, nuestro pasado, nuestros datos. Siento que es mucho más espejo que una entidad.

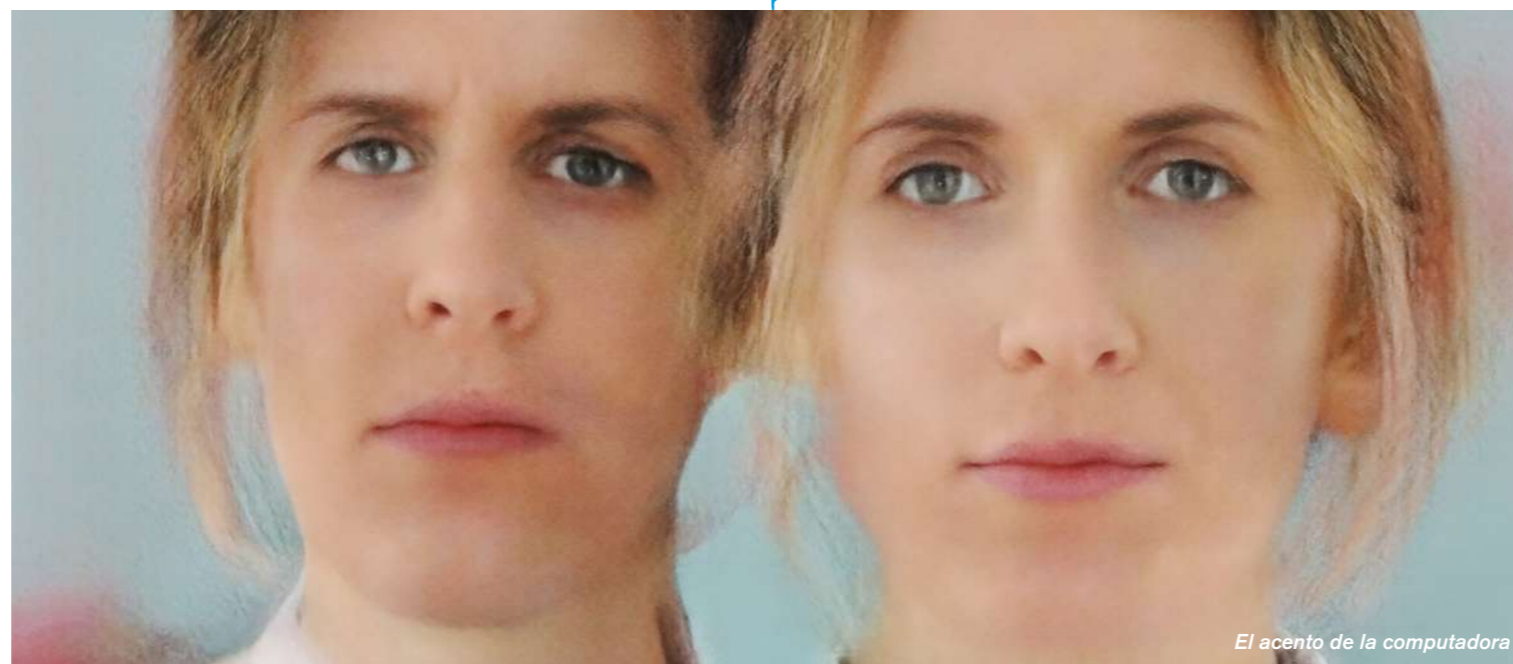
L: Ya que hablamos sobre los diferentes puntos de vista que tuviste antes y ahora en relación a la tecnología, ¿cuánto de este cambio de percepción influyó el proceso de producción del disco *Chain Tripping*?

C: Al tratar de entender cosas nuevas siempre he tenido una aproximación desde el hacer. Podría leer miles de artículos al respecto pero al final nunca lo entenderé si no lo pongo en acción. Es también en ese proceso en el que comprendí, en primer lugar, lo difícil que es entender esta tecnología y cómo a menudo las personas que la crean también encuentran dificultad para entenderla porque es una especie de caja negra y hay mucho misterio alrededor. En segundo lugar comprendí lo compleja que es la tecnología, poco glamorosa, difícil de utilizar e incluso tediosa. No es intuitiva en lo absoluto o por lo menos no lo fue para mí y tratar de hacer que forme parte de un proceso natural fue muy retador y sin duda hay un punto en el que debes ceder, porque se trata de entender pero también de hacernos inteligibles para la máquina. Es un proceso de humildad y de reflexión en el que debes pensar quién eres como persona.

L: Me gusta notar las diferentes formas en que las personas interactúan con la inteligencia artificial en la producción musical y, por ejemplo, veo que trabajas con Magenta. Lo que encuentro interesante es que ustedes quisieron utilizarla como instrumento, como parte de la banda.

C: Sí. Más que un elemento con agencia, es como tener una fuerza en la habitación que es un poco ininteligible, misteriosa e impredecible y debes "darle toquecitos" para que te sorprenda con algo que no pensarías disfrutar o hacer funcionar. Creo que para nosotros fue muy importante invitar a estas herramientas a formar parte del proceso más allá de jugar con ellas manipulando archivos.

L: La tecnología en los últimos años está muy relacionada al control: tenemos controladores de midi, sistemas para encadenar y



El acento de la computadora

enviar mensajes y con el pulsar de un botón damos inicio a todo un sistema. Estamos tratando de influenciar al sistema mientras el sistema nos influencia a nosotros de una manera muy metafísica. El rol del artista de tecnología es como el de una especie de alquimista.

C: Sí, creo que hay mucho de eso. Es también como un oráculo. Puede convertirse en una experiencia mística porque realmente estás hablando con una máquina, pero a la vez con un caleidoscopio colectivo cargado de historia y reinterpretación. Es una experiencia muy psicodélica e inusual porque tienes a esta otra entidad que da un comando extraño o sugiere una letra de una canción que jamás hubieras escrito, pero que cuando piensas en ella empieza a tener sentido y nuevo significado. Una vez que haces eso, las puertas están abiertas y se aflojan las restricciones de tu propio pasado y de tu propia experiencia. De hecho, físicamente cantar y tocar melodías escritas por una máquina con un sistema de aprendizaje es retador y mentalmente extraño, porque no tienen una relación establecida con el cuerpo, el sistema no está

generando notas que se siente bien tocar en el piano o en la guitarra. Tener que hacerlo te enfrenta a tus propias limitaciones y te das cuenta de que no se trata necesariamente de habilidad, sino que reta lo que en tu cuerpo se siente bien y creo que eso es muy interesante para un artista.

L: Conecto con lo que dices acerca de tu preocupación por el futuro de estas tecnologías por la manera en la que las corporaciones las están usando. ¿Crees que haya posibilidades para una verdadera fuerza de investigación artística que lleve a estas tecnologías en una dirección diferente?

C: Tengo que esperar que sí. Las fuerzas de la oscuridad son muy fuertes y, por lo menos ahora, se requiere una gran cantidad de recursos computacionales, acceso y saberes. No es una disciplina precisamente inclusiva o acogedora, es un reto aprender y hay muchos guardianes. Si bien hay herramientas más accesibles, creo que la capacidad para hacer trabajo interesante y crítico depende de tener un conocimiento cuyo acceso está más allá de la mayoría de las personas. Yo no tengo ese conocimiento. Logramos encontrar un camino a través del proceso con mucha ayuda. Pero también creo que no se trata solo de recursos, porque lo

genial del arte es que puedes crear cosas con muy poco y tener un impacto. El arte puede trascender sus propias limitaciones. Así que espero que si suficientes personas hacen eso y experimentan, quizá se logre un impacto que pueda competir con los *Googles* de este mundo.

L: He pensado en estas tecnologías como Midjourney, Dall-e, etc., y no puedo quitar mi mirada del hecho de que es un proceso muy capitalista y explotador. No estás realmente expresando nada en términos de esfuerzo artístico, ves un filtro, tienes cierta manera de comunicarte con él, y ese filtro expresará de una manera muy constreñida por los sesgos que el sistema tiene a nivel de entrenamiento. Lo encuentro muy preocupante porque se está reproduciendo un comportamiento de explotación a nivel sistémico con máquinas. ¿Qué piensas sobre esto?

C: Estoy de acuerdo y ni siquiera hemos entrado a hablar de la ética detrás del dataset. Es algo con lo que luchamos porque construimos un modelo de aprendizaje y generación de letras que

fue entrenado con las letras de nuestras canciones, pero también de las letras de canciones de nuestras bandas favoritas, de las bandas que escuchaban nuestros padres y amigos, etc. Pero esas personas no forman parte del proyecto necesariamente, aunque están ahí. Y aunque la máquina está generando letras que son nuevas, aprendió el lenguaje para hacerlo de todas estas otras cosas, entonces ¿quién tiene el crédito? ¿Quién participa? Es una nueva forma de colaboración que no siempre es consensuada. Y eso es lo que me preocupa de inteligencias como Dall-e, que está obviamente entrenado sobre arte e ilustración pero ¿qué artistas e ilustradores? ¿Quién les preguntó si estaba bien? Ahora construimos un sistema que puede hacer lo que ellos hacen en segundos ¿no han debido tener voz en esto?

L: También comparto este punto de vista sobre la necesidad de ejecutar una acción para aprender. Los proyectos provocan eso: eliges una tecnología, un proceso y al final te involucras de manera tan profunda que no te hace un experto, pero conoces lo básico.

C: Sí, y no creo que debas ser un experto para usar una tecnología. Creo que al hablar de estas herramientas tenemos la mentalidad de que debemos comprenderlas por el impacto que tienen en nuestras vidas, pero la realidad es que lo que importa es lo que haces con ellas. Una persona que utiliza inteligencia artificial para hacer arte es una persona tan válida como usuario como el científico de computación que la construyó. Incluso en muchas formas creo que tiene aún más validez porque el artista está pensando en el impacto de esta tecnología en el mundo hasta a nivel emocional, mientras que el ingeniero no está pensando en esto sino en solucionar un problema o construir algo eficiente.

L: Quería abordar contigo la postura feminista alrededor del uso de tecnología. Específicamente, sobre todas estas expresiones de inteligencia. ¿Cómo podemos cambiar las metas de estas tecnologías hacia una expresión más feminista que refleje el cambio que está atravesando el mundo hoy?

C: Me gusta pensar que hacer arte subversivo y sentirse empoderada de jugar con herramientas que "no son para ti" y sentir que tu relación con esos materiales y esas tecnologías es válida, vital y útil para el mundo, son nociones beneficiosas y antipatriarcales.

L: Después de esta experiencia, ¿cuáles fueron las enseñanzas más importantes que aprendiste de la máquina?

C: Entramos a esta experiencia pensando que tomar una aproximación matemática para hacer arte nos ayudaría a encontrar una fórmula para hacer lo que hacemos y generar nuevas versiones de nosotros mismos al infinito. A medida que nos íbamos adentrando en el proceso más nos percatamos de que no hay fórmula, no hay algoritmo para el arte porque el arte es el proceso de crear significado en el tiempo. Una canción no es solo un objeto, es una documentación de una experiencia que tiene una persona y el resultado que tenga esa experiencia depende mucho de las decisiones que alguien tomó en ese momento, que fueron a su vez decisiones determinadas por mucho más de lo que un algoritmo puede percibir: factores ambientales, emocionales, sociales, interpersonales, deseos que pueden ser invisibles incluso para nosotros mismos, pero que nos movilizan a lo largo de la vida. Todas estas cosas desafían la fórmula, el algoritmo y no pueden ser reproducidas. Al principio esa reflexión fue algo decepcionante para mí: no hay matemáticas por debajo de todos nosotros, pero al mismo tiempo fue muy liberador porque nadie puede hacer lo que haces sino tú mismo; eres quien toma las decisiones y nadie puede arrebatarte eso.

Hay demasiado de nosotros que no entra dentro de la máquina.

Pandilla de chicas: la adolescencia bajo el reflector

POR ANDREA VILLARREAL RODRÍGUEZ

Mis padres me regalaron mi primer teléfono celular a los ocho años, a finales de los años dos mil. El móvil era rosa y tenía un tono de llamada sumamente pegajoso, era perfecto para mí. Su conexión a Internet me abrió un mundo de posibilidades. Al inicio era únicamente un medio de comunicación entre mi familia, pero con los años se transformó en una oportunidad para conocer a miles de personas alrededor del mundo. Solía quedarme despierta a altas horas de la noche, escondida bajo mis sábanas, viviendo a través de las publicaciones de mis celebridades favoritas.

A menudo me pregunto cuál habrá sido el impacto de estar conectada a la red desde tan corta edad, con una inmensidad de conocimiento a mi alcance. Desde que me dieron mi celular lo sentí como una extensión de mí misma, una forma de saciar mi curiosidad inagotable. Sin embargo, tras doce años de Internet, me veo atrapada en un círculo vicioso de consumo. Publico, reacciono, comento, comparto, guardo, duermo, repito. El estar expuesta a tantas personas, a tantas historias individuales, me tiene exhausta. Lo que en un inicio se sintió como una ventana fascinante a diferentes realidades, ahora es un detonador de ansiedad.

Muchas veces me paraliza por el miedo a no poderle seguir el paso al resto. Mis redes sociales se han vuelto un constante bombardeo de dudas e inseguridades. ¿Estoy avanzando demasiado rápido en mi vida? ¿O voy muy lento y es inevitable que todos me dejen atrás? ¿Hago demasiado? ¿Muy poco? Parte de mí se cuestiona si es normal estar expuesta a tantas relaciones y al mismo tiempo no puedo imaginar otra realidad. Es agotador, pero sé que no estoy sola en mi inalcanzable búsqueda por aprobación porque, entre otras personas, Leo Balys también se ha sentido así.

Leo, una influencer alemana, es la protagonista de *Pandilla de chicas* (2022) de la directora Susanne Regina Meures. Les seré sincera, cuando vi el documental lloré de la emoción en los primeros minutos. Para mí fue la primera vez que alguien realmente entendía la complicada relación entre las jóvenes y las redes sociales. No tengo dos millones de seguidores y patrocinadores, pero la historia de Leo como adolescente navegando el mundo digital resonó mucho conmigo.

El documental la acompaña durante cuatro años, época en la que experimenta un crecimiento exponencial de sus redes. La chica berlinesa comenzó su carrera muy pequeña, publicando videos de ella haciendo *lip sync* a canciones populares. En palabras de su fan, Melanie, Leo destacó porque "de todas las chicas de Instagram, era la más guapa, la más divertida, la más cool".

A lo largo del filme vemos cómo el dinero y la fama han convertido a Leo en una mercancía que debe de ser empaquetada y vendida en una variedad de escenarios: la vemos reluciente en una plaza comercial frente a miles de fans, pero también en su clóset, forzando una sonrisa para un video tras docenas de tomas. Es impresionante la intimidad que logra Meures al grabar a Leo, quien

trabaja sin cesar por la validación de sus seguidores. Sus padres la alientan, siempre presentes detrás del aro de luz que le cargan a todas partes, lista para grabarla y monetizar cualquier situación.

Definitivamente, Internet es el nuevo territorio de cacería para las grandes corporaciones. Al idolatrar lo "genuino", se adueñan de la imagen de jóvenes como Leo para venderte todo aquello que no necesitas. Y aún así, es un retrato falso, perfectamente elaborado para transmitir autenticidad desde el guion hasta la ropa. La influencer pasa horas pegada a su móvil, angustiada, editando sus fotografías y construyendo el perfil ideal. Al igual que Leo, cuando yo era más chica creía imposible subir una publicación sin blanquear mis dientes y eliminar toda imperfección de mi cara. Es increíble que ningún espacio se ha librado de los incansables estándares de belleza, ni aquellos que nosotras mismas gestionamos.

Tras sumergirnos en el día a día de Leo o perdernos en la infinidad de anuncios en Instagram, es difícil identificar ventajas en la cantidad de tiempo que pasamos viendo nuestras pantallas. Sin embargo Melanie, la fan de Leo bajo el reflector de Meures, nos puede dar una idea. Como administradora de una *fan page*, Melanie encuentra una comunidad donde puede compartir sus emociones. Las *fangirls*, constantemente ridiculizadas en medios tradicionales, con frecuencia encuentran espacios seguros en Internet. Y aunque no son saludables las relaciones parasociales que pueden llegar a desarrollar, estas comunidades brindan un sentido de pertenencia a las fans como Melanie. Apreciamos a Leo interactuar con ella a lo largo del documental, rodeándose de energía positiva cuando su entorno digital se vuelve hostil.

Ver *Pandilla de chicas* (2022) fue inquietante, pero no es una experiencia lejana para alguien que creció con un smartphone en mano. Más bien, a partir de las historias de Leo y Melanie me siento visibilizada. Encuentro confort en saber que hay otras chicas que se sienten igual de agobiadas por el sistema que liga nuestro valor a una cantidad de *likes*.

Es cierto que el documental es un cuento con moraleja sobre el lado oscuro de las influencers, pero a su vez es mucho más que eso. Es uno de los pocos trabajos cinematográficos que he visto de jóvenes analizadas a través de una lente feminista y no condescendiente. Por años, las narrativas como estas, dispuestas a explorar nuestras alegrías y preocupaciones, se vieron relegadas a plataformas como YouTube, como si nuestros problemas no fueran lo suficientemente "reales" para ser expuestos en la pantalla grande.

Días después de haber visto el auténtico retrato de Leo, recuerdo aquellos sentimientos que frenan mi expresión plena en redes sociales. El detrás de escenas de la influencer me sirvió como un amable recordatorio de que la perfección jamás existirá. No hay una manera correcta de ser, porque cada quien va a su ritmo, y en esta abrumadora realidad, siempre habrá un grupo de chicas que me lo recordarán y me querrán incondicionalmente, dentro y fuera de la pantalla.

Andrea Villarreal Rodríguez es estudiante universitaria y líder regional de Girl Up México, un movimiento liderado por juventudes que quieren capacitar, inspirar y conectar con otras activistas por la igualdad de género.



RESONANCIAS
RESONANCIAS
RESONANCIAS
RESONANCIAS
RESONANCIAS
RESONANCIAS
RESONANCIAS
RESONANCIAS
RESONANCIAS

Historia mínima de nuestra escucha cinematográfica

POR SAMUEL LARSON GUERRA



Hay muchas formas de escuchar, o modos de audición, como los llamó Pierre Schaeffer⁽¹⁾ y todavía más, si consideramos la escucha cinematográfica o audiovisual —la audiovisión, como la denominó Michel Chion⁽²⁾—. Por ejemplo, hay una escucha semántica, la cual ocurre cuando, de lo que oímos, nos interesa el significado o la información que provee un sonido, fundamentalmente lo lingüístico; hay escucha causal, cuando lo que nos interesa es averiguar la identidad de aquello que provoca o causa un sonido; una escucha acusmática, cuando no podemos ver la fuente emisora del sonido que percibimos; una musical, cuando nos interesa el juego de las formas sonoras; la corporal o táctil, cuando las vibraciones sonoras, sobre todo de bajas frecuencias, se sienten en el cuerpo más que ser percibidas auditivamente. También hay una escucha mediada, cuando el sonido llega a nosotros a través de algún dispositivo tecnológico, y finalmente hay una escucha audiovisual, cuando lo que escuchamos está acompañado por lo que vemos en una pantalla.

Estas diversas formas de escucha, que se complejizan en el caso de la experiencia audiovisual, no son excluyentes. Pueden ser simultáneas y suelen ser dinámicas, es decir, oscilamos entre un modo de audición y otro, y también oscilamos entre nuestra mayor o menor conciencia de nuestra propia escucha. Podemos pasar del oír sin escuchar, es decir, sin prestar atención, a la conciencia crítica de nuestra escucha: el escucharnos escuchar.

Cuando audio-vemos una película (como diría Chion), nuestra escucha está triplemente mediada: por el dispositivo visual (los diferentes tamaños y tipos de pantallas), por el auditivo (los diferentes sistemas de reproducción de audio) y por los códigos de los modelos de representación audiovisual. Cabe entonces preguntarnos cómo es realmente nuestra escucha en cada ocasión: ¿es una audiovisión o una visoaudiencia?, es decir, ¿manda la vista o manda la audición?, ¿o cómo oscilamos entre una y otra?, ¿qué tanto audio-vemos o vemos-oímos? Como plantea Bresson⁽³⁾, ¿qué tanto lo que llama al ojo y lo que llama al oído en el cinematógrafo compiten o se complementan? ¿Las imágenes me distraen de lo que oigo o me permiten escuchar mejor? Y a su vez, ¿los sonidos que oigo al ver la pantalla me distraen o me permiten enfocarme mejor en lo que veo? Las respuestas a estas interrogantes son variadas y dependen de cada caso.

También hay que considerar como una mediación adicional a la lectura de los subtítulos, cuando los hay. ¿Qué tanto podemos escuchar realmente los diálogos hablados cuando no los entendemos y estamos leyéndolos simultáneamente en nuestro idioma? ¿Y qué tanto también nos quitan parte de la atención visual a la pantalla completa?

La experiencia audiovisual es anterior al cine, forma parte de la vida misma: vista y oído forman un binomio casi inseparable de nuestra percepción de la realidad. En nuestras mentes, en mayor o menor medida, las imágenes de lo que en el mundo se mueve

están acompañadas de sus sonidos y viceversa. Michel Chion llamó *síncresis* a este fenómeno perceptivo. Esta escucha mental subjetiva, consciente o no, se suma a la complejidad objetiva de las distintas circunstancias de escuchas audiovisuales.

Primero fue la escucha de la etapa del llamado cine silente, que si de algo carecía era precisamente de silencio. Era una escucha viva y en muchos casos interactiva, pues además de los distintos acompañamientos sonoros que proveyeran los exhibidores —como sabemos, principalmente música en vivo— al parecer no era inusual, sobre todo en cines de barrios populares, que hubiera comentarios e incluso discusiones entre el público durante las proyecciones. De cualquier manera, en diferentes salas o locales de exhibición la experiencia de escucha cinematográfica era distinta, influyendo en la capacidad de atención e inmersión en el audio-visionado de las películas.

Poco antes de que el cine sonoro llegara, casi justamente hace un siglo, la radio poco a poco se fue convirtiendo en el primer medio electrónico de comunicación y entretenimiento masivo. La escucha acusmática entró a los hogares, para dar información, noticias, publicidad y propaganda, entretenimiento y cultura. Entre 1930 y 1932 sucede la conversión al sonido en Hollywood. El resto del mundo seguiría después. En esa primera década, se establece lo que se conoce como el Modelo de Representación Institucional (o de Hollywood) del cine sonoro, principalmente narrativo y realista o naturalista, con su conjunto de normas y convenciones, mismas que, por decirlo de alguna manera, han domesticado nuestra escucha. A partir de reglas no escritas, se establecieron usos y costumbres de lo que debe y no debe hacerse con el sonido. Por ciertas características predominantes de este modelo, Michel Chion lo llamó vococentrista. Algunas de sus convenciones o normas principales son las siguientes: las palabras habladas (los diálogos o la voz en off) son el rey de esta jerarquía sonora, en la que las voces deben ser telefónicamente limpias e inteligibles, estar de preferencia en un eterno primer plano y nada debe interferir con ellas; la música (fundamentalmente extradiegética, es decir, que no existe en el universo de lo narrado) es el principal elemento sonoro encargado de proveer intensidad emocional y apoyar la sensación de flujo temporal; los ruidos y los efectos, incidentales y ambientales, son funcionales, se usan para dar realismo y espectacularidad, casi siempre subordinados a la imagen; el silencio total, los cortes abruptos y los sonidos extradiegéticos no están permitidos. Un aspecto muy importante de la domesticación de nuestra escucha audiovisual, es la utilización de la música como un filtro de nuestra conciencia crítica, por ejemplo, en escenas violentas en las que el acompañamiento musical tiende a dotar de valores estéticos formales o volver espectacular la percepción de dicha violencia, normalizándola.

A partir de los años sesenta, además de la radio, la televisión empieza a ser una presencia infaltable en los hogares y comienza

Samuel Larson Guerra tiene una trayectoria profesional de más de treinta años en las áreas de sonido, edición y música para cine. En el ámbito académico se ha especializado en la enseñanza del lenguaje sonoro audiovisual. En 2010 se publica su libro *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*.

una competencia que finalmente, en la era digital y del internet, llevará a la confluencia actual en la que las salas de cine ya no son el paradigma principal de la escucha cinematográfica. Desde los setenta, pero ya de manera masiva en los ochenta, el video casero permitirá audio-ver películas en casa... Hasta mediados de los setenta, los sistemas de sonido analógicos anteriores a la era Dolby tenían rangos limitados de fidelidad sonora. La escucha de películas en sala o en casa que se nos ofrecía carecía en general de las más altas y las más bajas frecuencias; había menor diferencia entre los sonidos más leves y los más fuertes; y no había juegos de espacialización, todos los sonidos venían del frente. Con los sistemas digitales Dolby, DTS y SDDS, además de la pantalla grande, el cine ofrecía una experiencia de escucha espectacular, ya no solo auditiva sino corporal, imposible de reproducir por su dimensión en los sistemas caseros.

La competencia por nuestra atención audiovisual pasa por nuestros ojos y también por nuestros oídos. Sin embargo, aunque tanto la cultura occidental como la industria del cine que de ella emanó pueden ser calificadas de ojo-centristas, quizá han habido más cambios en nuestras maneras de escuchar que de mirar audiovisualmente. En el aspecto visual los cambios fundamentales han sido relativamente pocos: primero fue la llegada del color, que para el cine fue en los treinta y para la televisión fue en los sesenta, y luego, más allá de los intentos por ofrecer tridimensionalidad, nunca del todo exitosos, el cambio principal fue el incremento de la resolución visual en el video digital que finalmente, hace unos diez años, sustituyó casi por completo a la película cinematográfica. Dejando a un lado la realidad virtual, con su tridimensionalidad y perspectiva de 360 grados, pero que no compite directamente con el cine digital, al final seguimos viendo películas principalmente en pantallas rectangulares, sean estas gigantescas o diminutas. En este aspecto, la experiencia visual del cine no es tan distinta ahora a como lo fue desde la primera vez que el público salió corriendo de la sala en esa famosa llegada del tren a la estación del cinematógrafo de los Lumiére.

Desde un inicio las tecnologías del sonido se desarrollaron más lentamente que las de la imagen. La cámara del cinematógrafo fue portátil y manual desde el principio, mientras que tanto el registro como la reproducción sonora siempre fueron más pro-

blemáticos y difíciles de implementar, tardando más en llegar del centro a la periferia. El sonido llegó a Hollywood en 1930, entonces todavía no se había desarrollado la tecnología de registro y reproducción en cinta magnética: las grabadoras de sonido no eran portátiles y necesitaban energía. No era imposible, pero tampoco era fácil grabar sonido en locaciones. Faltarían todavía dos décadas para la aparición en el mercado de las primeras grabadoras magnéticas portátiles, el equivalente sonoro de las cámaras de cine. En los treinta, el sector de la exhibición se fue adaptando internacionalmente al sonido según las circunstancias de cada región y país. Pero la realización de películas se vio severamente impactada por el incremento de los costos, sobre todo por la necesidad de infraestructura industrial: foros insonorizados, equipamiento de registro, edición y mezcla, material y laboratorios. Por circunstancias históricas y geográficas, México ingresó muy rápido a la producción de cine sonoro y tuvo un impacto importante en el ámbito iberoamericano en términos de escucha, sobre todo en los años cuarenta. El cine llevaba al mundo, además de las historias y las imágenes, la música, las canciones y las formas de hablar de cada cultura.

No fue sino hasta 1958 que apareció la primera grabadora sincrónica en Francia, la Nagra III NP, trayendo al cine y a nuestra escucha el equivalente a la cámara en mano. Esta innovación tecnológica, que permitía hacer sonido directo de buena calidad en casi cualquier lugar con un equipo de filmación de no más de diez personas, fue el segundo gran cambio en el sonido y en el cine, pues permitió el surgimiento de movimientos renovadores como la Nueva Ola Francesa, el Nuevo Cine Antropológico, y el Nuevo Cine Latinoamericano. Y marca los inicios de muchas cinematografías incipientes, sobre todo en el llamado tercer mundo. Con el cine de autor, así como por las películas independientes y experimentales, se diversificó lo que se ofrecía a nuestras escuchas.

El siguiente gran cambio va a ser la llegada del sonido Dolby SR a Hollywood a mediados de los setenta. El sonido pasó de ser monaural a tener estereofonía y surround, además de mejorar en su calidad general. Tanto en términos de exhibición como de producción, la mayor parte de las cinematografías periféricas no pudieron realizar el cambio. Son los setenta y ochenta la época del "mal so-

nido" del cine mexicano. Aunque veamos las películas de manera similar a como se veían en el primer mundo, nuestra escucha en salas era del "tercer mundo" y el sonido de nuestro cine también. La actualización de nuestra escucha cinematográfica en términos tecnológicos llegará casi veinte años después, cuando aparecen los primeros complejos multisalas de la mano de los nuevos *malls* comerciales. Empezamos a tener salas con sonido Dolby y algunas hasta con DTS. En 1997 se inaugura la Sala THX – Dolby Digital en los Estudios Churubusco y finalmente nuestra producción cinematográfica sale de la obsolescencia tecnológica sonora. Después de décadas de un cine famoso por su mal sonido, surge la posibilidad de una escucha digna de películas mexicanas. Sin embargo, aunque empezaron a sonar bien, nuestras películas difícilmente llegaban al público en las flamantes y actualizadas salas de los nuevos complejos comerciales, lo más probable es que llegaran al público en versiones de video pirata de dudosa calidad. La escucha y el visionado de películas (sobre todo las nacionales) ya no era algo que sucedía principalmente en las salas.

Más o menos hace una década, el cine dejó de ser en celuloide, la imagen cinematográfica se volvió digital y poco después apareció el nuevo sistema sonoro: Dolby Atmos. De manera similar a lo sucedido con el Dolby SR, las cinematografías periféricas han sido en general incapaces de solventar la implementación del nuevo sistema, por su elevado costo. En el caso particular de México esto implicó una merma relativa en la calidad del sonido de muchas de nuestras películas debido principalmente a dos circunstancias: la primera fue que el nuevo sistema de proyección digital en salas, llamado DCP (*Digital Cinema Package*) eliminó la necesidad de pagar una licencia Dolby, que por una parte terminó con este control monopólico del sonido cinematográfico, pero también tuvo como consecuencia la eliminación de lo que constituía un filtro mínimo de control de calidad técnica; esto coincidió con un incremento exponencial de nuestra producción de largometrajes, que del 2000 al 2020 pasó de un promedio anual de unas 35 películas a alrededor de 150, sin el correspondiente crecimiento de recursos humanos correctamente capacitados. En la última década, muchas películas mexicanas son realizadas con entusiasmo pero con poco profesionalismo, son las menos las que pasan por una sala profesional de mezcla de sonido cinematográfico. Como la mayoría de estas películas no logran acceder a los circuitos de distribución en salas o en plataformas de *streaming*, tampoco tenemos muchas posibilidades de audio-verlas.

Con la pandemia, se exacerbó la tendencia de audio-visionado de películas en línea y la exhibición en salas apenas comienza a recuperarse. Pareciera que no será fácil volver a los volúmenes de taquilla anteriores al 2020.

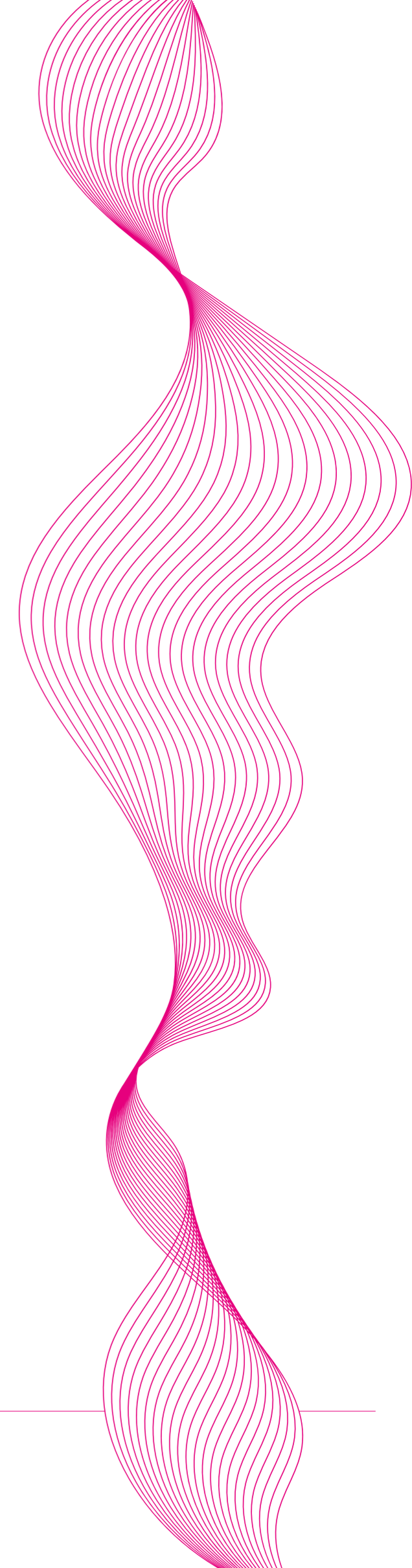
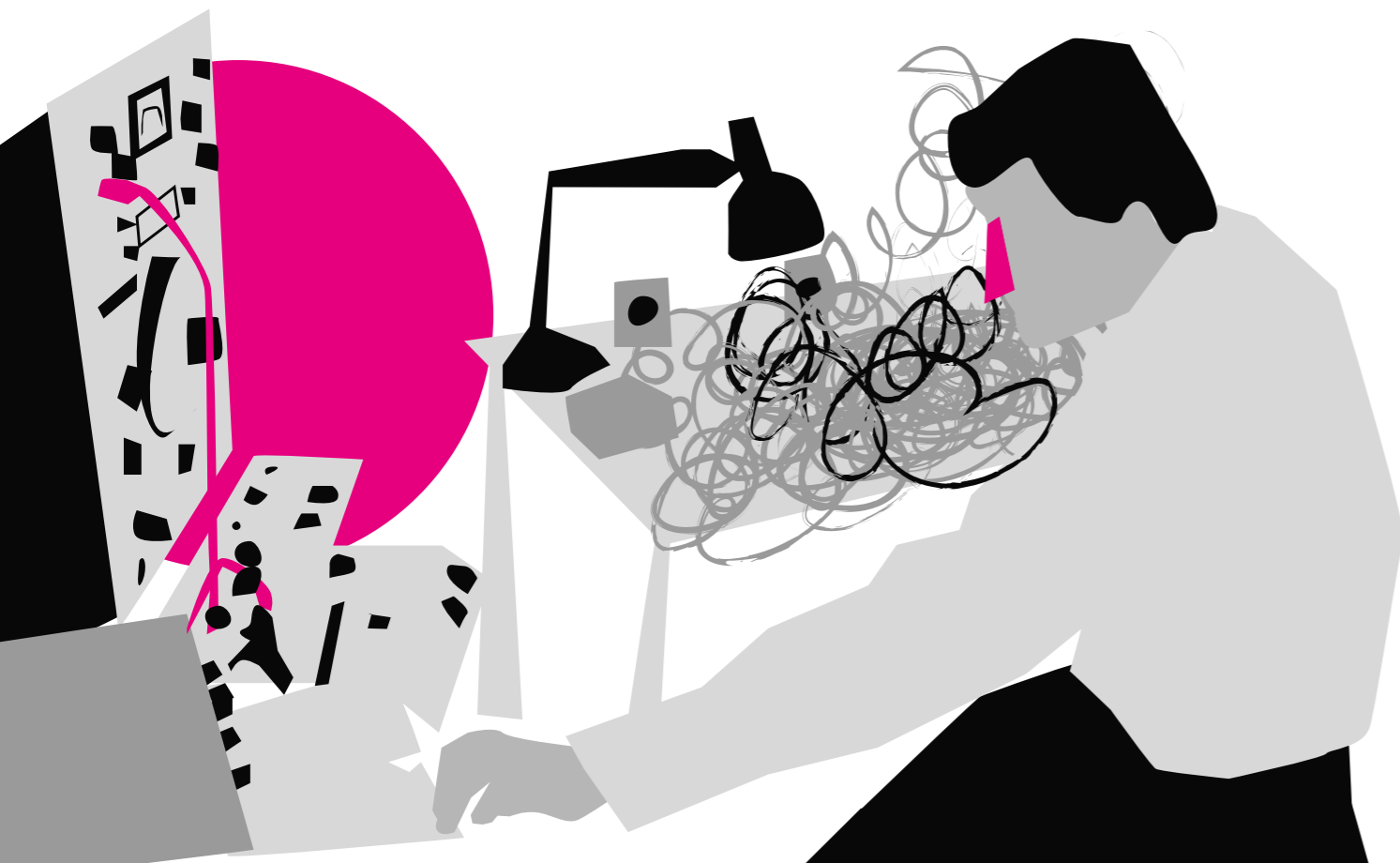
¿Qué tanto influyen en nuestras experiencias de audio-visionado de películas nuestras escuchas? No es un asunto fácil de establecer, pero está claro que aunque veamos las mismas películas, no será una experiencia similar de escucha en función de las muy desiguales circunstancias socioeconómicas del consumo y producción de las mismas.

Se escucha lo que se puede.

- 1) Schaeffer, Pierre, *El tratado de los objetos musicales*, Alianza Música, 1988
- 2) Chion, Michel, *La audiovisión*, Paidós Comunicación, 1993
- 3) Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Ediciones Era, 1979

Ilustraciones por Pepe Tzintzun

Pepe Tzintzun (Morelia, 1987) es diseñador gráfico e ilustrador. Su trabajo ha sido seleccionado para el catálogo *Ilustradores de Latinoamérica 2016* por la Universidad de Palermo, y para *Typodarium 2018* por la editorial Verlag Hermann Schmidt. En 2018 diseñó la imagen del Festival Internacional de Cine de los Cabos y ha desarrollado diversos carteles para largometrajes y cortometrajes como *Mente revolver*, *Leche* y *Buenos días Ignacia*.



El feminismo antipop de Sinead O'Connor

POR CHARLYNNE CURIEL



Nothing Compares, el documental que Kathryn Ferguson realizó sobre el lustro más intenso de la vida musical de la cantante norirlandesa Sinead O'Connor, es una hermosa pieza audiovisual cuyo hilo conductor es la historia del arribo de la excepcional cantante al *mainstream* del pop y su posterior caída.

A lo largo del documental, se muestra una selección de material de archivo para recordar las convulsas sociedades anglosajonas de finales de la década de los ochenta y principios de los noventa en Irlanda del Norte, Inglaterra y Estados Unidos, ilustrando aspectos sociopolíticos de gran repercusión en el mundo occidental: los efectos del Thatcherismo, la caída del muro de Berlín, la primera guerra del Golfo, el conflicto norirlandés, el contexto republicano y bélico estadounidense.

Entre 1987 y 1992, Sinead fue colmada de merecidos reconocimientos que no impidieron que su personalidad y posturas políticas fueran un pretexto utilizado por la industria de la música y la prensa sensacionalista para reafirmar el régimen convencional de género en una sociedad conservadora que ella confrontó con su música, su imagen, sus declaraciones públicas y sus activismos.

Nothing Compares

Con las voces en off de entrevistas realizadas tanto a Sinead como a músicos, productores, managers y algunas amigas, *Nothing Compares* va develando una personalidad compleja encarnada en un cuerpo delgado y una voz poderosa que se enfrentó al sexismo, al machismo y la misoginia como otras fases de un *continuum* de violencias que inició en su infancia.

Del abuso infantil que sufrió, Sinead no responsabiliza a su madre. Aunque creció "estúpidamente religiosa", muy pronto entendió que el poder que la Iglesia católica tenía en la sociedad norirlandesa había normalizado la violencia hacia las mujeres. Su lectura de la historia y la realidad que le tocó vivir alimentaron sus entendimientos sobre las fuentes de dicha violencia: la desigualdad estructural, la existencia de instituciones y una sociedad patriarcal influidas fuertemente por el catolicismo que para entonces impedían que en Irlanda del Norte las mujeres accedieran al divorcio y al aborto.

Su temprana "rebeldía" quiso ser "domada" con su encierro en un convento de monjas, vinculado a los asilos de las Magdalenas, una congregación religiosa que recibía a mujeres "caídas en desgracia" por haber sido violadas, haber practicado sexo premarital, estar

solteras o embarazadas y sin pareja. Pero en esa horrible vivencia tuvo la oportunidad de explorar su talento vocal gracias a las clases de música que recibió. Su necesidad de amor y afecto, la brutal infancia que experimentó y las ganas que tenía de gritar a falta de una terapia que la ayudara a sanar, la llevaron a la música como proyecto de vida, primero siendo la cantante de dos bandas y después grabando en Londres su primer disco como solista ("The Lion and the Cobra", de 1987) que reconoce como su testamento.

A pesar del maltrato y el abandono que caracterizaron los primeros lustros de vida de Sinead, Ferguson no insiste en el trauma ni en el victimismo. Por el contrario, las incluye como experiencias en la vida de una niña y adolescente para explicar cómo la cantante las hizo germen de una inédita creatividad y de un posicionamiento crítico a una sociedad violenta hacia las niñas y las mujeres que aborda en varias de las letras de canciones que la hicieron famosa.

En algunas entrevistas recuperadas en el documental, se retrata a una mujer más bien tímida, introvertida, que habla con elocuencia pero sin mucho temperamento, lo que contrasta con dos aspectos que no pasan inadvertidos: por un lado sus críticas y opiniones tan determinadas sobre los asuntos públicos que la indignaban; por otro, la extraordinaria manera de aparecer en el escenario llenándolo con su presencia y voz.

En el contexto de esa época de ascenso a la fama, pocas personas comprendieron que la emblemática cabeza rasurada de Sinead, la elección de su vestuario y su escaso o nulo maquillaje fueron símbolos de una artista que se adelantó al transfeminismo y a la crítica al binarismo de género e inspiró en el feminismo anglosajón la certeza que se tiene hoy de la importancia de la interseccionalidad en las luchas feministas que han abrazado el antirracismo tanto como el combate al patriarcado.

Aunque Sinead se considera cantautora, es difícil ubicarla en un género específico pues sus múltiples influencias transitan de Bob Dylan a The Pretenders, pasando por David Bowie, Siouxsie and the Banshees, Bob Marley y Peter Gabriel. Así, tanto el punk como el postpunk, la música de la población de origen jamaicano en Londres, especialmente el reggae y el dub, y sus letras profundas en canciones dedicadas a la maternidad, a denunciar la injusticia y a oponerse a las guerras plantean lo estéril del ejercicio de ponerle etiquetas a su música, aunque ella se presente como una cantante de protesta.

En el tránsito hacia la última década del siglo XX, el feminismo no ocupaba un lugar importante ni en el esfera pública ni en los medios de comunicación. La escasez de lugares para visibilizar las reivindicaciones y reclamos de las mujeres convirtió a la música en un espacio recurrido por algunas (Patti Smith, Siouxsie Sioux, Queen Latifah, Kathleen Hanna, The Slits, Madonna, The Raincoats). Sinead no fue la excepción pero lo hizo distinto. Cada presentación —en radio, televisión y en vivo— fue su tribuna para denunciar el racismo, la violencia sexual contra menores de edad solapada por la Iglesia católica, los nacionalismos supremacistas, 35 años antes de que estas problemáticas tomaran el lugar que ahora tienen en la discusión pública.

"In the land of the free" la música y *persona* de Sinead fueron más de una vez boicoteados por las industrias del entretenimiento y sus públicos, que prefirieron que medios de comunicación amarillistas hicieran de temas y problemas sociales importantes, críticas sin sustancia que reivindicaban a una industria del espectáculo intolerante al pensamiento disidente.

Una de las lecturas más interesantes que ofrece el documental es al *mainstream* estadounidense, ávido de estrellas y productor de estereotipos complacientes, que privilegia el conformismo sobre la creatividad y el talento. *Nothing Compares* ilustra las formas patriarcales que se reproducen en el "show business" perpetrador y cómplice del ejercicio de las violencias hacia las mujeres cuando, por ejemplo, convierte la legítima crítica de una sobreviviente de violencia en un cliché de "rebeldía" y motivo de chistes malos y burlas públicas. Si bien en los últimos años poco de eso ha cambiado en los países del norte global, lo que el documental muestra es que la sátira y la humillación en nombre del humor eran agresiones cotidianas para las mujeres que se convertían en figuras públicas y nadie lo consideraba fuera de lugar.

La película expone cómo de esta industria surge una artista que llega a ser casi idolatrada, al tiempo que es acosada por los medios de comunicación, y una sociedad cegada por el conservadurismo que la exilia de la esfera pública y condena al olvido. En aquella inolvidable presentación en Saturday Night Live de 1992, se percibió más ofensivo que Sinead rompiera en cuatro pedazos una fotografía del papa Juan Pablo II, que sus denuncias contra la violencia sexual contra monjas y menores de edad, solapada durante años por la Iglesia católica en Irlanda del Norte.

Para las nuevas generaciones que quizá nunca han escuchado ni conocen a Sinead, *Nothing Compares* será una oportunidad para dejarse encantar por una revelación. Para quienes la escuchamos y conocemos desde finales de los ochenta, el documental es una confirmación de aspectos de su vida que ya sabíamos, con la gran ventaja de acceder a material de archivo de una joven Sinead ensayando en Londres en 1985, escuchar de su propia voz (afectada por el tabaquismo) reflexiones sobre su pasado elaboradas desde su presente y recordar a una artista que queda en la historia de la música como una mujer que no se alineó a los principios de la farándula, que tempranamente cuestionó el binarismo de género y las convenciones musicales que enmarcaban a las mujeres en roles de género tradicionales, que hizo de su agudeza e inteligencia una inspiración para la música.

Sinead O'Connor fue incomprendida y por eso socialmente sancionada, pero esto le permitió regresar a un camino del que la fama la estaba alejando. La condena de la sociedad estadounidense, los medios de comunicación y la industria de la música le dejaron hacer una vida en el arte alejada de la frivolidad del *mainstream* y coherente con los principios y las causas que acompañó, la reubicó en el mundo de la forma en la que ella dice haber querido vivir, lejos de ese "éxito que hizo de su casa un fracaso" y que la convirtió por un tiempo en algo que ella renegó, porque jamás quiso ser una estrella pop.

El carnaval filmado y el mito del entretenimiento en el documental musical

POR ANDRÉS ARDILA



Es imposible distinguir la música de su imagen. Toda canción o melodía evoca sensaciones, quizá el calor de un amor pasado o el deseo de una fiesta exuberante. Así, en el cine la música nunca ha pasado desapercibida. Por un lado, por el ritmo mismo de las imágenes en movimiento. Una sucesión de cortes funcionan como la cadencia de una canción. A veces más rápido y explosivo y otras más lenta y contemplativa. Por otro lado, por la participación de cantantes y artistas escénicos en todas las cinematografías del mundo desde los inicios del cine sonoro. Pasando por los cantantes y estrellas del *vaudeville* anglosajón hasta los charros cantores y las divas del bolero de las películas mexicanas de antaño. Una línea genealógica se podría conectar hasta el videoclip y sus sucesores.

Numerosas películas documentales recurren a la presentación en cámara de artistas para dar cuenta de este proceso vivo de la música. Por ejemplo, el fanatismo explorado en los *rockumentaries*, películas que utilizaban las estrategias del cine directo para registrar las bandas de rock y pop que surgieron desde los años sesenta en medio de los movimientos sociales. La música era parte clave de cada época y generación al ser fundamental para la fiesta, el carnaval y la protesta. Se harían cada vez más comunes las películas sobre giras musicales como la icónica *What's Happening! The Beatles in the U.S.A.* (Albert y David Maysles, 1964) o de festivales como *Woodstock: 3 días de paz y música* (Michael Wadleigh, 1970), y con el paso de los años surgiría un nuevo subgénero enfocado en retratar las biografías de los artistas musicales.

Al pensar el afecto que produce la música y su representación en nosotros me pregunto de dónde viene esa sensación y cómo se construye en las películas documentales. Esto puede obedecer al impulso de la cultura de celebridades y su profunda relación con lo que llamó la investigadora Jane Feuer "El mito del entretenimiento". Esto es un mecanismo narrativo donde al dar luz sobre lo que pasa detrás del escenario, aquello que la mayoría de espectadores no vemos, la imagen perfecta de las estrellas parece derrumbarse. Sin embargo, sucede en realidad que esta desnudez es fundamental para las historias de nuestros artistas.

La película biográfica entretiene los testimonios de amigos o expertos historiadores sobre cómo fueron los inicios, sus épocas de oro y declives o muertes con las imágenes de los artistas. Acceden y utilizan un archivo que reconstruye una cartografía afectiva de los artistas, los barrios donde crecieron con fotografías o filmaciones

de sus calles, las escuelas o lugares donde se formaron para dar cuenta de cómo era vivir ahí y crecer como ellos. En la mayoría de casos ponen a los artistas como héroes dentro de contextos donde hay dificultades sociales o económicas, siempre además intensificadas por problemas familiares o emocionales; narrativas que se nutren de la idea del genio creador.

¿Por qué tenemos esa necesidad de saber la historia detrás del escenario? ¿Qué identificamos en estas imágenes? Reconocemos en nuestros pasados, unidos por la imagen del artista, una manera de vivir y sentir las cosas. Muchas veces de manera generacional. Por ejemplo, el documental biográfico *Rebel Dread* (William E. Badgley, 2020)* que cuenta la historia del músico, DJ y videógrafo de ascendencia jamaicana Don Letts en el auge del punk británico de los años ochenta. La película se construye alrededor de la voz del mismo Don Letts, sus amigos y otras personas célebres de la escena de esos años, y dialoga con el archivo videográfico y fílmico de más de trescientos videoclips que realizó en esos años.

En la mayoría de casos estas películas buscan explorar las formas fílmicas de la nostalgia. Sin embargo, en otras se busca dinamitar esta estrategia como en *Escocia no es un banco* (Carlos Matsuo, Cristian Franco, 2022)* falso documental sobre una supuesta banda de punk de gran importancia en México de los años noventa. La película se va sirviendo del dispositivo documental para explorar lo que significó para muchos el punk, la anarquía y el rechazo al mundo del capital y el poder político. Siguiendo además la tradición de reconocidos falsos documentales sobre supuestas bandas de rock como *This Is a Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), la película juega con describir una sensación generacional gracias a la figura de Los Nuevos Maevans, una falsa banda de punk creada por Cristian Franco como parte de un performance anterior donde hacían fonomímica de canciones de punk.

El documental musical consolida la idea histórica de cada generación y sus géneros musicales y da luz a nuevas mercancías de la nostalgia, o puede intentar jugar a la sátira y dinamitar esas narrativas heroicas sobre nuestros artistas y la cultura de las celebridades. Vale la pena preguntarse cuáles son las imágenes que hemos seguido repitiendo como síntoma de una cultura que revisa el pasado de maneras obsesivas, y cuáles son las formas de estos nuevos héroes cantores en los mitos del ahora.

*Películas que son parte de la programación de la sección Sonidero en *Ambulante 2022*.

Disonancias resonantes

POR ANA EMILIA FELKER

La apertura de la película italiana *Pasqualino Settebellezze* (1975) es un montaje de imágenes bélicas acompañadas por un sensual saxofón: Mussolini y Hitler se dan la mano mientras sonríen; bombas derriban edificios, tropas avanzan, aviones militares sobrevuelan y luego se desploman; cuerpos de soldados yacen sobre la arena. Entonces una voz en off masculina, en un tono seductor y satírico, enlista en italiano una serie de características de la virilidad nacionalista mientras las imágenes siguen sucediendo:

Oh yeah. Los que adoran la imagen corporativa, sin saber que trabajan para alguien más. Oh yeah. A los que les debieron disparar en la cuna... ¡Pow! Oh yeah. Los que dicen nosotros los italianos somos los mejores Hombres sobre la Tierra. Oh yeah. Los que votan por la derecha porque están hartos de las huelgas. Oh yeah. Los que votan por candidatos blancos para no ensuciarse. Los que nunca se involucran con la política. Oh yeah. Los que todavía apoyan al rey. Los que dicen "Sí, señor". Oh yeah. Los que hacen el amor de pie con las botas puestas y se imaginan en una cama lujosa. Los que creen que Cristo es Santa Claus de joven. Oh yeah. Los que dicen "Al diablo". Los que estuvieron ahí. Los que se creen todo, que incluso creen en Dios. Los que escuchan el himno nacional. Oh yeah. A los que les llega la basura hasta aquí. Oh yeah. Los que duermen profundo, incluso con cáncer. Oh yeah. Los que siguen sin creer que la Tierra es redonda. Oh yeah, oh yeah. Los que en un momento de sus vidas crearon un arma secreta, Cristo. Oh yeah. Los que siempre están en Suiza. Oh yeah. Los que pierden guerras por un pelo. Oh yeah. Los que dicen vamos a echar una carcajada. Oh yeah. Oh yeah. Oh yeah. Oh yeah.

La película causó revuelo en su momento. Por un lado, obtuvo la nominación al Óscar para su directora, Lina Wertmüller, la primera mujer en recibir este reconocimiento. Por otro, fue criticada por presentar una visión cruda y tragicómica de la violencia durante la Segunda Guerra Mundial. El personaje principal, interpretado por Giancarlo Giannini, después de una serie de malas decisiones, termina en un campo de concentración. Intenta escapar seduciendo a una sádica carcelera.

Más allá de las virtudes de la película, la apertura es una obra maestra en sí misma disponible en YouTube. Cuatro minutos y medio de disonancia cognitiva que, en su técnica cinematográfica, recuerda la teoría del montaje de Sergei Eisenstein, quien abogaba por el rol activo del espectador. Al enfrentarse a imágenes contradictorias y aparentemente inconexas —el saxofón y el cadáver— este hace un ejercicio de síntesis e imaginación. ¿Qué significa ese "oh yeah" frente a la bomba que explota? ¿Qué me dice de mis placeres cotidianos? ¿Qué me dice de mi silencio y de las formas veladas de la complicidad? La obra resuena en el público, lo incomoda, entra a su conciencia, a sus emociones. Resuena en el sentido en que la intención crítica se prolonga más allá de la mente de la directora: el público se convierte en creador. Así la denuncia al fascismo no es algo que se consume como espectáculo, sino que se experimenta con todo el cuerpo en diálogo con la obra.

Ver hoy la cinta de Wertmüller demuestra que ese montaje que contrapone el placer con la guerra, produce un sacudimiento atemporal. Resuena en un presente en que los fascismos se propagan por el mundo.

Oh yeah. Los que dicen "piensen en los bebés". Oh yeah. Los que criminalizan la pobreza. Los que quieren ser blancos. Los que se piensan libres. Los que creen que Dios está de su lado. Los que se miden con base en su éxito, a los ceros en el banco. Oh yeah. Los que dicen "Estamos como en Venezuela", pero nunca han ido a Venezuela. Los que no dan propina. Los que se ponen la camiseta. Los pragmáticos. Oh yeah. Los que babean por Europa. Los que acosan. Los que dicen "hay que respetar las estatuas de los conquistadores". Los que replican las lógicas corporativas. Los que sienten que se lo han ganado porque trabajan duro, incluso los domingos. Oh yeah. Los que lloran por Ucrania, pero no se enteran de la valla de Melilla. Oh yeah.

Andrés Ardila (Bogotá, 1995) es investigador audiovisual, montajista y escritor interesado en estudiar el melodrama, el género y el artificio en la cultura. Maestro en Historia del Arte de la Universidad Autónoma de México. Es bailarín-creador en el Colectivo Sujetos, donde desarrolla proyectos interdisciplinarios en torno a la danza, el cine y el performance.

Ana Emilia Felker es doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de Houston. Autora del libro de ensayos *Aunque la casa se derrumbe* (UNAM, 2017).

Ilustración de la siguiente página por Gonzalo Fontano

Gonzalo Fontano (Ciudad de México, 1988) es licenciado por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, en la carrera de Diseño y Comunicación Visual, orientado en ilustración. Colabora en diversas ramas de la cultura como cine, música, literatura y teatro. Actualmente se desempeña como diseñador e ilustrador independiente en trabajos editoriales.





Fotografías por Fernando de la Rosa

Sobre la libertad de los sonidos

Entrevista a Leonardo Heiblum

POR CLAUDIA LIZARDO

Al buscar el significado de la palabra *guarida* nos topamos con *cueva* o *espesura*, un lugar de refugio donde se guarecen los animales. Así me siento al entrar al estudio del multipremiado compositor Leonardo Heiblum en la Ciudad de México: entre la espesura y la solemnidad. El espacio es un homenaje a la experiencia sonora, con jaranas y charangos que cuelgan de las paredes, tambores, timbales e instrumentos de percusión que intuyes acaban de ser tocados.

Estoy en el templo de un tipo de criatura muy particular, cuyas primeras memorias son haber encontrado la musicalidad del motor del coche de su madre y ahí haber entendido que todo era música.

Recientemente nombrado miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, Leo Heiblum es uno de los compositores y músicos más reconocidos de Latinoamérica, que se ha dedicado a hacer música para cine con participación en películas como *María, llena eres de gracia* de Joshua Marston; *Frida*, de Julie Taymor, *Allende mi abuelo Allende*, de Marcia Tambutti Allende; *Mi vida dentro* de Lucía Gajá; *El silencio de otros* de Almudena Carracedo y Robert Bahar; *Noche de fuego* de Tatiana Huezo, entre muchas otras.

Claudia Lizaro es venezolana radicada en México. Ha ejercido como redactora creativa en radio, televisión y plataformas digitales. Es cofundadora del proyecto de innovación periodística El Bus TV y compositora en La Pequeña Revancha. Actualmente se dedica al desarrollo de estrategias de contenido para medios de comunicación y ONG y coordina el área de Comunicación de Ambulante.

Es, además, un amante de los sonidos en su sentido más amplio, con una obra que honra la experiencia auditiva como una de las más sublimes que el ser humano puede tener.

Tomo mi lugar en una poltrona barroca y de inmediato entiendo que estoy siendo testigo de un proceso de trabajo conocido: la mezcla sonora del *Ambulantráiler*. Y me pregunto qué no ha escuchado este escritorio, qué frecuencias no habrán atravesado estas paredes.

Hoy hablamos de su relación con *Ambulante*, el momento sonoro en el que se encuentra, su colaboración con Philip Glass en un proyecto reciente llamado *Un lugar llamado música* y su fascinación por los sonidos como herramienta para reconciliarnos con el mundo.

Claudia Lizaro: Estamos aquí haciendo algo que ya es como una tradición familiar. ¿Cómo te sientes haciendo el sonido de este *Ambulantráiler* después de 17 años?

Leonardo Heiblum: Es uno de los proyectos que más quiero en la vida. Me parece que solo no hice el sonido del spot del segundo año de *Ambulante*. Así que sí: es de familia, tal cual. Soy amigo de Diego y de Gael de toda la vida. Es uno de los proyectos que más aprecio porque tengo completa libertad. La única dirección es que esté muy prendido. No hay un estilo definido, cada año probamos algo distinto.

C.L.: ¿Recuerdas algún *Ambulantráiler* que te haya marcado de todos los que has hecho?

L.H.: Una de mis grandes pasiones es hacer música con los sonidos que nos rodean y hubo un año que hice eso. Recuerdo que estaba el documental de Herzog en la nieve y había una explosión, estaban los maras salvatruchas y era una especie de cumbia hecha con sonidos. Pero todos tienen lo suyo.

El spot del que habla Leo corresponde a Ambulante 2009.

C.L.: Este año la música y el sonido cobran una relevancia central ¿cómo te relacionas con el concepto de Resonancias en la Gira 2022?

L.H.: Para mí es el concepto más importante en la vida. El universo son resonancias, todo es energía, todo está resonando con todo, todo es respuesta a la relación de las energías de la vibración de

unas cosas con otras. Y es algo que desde pequeño me ha hecho sentido: todo resuena. Por eso nos sentimos distintos en diversos lugares, porque estamos resonando con lo que está a nuestro alrededor. También nosotros somos una colección de frecuencias que están resonando con otras. Entonces cuando me dijeron que el concepto era Resonancias, pensé "perfecto".

C.L: Si yo te preguntara hoy cómo estás resonando o en qué momento sonoro te encuentras ¿qué me responderías?

L.H: Sonoramente estoy cada vez más libre con lo que estoy haciendo, que es este trabajo de hacer música con los sonidos que nos rodean. Y trato de integrar eso a mi música, a la música en la que colaboro y al cine.

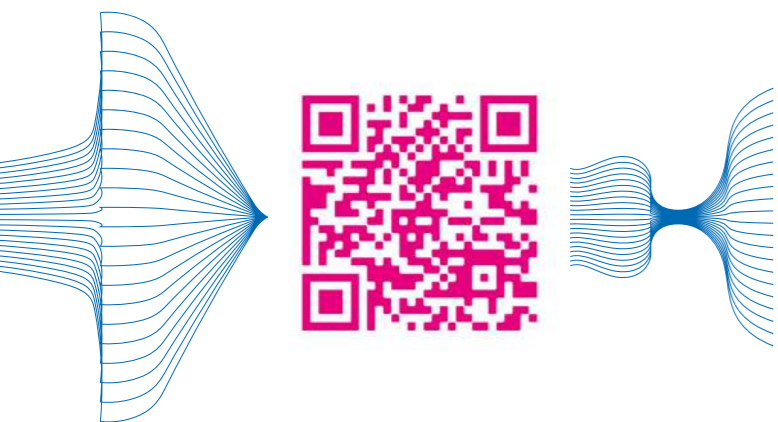
Hoy no quisiera hacer nada más de lo que estoy haciendo. Y lo más importante: me dejaron de importar cosas como quién escucha los proyectos que me apasionan, dónde los escuchan, si a la gente le gusta, todo eso me dejó de importar porque me di cuenta de que estaba haciendo lo que tenía que estar haciendo.

Todo el tiempo estamos dudando sobre lo que hacemos y está bien, es bueno dudar de uno mismo, pero también llegué a un punto en el que ya no tengo que dudar tanto porque ya conozco cierta estructura. Aunque todavía siga teniendo el mismo miedo de la primera vez cuando voy a empezar a hacer una película, ya hay una parte de mí que afirma: "sí sabes, te va a salir". Y eso me da cierta libertad y tranquilidad para poder experimentar cosas. Si lo hago con esas ganas y esa entrega, algo padre va a salir.

C.L: ¿Sientes que esto es distinto a un Leo de antes?

L.H: Hace unos años me angustiaba más. Estaba pensando en todo al mismo tiempo y, aunque funcionaba, era mucho más estresante. Ahora ya no, estoy haciendo lo que estoy haciendo y sé que iré encontrando el momento en mi calendario para poder hacer lo demás.

La Enciclopedia Sónica



Leo ve el hecho de hacer música con sonidos como su misión en la vida. La Enciclopedia Sónica reúne todo eso, un proyecto de tres volúmenes, iniciado hace 25 años. Piedras de Quintana Roo, olas en Mazunte, una piedra cayendo en un cenote, un chamán en Perú, niños tibetanos rezando en Dharamsala, un mosquito pegando en el micrófono. Todos son momentos de su vida capturados para crear auténticos paisajes sonoros y musicales, con cadencias y ánimos muy específicos.

C.L: ¿Cómo empezó la Enciclopedia Sónica?

L.H: Estudié ingeniería de grabación cuando tenía 23 años porque sabía que lo que quería hacer en la vida era música con sonidos y sabía que tenía que aprender a grabar y a manipular los sonidos para hacer la música que yo quería hacer. Llevo grabando sonidos toda mi vida.

C.L: ¿Cuándo llegó esa claridad de hacer música con sonidos?

L.H: En mi familia siempre ha habido muchísima música, mi hermano escuchaba a todos los brasileños, mi hermana escuchaba desde los folkloristas a Bob Dylan, Jethro Tull, y mi mamá música clásica a todo dar. Creo que esa claridad la he tenido de toda la vida. Uno de los primeros recuerdos que tengo es estar acostado en el asiento del coche de mi mamá escuchando el motor y percatarme de que ese sonido era una canción. Ahí me di cuenta de que todo puede ser música. No se necesita un instrumento, la música está en todos lados. Y si bien han habido muchos intentos de integrar esos sonidos a la música, casi siempre es así: integrándolos. Para mí, el centro son los sonidos siempre y eso es la Enciclopedia Sónica.

Esto lo grabé en 1995 - *play fragmento Zapatistas* (1:38:45 - 1:39:10)

Y esta la hice con Dan Zlotnik con los zapatistas (*play Zapatista Funk* - 3:18)

C.L: Yo siempre he pensado que tu trabajo es el de un interlocutor entre la naturaleza y lo que las demás personas percibimos. ¿Cuál es tu relación con la música y la naturaleza?

L.H: No distingo mucho entre la naturaleza y lo urbano, para mí ambas cosas forman parte de nuestro ambiente. Puede ser tan importante y tan hermoso y tan inspirador el sonido de una ballena como el sonido de una grúa. John Cage decía que el sonido que nos rodea nos molesta pero cuando ponemos nuestra atención, nos fascina. Cuando supe de esa cita me sentí reflejado.

Yo creo que si logramos presentar ciertos sonidos de otra manera, el zumbido de un mosquito o el ruido de una fábrica, se pueden volver algo interesante.

C.L: Eres como un traductor...

L.H: Así es. Me gusta tomar sonidos que son horripilantes y transformarlos. Por ejemplo: tengo unos sonidos de peleas de perros en la selva, que si los oyes solos te hacen mucho ruido. Pero los pongo en una canción como si fuesen la melodía y de pronto parece un jazzista soleando con un saxofón.

C.L: ¿Quizá además de traductor hay algo de curandero?

L.H: Un poco. Otra razón por la cual decidí dedicarme a la música es porque no me gusta mucho hablar o tratar de poner las emociones en palabras porque siento que siempre algo se pierde. La música es, entre otras cosas, un lenguaje, quizá el más sofisticado y maravilloso que tenemos. Te puedes encontrar con alguien que no habla tu idioma y puedes comunicar algo mucho más profundo de lo que puedes decir con cualquier frase. Por lo cual, esto que hago de tomar unos perros peleándose o una mujer que se lamenta en la calle y convertirlo en melodía, siento que tiene algo de sublimación.

Philip Glass y su lugar llamado música

Durante su carrera, las colaboraciones de Leo han sido múltiples y diversas: Jacobo Lieberman, Laurie Anderson, Patti Smith y el Soundwalk Collective, entre muchas otras. Destaca su relación con el compositor estadounidense Philip Glass. El último proyecto en el que trabajaron juntos se llama *A Place Called Music*, un documental que sigue la colaboración creativa de Philip con Daniel Medina, músico de la tradición wixárika y que explora los puentes que la música tiende entre dos personas de procedencias y culturas diametralmente distintas.

C.L: ¿Cómo te vinculaste con Philip Glass?

Tengo una relación con Philip desde hace casi 30 años. Estudié ingeniería de grabación y acabando la escuela me fui a hacer una pasantía en su estudio en Nueva York donde conocí a Michael Riesman, su director musical con quien trabajé muy de cerca.

Luego, cuando fue la gira de *La Belle et la Bête* en 1994 me fui con ellos y durante cinco años estuve viajando. Fue en esas giras que me hice muy cercano a Philip y a su familia. Al final, dejé de trabajar en su estudio y él siempre me preguntaba cuando nos juntábamos: "¿Qué estás haciendo? ¿Sigues haciendo películas?" Nos dimos cuenta de que nuestros procesos a la hora de hacer música para películas eran muy similares.

C.L: Cuéntanos un poco del proceso de trabajo con él...

L.H: El proceso ha sido increíble. Philip es una persona que vive para trabajar. Su vida es su trabajo: se despierta y ya está trabajando. Aprendí eso de él y creo que por eso me cuesta encontrar esquemas de trabajo similares, porque esta es toda una filosofía.

C.L: En el documental Philip menciona una frase alrededor del ejercicio de la escucha: "La única barrera entre músicos es aprender a escucharnos". ¿Crees que haya otra barrera además de esta?

L.H: Yo también creo que esa es la única barrera. Podríamos quizá ponernos más teóricos y hablar del ego y de por qué, desde dónde y para qué haces música. Pero a fin de cuentas se trata de escuchar, porque uno no escucha por ese mismo ego que exige que tu solo suene más fuerte que el del otro. Si te olvidas de tu espacio y escuchas al otro, ese solo va a ser lo que tiene que ser y va a entrar en el lugar en el que tiene que entrar.

C.L: Hablando de la manera tradicional de percibir ciertas musicalidades, hay algo que pasa con el sonido del violín de los músicos wixárika y es que parece percibirse como fuera de tono o desafinado y llega un momento en el que empiezas a estar en comodidad con esa nueva frecuencia que propone el instrumento. ¿Cómo nos reconciliamos con sonidos así?

L.H: Tiene mucho que ver con las diversas funciones que juega la música en distintas culturas. He estudiado música en la India muchos años y ellos hacen y ven la música desde otro lugar y los wixárika también. La música que hacen ellos es ceremonial y ritualística, no es para enseñarnos una canción que quedó muy bonita. Ellos hacen música porque están comunicándose con los poderíos y con sus deidades y porque están también traduciendo y bajando la información que reciben de esa conexión. En ese sentido, la afinación es la precisa para poder entrar en el trance.

C.L: Sí, si te permites soltar el concepto de afinación que tenemos en la cabeza finalmente entras.

L.H: Sí y no solo de la afinación, sino de la estructura, de la melodía, del ritmo. Es una música que requiere que te pongas en otro lugar distinto al que visitamos cuando escuchamos una canción de The Beatles o de Mozart. Es un lugar que conecta con otras partes de nuestro ser.

C.L: *A Place Called Music*, un lugar llamado música. Cuándo vas a ese lugar ¿a dónde vas?

Es un lugar que construyes poco a poco, no es un lugar determinado. Es un espacio que se va armando a medida que haces la música. Cuando Philip lo verbalizó me cambió la noción y la relación con la música. Él se dedicó a la música porque quería saber de dónde venía y por eso quiso estudiarla y al principio concluyó que la música es un lenguaje, el más complejo que conocemos. Y si bien durante un tiempo estuvo cómodo con esa interpretación sentía que estaba incompleta. Luego pensó que la música era algo que venía de otro plano o dimensión, y aunque también le pareció interesante seguía sintiendo que faltaba algo. Un día en una conferencia contestó una pregunta sin pensar demasiado:

- Señor Glass, ¿qué es la música?
- La música es un lugar.

Y tiene sentido, es un lugar al que los músicos les gusta volver una y otra vez. Cuando estás tocando, no estás solo tocando y escuchando y tratando de crear música, estás construyendo un lugar y cuando te das cuenta de que estás creando ese lugar, con todas las características que eso implica: físicas, orgánicas, estableciendo relaciones desde tu cuerpo, tocas de otra manera porque entendemos que estamos construyendo los pilares de un nuevo territorio.

Lo interesante de esta música de Philip y los wixárikas es que es un territorio nuevo, es un lugar que no existía. Ellos tenían su lugar y Philip el suyo, pero este es uno que están haciendo juntos y quizá justo por eso también es tan difícil o incómodo de habitar para ellos porque a pesar de todos los años que tienen tocando juntos, para ellos tampoco ha sido fácil aprender a escucharse y a comunicarse musicalmente.

C.L: ¿Y para nosotros?

L.H: Para nosotros también, tenemos que aprender a habitar ese lugar llamado música.

El sonido en el cine tejido con otros lenguajes

RECOPIACIÓN POR MAGALY OLIVERA

Se reúnen dos perspectivas acerca del papel del sonido en el cine: desde la dirección y desde la composición musical. Esto nos permite reflexionar sobre la importancia crucial de este elemento entre los varios lenguajes que componen una obra cinematográfica.

El silencio y sus alrededores

Por Eva Villaseñor

El sonido en el cine es una especie de tejido ambivalente. Manifiesta lo visible e invisible al mismo tiempo: el silencio, aunque es la ausencia de sonido, en su concepción más pura es a su vez el elemento fundamental del ritmo en una película. El silencio es la presencia que da las pausas para lograr la transmisión de una emoción. Sin embargo, me surge una pregunta ¿se encuentra en la ausencia la relevancia? Expresándolo con más claridad ¿será que el silencio le da presencia al sonido o es un baile perpetuo entre la ausencia y la presencia? Como la mente misma, como el flujo de pensamientos y la manera en la que elegimos qué escuchar y qué no. A partir de la idea de que somos espejos de la realidad y en mi labor como cineasta que intenta trasladar su subjetividad a la creación de películas, podría resumir que el sonido en el cine es donde se recrean las vibraciones de las emociones de manera que nuestros personajes y pasajes nos narren entre silencios detonadores de sonido la profundidad de una historia.

Sonoridad visual: formas de hacer música para cine

Por Carlo Ayhllón

En 20 años de labor haciendo score de diferentes géneros cinematográficos en México y otros países, noto que la música y el sonido son muy importantes para la imagen, y cada proyecto es nuevo en ese sentido; no hay una fórmula específica, sobre todo si se trabaja directamente con los realizadores, pues se crean mundos sonoros muy especiales en cada película.

Es importante la función narrativa sonora que se hace al crear melodías particulares o una especie de *leitmotiv* con permutaciones y diferentes técnicas que vayan avanzando y sean consistentes con la historia. La función emotiva del sonido, por otra parte, es fundamental en la composición, debido a que las emociones a nivel sonoro son muy poderosas. Habrá momentos donde preparar el silencio es importante y también momentos en donde, a nivel anímico, se pueda desarrollar lo que sugiere el director o el mismo guion, todo por medio de la música y el sonido, elementos que pueden plantear tanto algún discurso de clímax, como uno de catarsis.

Por último, es interesante crear música y sonido con la temporalidad exacta de la imagen, sin perder el ritmo de diferentes estéticas cinematográficas. A veces se puntualizan entradas, salidas, acción o movilidad de los elementos que hay en el cuadro, y también es muy divertida esa parte y muy matemática. En música que he creado, por ejemplo, me he vinculado en la función cultural, como si la película es de época, si es de un lugar en específico, y todo eso forma parte del discurso sonoro también. Para eso, hay que elegir los sonidos más representativos, sean vintage o actuales, acústicos o electrónicos y, de preferencia, darles una personalidad sonora para alcanzar una sonoridad visual con nuevas maneras de crear música para cine.

Carlo Ayhllón es compositor, guitarrista y director. Su trabajo en películas como *Las tinieblas*, *Las elegidas*, *El baile de los 41*, *Hasta los dientes*, *Huachicolero*, *Nocturno* y *Dodo* ha sido ampliamente reconocido, incluyendo tres nominaciones al Ariel por Mejor Música Original, entre varios premios más. Ha musicalizado 17 películas de ficción, ocho documentales, dos series de televisión, 20 cortometrajes y siete obras de teatro.

Eva Villaseñor es fotógrafa, guionista y directora. En 2014, dirigió su primer largometraje documental *Memoria oculta*. Estudió guion cinematográfico y después realizó con especialidad en cinematografía en el CCC, graduándose con *Summa cum laude* con la tesis titulada *M*, también nominada a Mejor Cortometraje Documental en el Ariel.

¡Te recomendamos seguir el trabajo de algunos sonidistas mexicanos!

Pablo Tamez Sierra
Cuates de Australia

Isabel Muñoz Cota
Trópico de Cáncer

Lena Esquenazi
La vocera

Nicolás Aguilar Límenes
La fuga

Odín Acosta
Tío Yim

Cristina Esquerro
Batallas íntimas

Mario Martínez Cobos
Ska'yaa

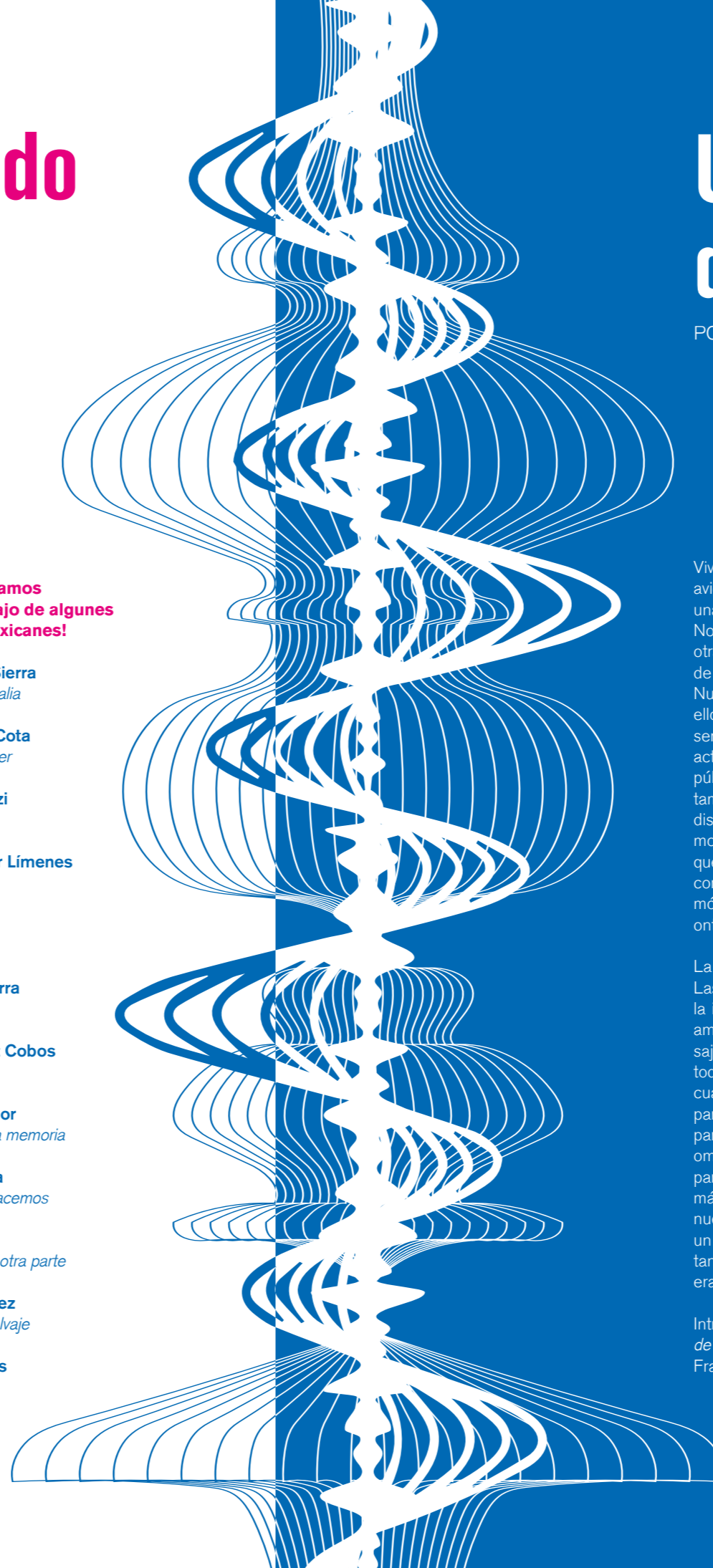
Liliana Villaseñor
El guardián de la memoria

Andrea Rabasa
Cosas que no hacemos

Pablo Lach
Mi casa está en otra parte

Javier Umpierrez
Una corriente salvaje

Matías Barberis
La jaula de oro



Una genealogía de la pantalla

POR ISRAEL MÁRQUEZ

Vivimos rodeados de pantallas. En casas, en calles, en trabajos, en metros, en aviones, en bares, en tiendas, en centros comerciales. Las pantallas forman una parte indispensable de nuestra vida cotidiana. No podemos vivir sin ellas. No podemos trabajar sin ellas. No podemos viajar sin ellas. Pasamos de unas a otras casi sin darnos cuenta: de la pantalla del ordenador a la del teléfono móvil, de la pantalla del iPod a la del GPS, de la gran pantalla a la pequeña pantalla. Nuestra vida cotidiana transcurre por diferentes tiempos y espacios y en todos ellos hay siempre alguna pantalla que nos acompaña. Si hace unos años su presencia estaba limitada a ámbitos como las salas de cine o el propio hogar, en la actualidad la pantalla es omnipresente y se manifiesta por doquier, en el espacio público y en el privado. Una pantalla que adquiere formas, funcionalidades y tamaños diferentes, que se multiplica y cambia con cada nueva generación de dispositivos. Todos parecemos saber qué es una pantalla y sin embargo sabemos muy poco sobre la historia de este dispositivo y las múltiples fases por las que ha transitado, en especial las generaciones más jóvenes, que han nacido con las pantallas de última generación de ordenadores, videojuegos y teléfonos móviles como principales referentes. La pregunta que se nos plantea es, pues, ontológica: ¿qué es una pantalla? [...]

La pantalla se ha convertido en la prótesis más importante de nuestras vidas. Las pantallas son actualmente nuestro principal modo de acceso al mundo, a la información, al ocio, al negocio, y a los otros, a aquellos amigos, familiares, amantes, conocidos (y desconocidos) a los que enviamos continuamente mensajes de texto, a los que llamamos y con los que compartimos fotos, videos y todo tipo de archivos. Pasamos más tiempo delante de una pantalla que de cualquier otro tipo de dispositivo. Utilizamos la pantalla para leer el periódico, para ver películas, para escuchar música, para comunicarnos con los demás, para socializar, para entretenernos, informarnos y trabajar. La pantalla es, pues, omnipresente y planetaria: la utilizamos para ver y entender nuestro mundo y para vernos y entendernos a nosotros mismos, pues nuestra vida es cada vez más una "vida en la pantalla", un medio para construir, experimentar y configurar nuestra identidad personal y la de los demás. Todas las pantallas del mundo en un mundo incapaz ya de vivir sin la mediación de las pantallas. Nunca ha sido tan evidente que nuestra sociedad es una sociedad de la pantalla y que nuestra era es la era de la "pantalla global".

Introducción de Israel Márquez en *Una genealogía de la pantalla. Del cine al teléfono móvil*
Fragmento cortesía de Editorial Anagrama

Israel Márquez (Madrid, 1983) es doctor europeo en ciencias de la información por la Universidad Complutense de Madrid y máster en sociedad de la información y el conocimiento por la Universitat Oberta de Catalunya. Ha publicado diversos artículos sobre cultura digital y nuevos medios en revistas académicas y volúmenes colectivos y ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales.

Recomendación de radios alternativas y podcast

POR EL EQUIPO DE PROGRAMACIÓN DE AMBULANTE

En Ambulante, haciendo eco al tema de esta edición, proponemos una recopilación de proyectos radiofónicos y piezas sonoras que abordan la no ficción desde la potencia y naturaleza del sonido.

En una sociedad centrada en la imagen como última sentencia, queremos impulsar las experiencias sonoras para abrir otras formas de conectar con nuestros espacios y sus historias. Esta lista incluye proyectos radiofónicos de periodismo alternativo y podcast para que cada uno de nosotros produzca sus propias imágenes a partir de las voces y los sonidos.



Radio Ambulante



Solaris, ensayos sonoros

Desde su primer capítulo, el podcast Solaris nos introduce en la aceleración tecnológica del tiempo en el siglo XXI, las estrategias que la filosofía y la sociología están proponiendo para pactar con la digitalización de las vidas humanas y la planificación del futuro, no solo mediante humanos, sino también el resto de animales. Así es como pronto podemos hablar del tiempo de las resonancias, alternativa deseable ante el tiempo marcado digitalmente.



Canto de Cenzontles

Revista radiofónica impulsada colectivamente por organizaciones de comunicadores y comunicadoras comunitarias, indígenas y afrodescendientes. Un canto que lleva las historias, alegrías, enseñanzas y resistencias de los pueblos para hacernos resonar, imaginar y construir otros mundos.



Radio Ambulante

Desde hace una década, Radio Ambulante cuenta historias desde toda América Latina, las cuales son conmovedoras, graciosas, sorprendentes y revelan la diversidad de la región en toda su complejidad. Con más de 200 episodios producidos en más de 20 países, es un referente imperdible de podcast de periodismo narrativo en Latinoamérica.



Las Raras

Se definen como un podcast documental donde cuentan relatos de personas que rompen con las normas y luchan por un cambio social bajo el nombre "Historias de libertad", amplificando las voces que no se encuentran en los medios de comunicación tradicionales.

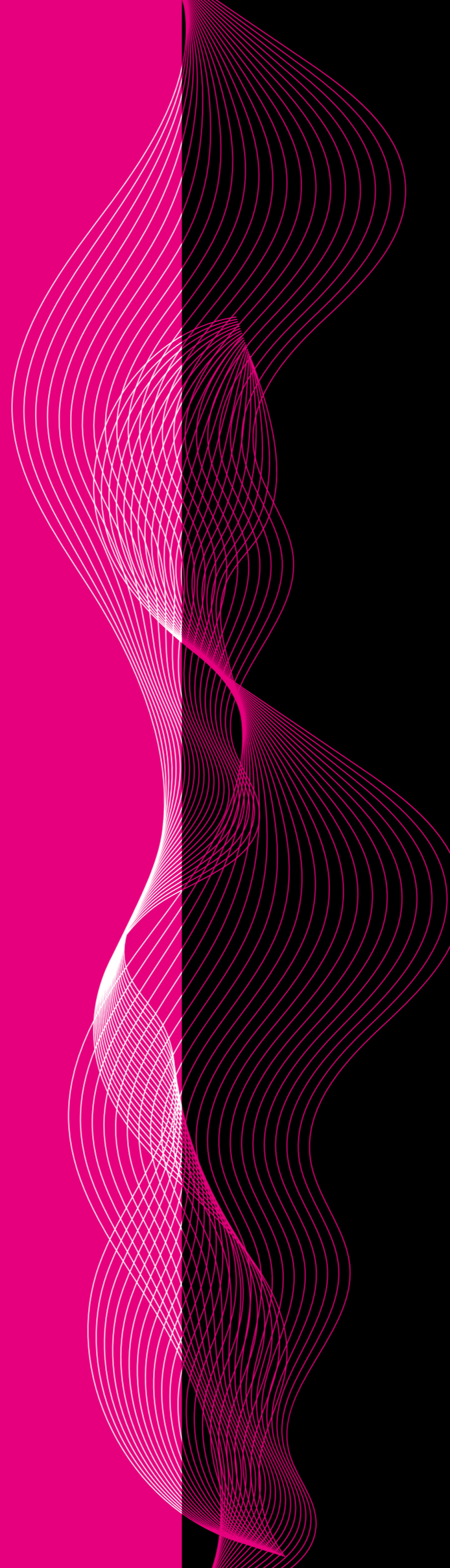


Radio Ocote

Experimento de periodismo sonoro desde Guatemala que narra la realidad desde miradas diversas, y pone en diálogo al periodismo con el arte y las ciencias sociales. También trata temas relacionados con mujeres y género, medios de comunicación, memoria histórica y justicia, cultura y ambiente.

Las propuestas de este artículo continúan en la página 46.

RESOMANCIA
RESOMANCIA
RESOMANCIA
RESOMANCIA
RESOMANCIA
RESOMANCIA
RESOMANCIA



**Todo lo que soy
proviene de la música.
Fue la música la que
me acercó a la escena
rock, fue la música
la que me llevó
a Jamaica, fue la
música la que me hizo
cineasta. La música es
el elixir de la vida y
es una gran forma de
comunicar con la gente
mediante el arte.**

**La música tiene el
potencial de cambiar la
vida de las personas.**

Don Letts
en *Rebel Dread*

El (a)precio de las películas en los archivos

POR TZUTZUMATZIN SOTO

A finales de 2015, en una reunión del Diagnóstico de Colecciones Oaxaqueñas convocado por OaxacaCine, el realizador zapoteco Crisanto Manzano Avella¹, preguntaba sobre lo que se requeriría para que las imágenes que había creado en cinta magnética (Betacam, VHS y S-VHS) pudieran ser vistas y apreciadas por una comunidad que sabía de su existencia, pero también por aquellos que después de 20 años no las habían conocido. La respuesta técnica es su transferencia: convertir la señal eléctrica del video analógico en información que pueda ser reproducida por una computadora. Sí, esa señal de video que se popularizó a mediados de la década de 1980 y que abrió la posibilidad para que más historias fueran narradas sin intermediarios para exponer nuestras realidades.

Sin embargo, y como podrán comprobar quienes estén en una situación similar, esta solución se queda corta ante la realidad: la digitalización de las obras es solo el principio del compromiso por la preservación de películas.

Ahora, al mirar a la distancia esa conversación, recuerdo estas ideas sobre la importancia de desarrollar procesos comunitarios para preservar las historias que se cuentan a través del cine. Estos son algunos apuntes al respecto.

1. Registrar. Nos gustaría afirmar que cuando las historias son narradas, hechas imágenes y apreciadas, todas ellas llegarán al público para el que fueron creadas y que durarán para siempre. Sin embargo, la tecnología en la que han sido creadas desde que el cine forma parte de nuestras vidas, primero en cinta fílmica, después en cinta magnética y ahora en información digital, no ofrece garantía para nuestros deseos de permanencia. Básicamente porque se trata de materiales que se deterioran y porque sus medios de reproducción se vuelven obsoletos.

2. Seleccionar. Pensemos entonces, ¿qué historias hechas imágenes y sonidos llegan a nuestro presente? ¿Por qué no todas lo hacen? ¿Cómo ha sido posible que podamos conocer la vida de hace 20, 50 o 100 años gracias al cine? Se trata de acciones, a veces fortuitas, realizadas por personas motivadas por una promesa de futuro, que dedicadamente seleccionan (coleccionan), cuidan (preservan) y contagian (dan a conocer) su interés por uno u otro material, ya sea su propia obra o la de otros.

3. Nombrar. Una película nace para ser vista y tiene una primera vida en un tiempo más o menos cercano a su fecha de realización, el ánimo de su exhibición se prolonga tanto como es posible. Y una vez pasado ese tiempo, se resguarda. Pues bien, con la preocupación de vigilar que no se olvide, creamos archivos, los llamamos lugares para la memoria, lugares donde se organiza, clasifica y disponen las condiciones para dar acceso a lo guardado, para recordar que ahí yace la posibilidad de revivir historias cuando se encuentre (o construya) el momento adecuado.

4. Hacer relato. Las imágenes resguardadas de esa manera heredan la urgencia por la que fueron creadas, es decir, la necesidad de contar una historia. Por ello, hablar de su cuidado le da otro valor a las memorias que contienen. Y surge también una mitología: entre lo que existe y lo que se ha perdido, útil para recordarnos que detrás de cuidarlas subyace una fragilidad.

5. ¡Copiar, copiar, copiar! Sabemos ahora que las condiciones físicas de los materiales en los que se han producido imágenes se deterioran y que la digitalización es una herramienta para prolongar su vida, pero no es un sustituto por sí sola. Las películas nacidas digitales o producidas por digitalización requieren que se les preste atención, porque, una vez más los soportes en los que se resguarda la información se deterioran, muchas veces, sin alguna señal previa. El principio básico para el éxito de su preservación es respaldar.

6. Compartir. Las personas que han dedicado su vida a cuidar películas dentro de los archivos, o pensar en ellas como herramientas para el futuro saben que es una tarea que no puede sostenerse individualmente. Se necesitan cómplices, amantes de las imágenes del pasado.

7. Reutilizar. Habrá entonces quien no solo se interese por volver a exhibir esos materiales en su forma original, sino que trabaje por dialogar con ellos incorporándolos en nuevas obras. Nuestros ojos han visto, a través de las imágenes de otros, vidas diversas, de tal forma que es difícil separar tajantemente entre la memoria de nuestras experiencias vividas y aquellas que conocemos por los relatos del pasado vistos en comunidad.

La película *Montaña poderosa* (1998) de Crisanto se ha convertido en un master digital de 15 gigabytes de información. Junto a colegas preocupados por la preservación de la memoria comunitaria en Oaxaca, hicimos el cálculo del espacio digital que se requiere para que las más de 400 horas de grabaciones de su comunidad, Tanetze de Zaragoza, tengan lugar en la forma actual en la que se miran las imágenes, es decir, digitalmente, y arrojan un número de 12,000 gigabytes (12 TB). Crisanto nos explica que giga suena como xhiga en zapoteco, que significa jícara. 12,000 jícara, nos dice.

¿Cuánto cuesta eso? Nos preguntamos. Y Crisanto explica: su valor es como el de 12 jícara de café de la sierra norte de Oaxaca, tienen un precio en el mercado, pero es imposible pagar el esfuerzo de sembrarlo, cuidarlo y compartirlo. Nos contentamos con que sea apreciado.

¹ Crisanto Manzano Avella es originario de Tanetze de Zaragoza, Oaxaca y director de la película *Logros y desafíos* (1991) que forma parte de la programación de Retrovisor en esta Gira de Documentales.



Fotografía cortesía de TV Tamix

El debate por la toma de los medios en la experiencia de TV Tamix

POR TZUTZUMATZIN SOTO, GENARO ROJAS, ELIEL CRUZ Y HERMENEGILDO ROJAS

A finales de la década de 1980 no había en Tamazulápam del Espíritu Santo, Oaxaca, al igual que en muchas otras comunidades, opciones para ver contenidos diversos en la televisión. En ese tiempo solo llegaba el canal 2 de Televisa y el canal 13 de TV Azteca (antes Imevisión). Lo que más se veía eran telenovelas, box y noticias, pero lo más popular fue el fútbol.

En ese contexto de contenidos limitados y pocos aparatos para recibir la señal en las casas, la iniciativa TV Tamix buscó generar una producción local, apropiándose de la tecnología disponible; una experiencia que dejó aprendizajes que influyeron en lo que ahora se define como comunicación comunitaria. Nos reunimos con Eliel Cruz, Genaro Rojas y Hermenegildo Rojas de TV Tamix para intercambiar ideas alrededor de esta experiencia de producción audiovisual.

Tzutzumatzin (TZ): ¿Cómo era el consumo de televisión y quiénes la veían?

Genaro Rojas (GR): Lo primero que queríamos era que llegara bien la señal de televisión, no importa de dónde, porque aunque se pusieron repetidoras de señal, la señal seguía siendo mala. Veíamos, por ejemplo, el programa *Siempre en domingo* conducido por Raúl Velasco, que era muy popular con los músicos. En general, quienes tenían televisores también eran comerciantes, profesionistas, maestros. Los demás no tenían televisión.

Eliel Cruz (EC): Nosotros no teníamos y menos televisión de colores.

GR: La estación donde estaba la repetidora de Imevisión siempre fue una duda para la comunidad, queríamos saber qué era, por qué había antenas. Entonces fuimos al Canal 9, que era el canal estatal,

a preguntar. El técnico nos dijo que ese aparato era un transmisor que tenía quemada la fuente de poder y nos dijo que si lo componíamos podíamos conectarnos en la frecuencia del canal 12. En ese tiempo nosotros formábamos parte del programa Casas del Pueblo, una iniciativa estatal para crear espacios culturales en los municipios y que tenía un área que se llamaba videocomunidad.

Hermenegildo Rojas (HR): Las Casas del Pueblo eran como casas de cultura, pero con identidad local.

TZ: ¿Y transmitieron desde esa antena que mencionan?

HR: La transmisión de televisión empezó en 1993, pero eso fue varios años después del primer registro que tiene TV Tamix, que es en el cambio de autoridades de 1989 con la inauguración del programa Casas del Pueblo. De 1989 a 1993, la difusión de los registros se hacía con un televisor y una casetera de VHS. Convo-cábamos mediante una bocina municipal, llegaban los comuneros a ver los registros alrededor del televisor. En 1992 cambiamos el equipo de producción y nos hicimos de una videocámara semiprofesional Super VHS, una isla de edición y equipo de iluminación.

TZ: Ver estas imágenes en el televisor era el principio de hacer televisión, aunque no fuera una señal, sino materiales pregrabados, ¿cierto?

HR: Lo poco que se registraba se compartía de esa manera. No teníamos la idea de transmitirlo en canal abierto, sino solo compartirlo con la tecnología que teníamos. Ese era el formato, poner la televisión en una mesa y la gente llegaba a ver el registro. Eran entre treinta y cincuenta personas viendo una televisión de veinte pulgadas.

En la inauguración de Casas del Pueblo en Tamazulápam Mixe, Genaro hace un discurso en donde promueve que a partir de la instalación de ese proyecto se pueden empezar a grabar manifestaciones culturales como música, danza, cuentos, etc. Él lo plantea desde la producción radiofónica, pero también de hacerlo en video. Luego invitaron a un camarógrafo oficial del programa Casas del Pueblo para grabar el cambio de autoridades que se hizo en el mes de septiembre. La presencia de ese personaje, que era de la ciudad, era muy impactante. La gente pensaba que tomaba fotografías, pero Genaro explica en ese discurso que se trataba de una película. Entonces empieza ahí la inquietud de vernos a partir de una pantalla, no estaba planteado verlo a través de una transmisión, solo dentro de una pantalla de televisión.

TZ: ¿Qué cambió cuando empezaron a transmitir en vivo?

HR: Primero se hicieron pruebas técnicas con videocámara y un micrófono, pero no había manera de monitorear porque la comunidad quedaba a 1 km. Transmitíamos a ciegas. Solo comprobábamos que funcionó hasta que volvíamos y nos describían lo que habían visto, entonces ahí sabíamos que sí había sucedido lo que desde allá imaginamos.

GR: Fue bonito trabajar sin monitores, fue el primer ejercicio de transmisión. Al terminar nos quedamos discutiendo, alguien decía ¿tú crees que la transmisión llegó a Ayutla o a Tlahui? Y bueno, nunca supimos si llegó. Nosotros solo monitoreamos a la audiencia en Tama. Fue lo único que supimos. En la primera transmisión oficial llegaron muchos niños a verificar que realmente estuviéramos ahí porque nos estaban viendo en vivo en el canal 12 de la televisión y reconocieron el espacio, querían saber cómo era eso posible.

TZ: Hay unas imágenes de TV Tamix que me vinieron a la mente ahora, en donde se quedó registrada una discusión que tienen en torno a lo fallido de una grabación.

HR: Esa era una producción en forma: con cortinilla y conductores vestidos a la manera de la ciudad. Estábamos haciendo una réplica de cómo funcionaban los canales culturales o lo que creíamos que era un programa de televisión. Los participantes no sabían cómo manejar el tiempo en vivo, estaban improvisando porque realmente no sabían cuándo se estaba transmitiendo en la señal abierta, entonces quedó un registro de la discusión que fue lo que terminó viendo la comunidad.

GR: Eso fue muy padre porque no nos dimos cuenta de que el compañero Aureliano Nuñez estaba grabando la transmisión. Creíamos que estaba transmitiendo en vivo pero no que iba a quedar grabado. Esa fue la inauguración del Canal 12, hasta traíamos uniforme. Ahí te das cuenta de cómo estábamos aprendiendo a usar el medio.

TZ: ¿Alguna vez hubo duda respecto a emular los formatos tradicionales?

GR: En ese registro que mencionas se ve claro: chamarra de cuero, lentes negros, botas. Gente de ciudad. No estábamos pensando en usar gabán para dar cuenta de que transmitíamos en la comunidad.

HR: Al principio sí queríamos simular lo que se hacía en la ciudad, queríamos copiar los referentes, pero hechos desde la comunidad. Por ejemplo, para dar una noticia se usaba un traje. Tratábamos de simular también el avance tecnológico como lo veíamos en los canales de televisión comercial, que la gente viera las cámaras, micrófonos, tripiés.

TZ: ¿Cuánto tiempo transmitieron desde la telesecundaria?

HR: No frecuentemente y cuando lo hicimos ya no llevábamos todo el equipo para hacerlo en vivo, solo llevábamos una videocasetera con películas o los programas pregrabados.

TZ: ¿Cambió algo en ustedes al desenvolverse en un programa en vivo? Hay algo de actoral, performático ¿no? No es que uno se comporte falsamente, sino que al tomar otra actitud frente a la cámara se comienza con una actuación que genera una experiencia peculiar.

GR: A mí no me pasó en Tama. Allá la discusión era si podíamos hacer televisión o no, pasar nuestra imagen a una pantalla. Lo primero fue el impacto técnico que generó que se pudiera. A casi nadie le preocupaba si éramos malos o buenos actores, sino comprobar que podíamos hacerlo y que la gente lo viera. En ese tiempo, salir en televisión abierta era sinónimo de ser artista.

TZ: ¿Cuántos televisores había en Tamazulápam al principio de la década de los noventa?

HR: En ese tiempo había mil habitantes y supongamos que había 50 aparatos de televisión. Por ejemplo, había uno por familia extendida. Era común ir a casa de un pariente a verlo y ¿por qué transmitir en una comunidad que no tenía suficientes televisores? Por eso, lo primero era experimentar cómo hacerlo desde una comunidad. Cuando logramos dominar ese aspecto vino la parte política, el pensar que había posibilidades de que las organizaciones y los colectivos pudieran tomar los medios. Después de eso sucedió que TV Tamix empezara a mostrar que es posible tomar los medios masivos, aunque fueran pocos watts de potencia.

GR: Hay que definir muy claramente que estamos hablando de televisión analógica. Hasta tuvimos un taller de cables, porque se necesitan muchos cables, eso sí. Donde realmente hubo un debate entre quienes hacíamos TV Tamix fue cuando tuvimos que reubicar el canal que estaba en el Palacio Municipal, porque estar ahí le daba un poder político de por sí, y se asumió que era de la comunidad por el simple hecho de estar en ese edificio, lo cual daba un sentido de pertenencia.

Cuando nos dijeron que teníamos que desalojar y nos pasamos a los baños, hubo un debate: ¿qué sentido tenía continuar si la antena era muy pequeña y ahí metidos no daba la señal? En ese sentido, mi punto de vista fue didáctico, quería que los niños entendieran cómo funciona una televisora, aunque fuera a una escala pequeña. Logramos estar en ese nuevo lugar con todos los servicios: fonoteca, videoteca, sala de edición. Era mostrar todo el equipo, que la gente lo viera. Ahí se concretó una televisora analógica. Era un canal hecho y derecho, teníamos invitados con entrevistas, pero el debate implicaba definir por qué hacerlo, y la respuesta era demostrar que se podía hacer y era coherente porque hacíamos programas para niños y de temas sociales.

HR: Retomamos la idea de que los colectivos pudieran romper el cerco de los medios masivos, se dio en lo que el propio gobierno llamó piratería. Me remito a los registros del levantamiento zapatista en 1994, había mucha gente que estaba grabando en Chiapas, no necesariamente eran periodistas, mucha gente estaba ahí grabando solo para registrar, ellos enviaron esas imágenes a otras partes del país. La difusión de esos mensajes, por ejemplo, los comunicados que daba la comandancia, se conocieron porque los compas se encargaron de multiplicar la información.

EC: Por otro lado, ahora hacer transmisiones por internet desde Tama, aunque parece el camino natural de lo que hacía TV Tamix, sigue siendo complejo. Un servicio de internet es muy caro. 1MB/segundo de subida o de bajada son alrededor de 2,000 pesos, para lo que ahora se hace con Tamix Multimedia se requiere de 10MB. Afortunadamente el proveedor es solidario con el proyecto

y nos cobra algo mínimo. Hay que invertir en antenas y módems porque los convencionales no sirven, hay mucho ruido.

TZ: Lo atractivo de las transmisiones en vivo es estar en el lugar de los hechos.

EC: La intención es que quien vea la transmisión tenga la vivencia. Por ejemplo, ha pasado que quien lo está viendo le habla a su pariente para decirle que lo acaba de ver o manda saludos. Recordemos que los paisanos migrantes también lo ven. Sigue siendo una herramienta para darle un sentido comunitario a las imágenes.

HR: Escuchando a Eliel pienso que es algo que hemos discutido, no solo por lo que hace Tamix Multimedia —que, por cierto, no es el único, hay compas que lo están haciendo inclusive a nivel regional— pienso que cuando TV Tamix estaba haciendo documentales, la técnica que usaba era la etnografía, la investigación-acción en Tama. Con las pocas herramientas que teníamos, ligado a la propia experiencia, teníamos facilidad de entrar. Aunque los temas delicados como rituales o secretos comunitarios no se tocaban, estábamos inmersos en la vida comunitaria; el acercamiento era porque hablábamos la lengua y teníamos relación con las autoridades comunitarias, con los adivinos, los artesanos.

A nivel de transmisión de televisión, aplicamos lo que ahora se llama periodismo comunitario, una técnica de la cual no teníamos los fundamentos pero era nuestra herramienta. ¿Cómo hacer etnografía y periodismo en una televisión con un lenguaje apropiado para el medio? Y bueno, eso fue lo que en TV Tamix nos costó. Por ejemplo, cuando entramos a discutir sobre la vida comunitaria desde una visión crítica, como hablar del servicio comunitario. Y eso afectó al proyecto porque empezamos a hacer una crítica compleja, que no fue fácil de soportar. Pasamos de lo cultural, la danza y la música a la crítica y eso nos trajo censura al interior de la comunidad.

EC: A lo que quiero llegar con Tamix Multimedia es a retomar la experiencia de TV Tamix en el sentido de hacer registros para el futuro, y tomo en cuenta sus reflexiones. Sueño con tener un Netflix de Tama. El hecho de publicar los materiales en Facebook ya es una declaración de que son libres, pero sé que no es el medio para lograr el archivo. Por otro lado, a veces eso es una complicación, porque parece gratis. Lo cierto es que dependemos de las donaciones de los paisanos quienes mandan dinero o me regalan un disco duro. Ahora hay alguien nos patrocinó un micrófono lavalier, por ejemplo.

HR: Y no se puede hacer todo en vivo. Aquí viene la importancia del archivo, poder unir las imágenes de archivo con lo que se genera actualmente, tanto con quienes vivieron aquello en la década de los noventa, como quienes viven actualmente la vida comunitaria. Ahí nos falta trabajo. El diálogo con el pasado es escuchar a la gente viendo esas imágenes.

TZ: Sin duda, esto amplía la discusión respecto a si existe un medio bueno o malo, se trata entonces de pensar en cómo la apropiación de la tecnología pasa por una discusión del sentido del para qué sirve un medio público con el objetivo de generar algo en la comunidad, y definir eso es la cuestión.



Fotografía cortesía de TV Tamix

Uandantani na enka jucha exejka, juchari iretecharhu uerratini

Narrar desde nuestras miradas, desde nuestros pueblos

POR YUNUEN TORRES ASCENCIO

Para quienes habitamos los pueblos originarios, nombrar el territorio cobra un sentido más amplio de lo que se suele pensar; es una cuestión más profunda. Cuando nosotras y nosotros nos referimos al territorio significa hablar más allá del lugar que habitamos; implica referirnos a los legados que se comparten principalmente a través de la oralidad, al hacer memoria o reconocer los conocimientos propios. Es decir, nuestros saberes, nuestras formas de vida, las maneras en que habitamos y defendemos el territorio desde nuestra espiritualidad y cosmovisión. En este sentido, hablar del territorio es a la vez ahondar en las propias vidas habitándolo, del aire, del agua, de nuestros lugares sagrados, de la energía y de los elementos que dan rumbo a nuestro "sesi irekani / buen vivir".

En una realidad abrumante, ante las intervenciones violentas de los humanos en los lugares, donde la lógica capitalista impera, cuando la etiqueta y el consumo individual es lo que prevalece, aparecen entonces diferentes luchas por la defensa de los territorios como una medida necesaria y obligada para defender lo propio y combatir las formas de un sistema de muerte que nos quiere arrebatar aquello que tanto cuidamos. Así pues, la defensa se vuelve la única posibilidad de vida para los pueblos y quienes los habitamos.

El sentido de defender los territorios se ha traducido en defender la vida, y en este complejo caminar, la búsqueda de novedosas formas para hacerlo se vuelve una constante. Las medidas que emplean los pueblos se han tenido que adaptar a las diferentes condiciones de cada contexto, desde un pronunciamiento contundente, un mensaje de viva voz para denunciar públicamente los acontecimientos de nuestros pueblos, el uso de las fotografías como testimonio de lo que vivimos, la recopilación de audios agueridos repletos de consignas donde gritamos el porqué defendemos lo nuestro, hasta llegar al lenguaje cinematográfico —una de las maneras más completas para denunciar y visibilizar lo que acontece en los territorios, utilizando el poder de la imagen y la palabra que se vuelven uno para intentar entrar hasta las entrañas de quienes lo observen—.

En estos casos, el cine puede ayudar a las diversas luchas por la tierra y el territorio, pero desafortunadamente todavía es una herramienta de difícil acceso para los pueblos. Hoy en día, quienes habitamos los pueblos originarios tenemos algunas posibilidades de prepararnos con lo necesario para contar nuestras historias en el cine, desde nuestras miradas, lo que es sumamente relevante, puesto que existen otros proyectos de cine que aunque tienen buenas intenciones, la mayoría de las veces cuando retratan a los lugares y las luchas desde una mirada exógena, contienen un matiz diferente, de alguien que nos observa desde afuera. Por el contrario, hacerlo desde adentro cobra un sentido más interesante, por entender desde lo vivencial lo que queremos compartir, decidir colectivamente a qué dar mayor énfasis y cómo hacerlo.

Respecto a las narrativas que se usan en el cine en torno a los pueblos indígenas, definitivamente hace falta integrar las propias miradas de quienes forman parte de dichas historias, de lo que

se cuenta, así como decidir de qué forma queremos ser representados, pues también es válido y es una manera políticamente honesta de hacer cine. Actualmente vemos con mayor presencia este trabajo colaborativo de inmiscuirse en las historias, ya que al realizar cualquier tipo de investigación o colaboración, la militancia se vuelve imprescindible. Cuando realizamos algún trabajo cinematográfico, la neutralidad no es posible, pues si iniciamos algún proyecto es porque estamos convencidos de algo y, al final, este se convierte en una apuesta política propia para mostrar lo que queremos que otros vean y entiendan. En lo personal, me ha tocado vivir la experiencia de un movimiento por la defensa de nuestros bosques en Cherán, Michoacán ante la tala ilegal; este hecho sin duda se convirtió en un parteaguas que a muchos nos ha tocado de manera diferente.

El documental *El territorio* ofrece una profunda mirada sobre la lucha de un pueblo indígena en la Amazonía en Brasil, cuya poderosa fotografía nos hace sentir en ese territorio, con un sonido fuerte y claro de los más minuciosos detalles que nos conectan con el vivir ahí. Este documental muestra una historia incansable de lucha contra la deforestación y las propias complejidades que varias y varios entendemos en carne propia. Verlo a través del cine nos hace reflexionar sobre nuestros propios entornos, y tan solo con eso, la razón de ser del cine documental está cubierta. Aquí se retratan diferentes procesos de lucha que bien podrían ser cualquier lucha de nuestro país, y es que así sea en diferentes latitudes, las luchas territoriales están compartiendo las mismas consignas en muchos sentidos. Palabras tan sentidas como: "quienes viven aquí, ¿a dónde podrán ir?", por ejemplo, cuando estamos siendo testigos de cómo nuestro territorio es invadido y saqueado, sitios donde "ahora solo se vive injusticia", es un sentir compartido desde muchas luchas. También es cierto que aún existe un grave estigma hacia la vida de los pueblos indígenas. Algunos creen que respetar nuestras formas y modos de vida es algo innecesario. En el documental citado anteriormente, bien podría identificar a algún miembro de mi comunidad o de tantos otros pueblos, porque un signo que compartimos es que la oralidad y la memoria cobran sentido, pues en efecto, debemos aprender "cómo eran las cosas antes" y la idea de qué hacer frente y cómo defender el territorio también son una tarea que nos interpela a las nuevas generaciones, porque los discursos de odio de los malos gobiernos para despojar a los pueblos indígenas siguen existiendo, porque para los señores del dinero, el territorio es algo que pueden mercantilizar y vender a quienes puedan pagar más por usarlo.

Cuando el cine logra comunicar lo que significa el territorio para las comunidades indígenas es cuando transmite lo que significa un trabajo de base comunitaria, que se encausa desde la cultura, la ayuda mutua, el resguardo de los saberes, la identidad, la memoria y el amor al lugar que habitamos; las tradiciones, costumbres, idiomas, formas de organización y digna convicción de los pueblos originarios. En resumen, este objetivo del trabajo documental cinematográfico tiene que contribuir a los cambios sociales que necesitamos para afrontar las diferentes crisis que vivimos.

Defender el territorio es defender la vida que lo habita. El caso de Cherán

Entre 2008 y 2011, en la comunidad de Cherán vivimos una serie de extorsiones, asesinatos, desapariciones, secuestros y muchas otras atrocidades más. "Los malos" o "talamontes", como nombramos en la comunidad a aquellos que talaban ilegalmente nuestro bosque y además estaban unidos al crimen organizado, se apoderaron de nuestro territorio y de nuestras vidas, cercaron la vida colectiva e infundieron miedo entre la población. En poco tiempo devastaron más de dos terceras partes de nuestro bosque. Los daños eran muy visibles, los talamontes con armas largas tenían la desfachatez de atravesar nuestras calles con camionetas repletas de madera, imponiéndose y sintiéndose dueños de nuestras calles y de la comunidad entera.

Tras la vivencia de estos complicados años, una acción cambió lo que pasaba en la comunidad. En abril del 2011, un grupo de mujeres irrumpió frente a una camioneta con talamontes, se atravesaron a su paso con mucho miedo, pero también con coraje de ya no permitir que siguiera pasando este despojo. A esa acción le siguió la suma de la comunidad completa, tras mucho diálogo en nuestras fogatas (un espacio vecinal en las esquinas de algunas cuadras en nuestra comunidad) y en nuestras asambleas, pudimos tratar de entender la complejidad del momento que vivíamos y también tomar decisiones contundentes que marcarían el rumbo político de la comunidad, con la finalidad de construir algo diferente a la realidad que en aquellos años vivíamos. Decidimos expulsar a la policía local, desconocer las formas impuestas de gobierno a través de un Ayuntamiento corrupto e iniciamos la expulsión de los partidos políticos con la consigna "por la seguridad, justicia y reconstitución de nuestro territorio". Así pues, comenzamos a pensarnos y organizarnos para cambiar el rumbo de nuestra comunidad.

Con estas acciones decidimos no solo emprender un movimiento social partiendo de la lucha por la defensa de nuestros bosques, sino también buscar el ejercicio pleno de la libre determinación, exigiendo al Estado mexicano que nos dejara organizarnos y gobernarnos con nuestras propias formas culturalmente aprendidas para proteger este territorio p'urhépecha que nos tocó habitar. En noviembre de ese mismo año logramos el reconocimiento pleno de la Sala Superior del Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación (TEPJF), con lo cual comenzamos a "autogobernarnos por usos y costumbres".

Experimentar un proceso así es algo que cambia totalmente la vida. Las preocupaciones se vuelven colectivas y el pensar siempre en "nosotros" se convierte en algo fundamental para todas estas luchas. Aunque enfrentar pérdidas de compañeras y compañeros por defender un territorio es doloroso y será siempre un motivo para seguir gritando en donde tenga que gritarse, pues por más resoluciones que existan, estas deudas pendientes siempre están presentes en todas las luchas, es una deuda histórica no saber qué pasa con nuestros desaparecidos, nuestros muertos, la continuidad de la injusticia, como los abuelos (*tata k'eriicha*) decían

"Luchemos para que cuando nuestros nietos nos pregunten ¿qué hiciste para defender el territorio? Les digamos que luchamos y que lo defendimos, aunque estamos sabidos de que muchas vidas se irán en el camino, tenemos que hacerlo, no hay de otra". Con la muestra de ese valor, al resto no nos quedaba opción más que unirnos y aportar desde lo que cada uno podía. En esta historia particular, como sucede en muchas otras luchas de los pueblos, aun sabiendo que la vida está en riesgo, el compromiso con el territorio es tal que se está dispuesto a exponer la vida con el propósito de que estos prevalezcan.

En el caminar como comunidad, una parte central de la organización han sido las diversas formas de comunicarnos y, entre ellas, destacamos el papel de la juventud para hacer radio comunitaria, pero también para narrar a través de video lo que estábamos viviendo. Cuando nos identificamos en las imágenes, nos reconocemos como parte de esta lucha. Si reconocemos a alguien de nuestra comunidad, el sentimiento nos llega para recordar lo duro que ha sido este caminar, pero también refrenda la posibilidad de seguir construyendo un futuro diferente que siga la premisa desde las comunidades indígenas: defender la vida es defender el territorio. Por esta razón, refrendar que somos guardianes de este lugar que habitamos y no dueños de él, que ante todo existe el respeto a la *naná echeri* (madre tierra) es lo que tiene que prevalecer para construir un legado de vida a las generaciones que están llegando. Esa es una tarea de todos: cuidar el territorio que habitamos.

Por lo anterior, el cine es una posibilidad para proyectar desde el sentir profundo lo que defendemos y por qué lo defendemos, hacer explícito que defender el territorio es defender la propia vida que lo habita. Al visibilizar estas luchas, el cine se convierte en una potente herramienta que puede sensibilizar a un amplio sector social y desde las emociones hacer entender a las personas a qué nos referimos y enfrentamos. La acción de compartir los sentimientos y la indignación cuando se violenta un territorio se vuelve más próxima al verlo en una imagen; diría que incluso es casi como vivirlo (o al menos produce esa sensación en el espectador).

Para quienes somos parte de las defensas de lo común, que habitamos el territorio y lo defendemos, hacer cine es al mismo tiempo un recordatorio permanente de que es posible construir narrativas propias para explicar desde nuestras formas cómo vivimos las luchas y memorias, para seguir visibilizando la defensa de los territorios, que es la única posibilidad para la permanencia de la vida a través de la réplica de los conocimientos desde los pueblos indígenas; protegiendo y respetando a los territorios debemos seguir imaginando otras formas de comunicar desde la voz de quienes protagonizamos estas luchas.

"Nuestras luchas son por la vida".



Yunuen Torres Ascencio es una comprometida activista p'urhépecha de Cherán. Desde la participación activa en radios comunitarias trabaja por la defensa de los territorios, la recuperación de las memorias, los usos y costumbres comunitarias. Actualmente trabaja en Serapaz, donde hace acompañamientos a procesos en defensa del territorio en México.

¿Abolir los bancos o construir economías alternativas?

POR LUIS REYGADAS

La utopía está en el horizonte. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos más. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la voy a alcanzar. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.

Fernando Birri



Robin de los bancos

¿Robar dinero a los bancos para donarlo a proyectos sociales o montar una banca ética? ¿Hacer estallar el capitalismo o edificar una economía centrada en las necesidades humanas? ¿Destruir el sistema financiero mundial o regularlo? El fascinante documental *Robin de los bancos* de Anna Giralt (2022) provoca estas y muchas otras preguntas. En él, se narra de una manera magistral la epopeya quijotesca de Enric Duran, activista catalán que desfalcó medio millón de euros a los bancos, suma que destinó a diversos movimientos sociales. ¿Su objetivo? Denunciar las prácticas especulativas, ilegítimas e ilegales de las instituciones financieras, invitar a crear un mundo más igualitario y sostenible. Después de varios años de vida fugitiva y clandestina, Enric Duran planea otro golpe con el que espera destruir al capitalismo.

En un mundo tan complejo como el contemporáneo resulta ingenioso y autodestructivo pensar que una sola persona pueda cambiar la sociedad, por más ingenioso que sea su plan para derribar a los "molinos satánicos" de las finanzas. ¿Por qué, entonces, nos resulta tan atractivo el personaje de Enric Duran? ¿Por qué, en los meses que estuvo preso, cientos de activistas se manifestaron en

diferentes ciudades para exigir su libertad? No se trata solo de la empatía ineludible que despierta el héroe dispuesto a sacrificar su vida por una causa. Enric y el documental sobre su gesta nos atrapan porque nos hacen soñar, porque provocan que la utopía estalle en las redes sociales, en los medios de comunicación, en las pantallas.

¿Qué tan importantes son las utopías? Habrá quien diga que no son relevantes, porque no reflejan la realidad objetiva, porque solo son fantasías, discursos y construcciones imaginarias. Desde mi punto de vista, las utopías son significativas precisamente por eso, porque son construcciones mentales y, en cuanto tales, son una parte crucial de la realidad, inciden sobre ella, la conforman y la transforman. Tienen una enorme potencia simbólica y emocional. Como dijo el cineasta argentino Fernando Birri: la utopía sirve para caminar. Yo agregaría que, al estar en el horizonte, las utopías nos ayudan a caminar con dignidad, con la cabeza erguida, con la vista hacia delante, en lugar de caminar con la cabeza agachada y viendo hacia el suelo. Sirven para resistir y para modificar el aquí y el ahora. Independientemente del valor que

puedan tener para el futuro, las utopías tienen consecuencias en el presente: la vida se vive de una manera distinta cuando se piensa que otro mundo es posible.

El hecho de que millones de personas estén convencidas de que existen alternativas, que sean capaces de percibir escenarios distintos a las desoladoras realidades que vivimos cotidianamente, es en sí mismo un acontecimiento que merece la pena procurar. ¿Qué es lo que ocurre en la economía contemporánea para que tantos hombres y mujeres construyan en sus mentes otros universos y, además, muchas veces traten de llevarlos a la práctica, como lo hizo Enric Duran? ¿Qué nos dice que tanta gente quiera organizar la economía de una manera diferente a la convencional? ¿Es solo una expresión del hartazgo con los desastrosos resultados de las políticas neoliberales? ¿Sus sueños contienen las semillas de una economía diferente? ¿Podemos vislumbrar, a través de las lentes de esas utopías, una reconfiguración de las maneras de producir, intercambiar y distribuir las riquezas?

Ahora bien, ¿a qué responden esas utopías?, ¿a qué se oponen?, ¿en relación con qué son alternativas y qué alternativas proponen? Por lo general se identifican las prácticas económicas alternativas con aquello que es distinto al capitalismo. Una definición inicial sería la siguiente: las economías alternativas son aquellas formas de organizar la producción, la distribución y el consumo de bienes y servicios con base en la reciprocidad, la solidaridad, la equidad y la sustentabilidad, en contraposición a las relaciones de dominación, explotación y depredación que han caracterizado a la economía capitalista. Aunque esa noción es útil, vale la pena tratar de ser más incluyentes, porque mientras algunas de las propuestas alternativas se oponen a la totalidad del capitalismo como sistema económico, otras solo cuestionan alguna de sus dimensiones, por ejemplo la concentración de la riqueza, el mercado no regulado, la explotación del trabajo o la desregulación del sistema financiero. Adicionalmente, algunas prácticas alternativas se oponen a cuestiones como el patriarcado o la depredación ambiental, que existen también en otros sistemas económicos. No se trata solo de la disyuntiva que existe entre el capitalismo y otras formas de organización económica (socialistas, cooperativas, autogestivas, bienes comunes), sino también de la resistencia frente a diversos aspectos de la economía que se consideran negativos y perjudiciales, y en torno a los cuales se plantean otras maneras de organizar la vida. Por lo tanto, no estamos frente a una dicotomía simple en la que se pueden distinguir claramente dos polos opuestos: el capitalismo y el no capitalismo, sin mencionar, además, que hay diferentes tipos o variedades de capitalismo. Por el contrario, se trata de un abanico de oposiciones en diferentes ámbitos, que tienen que ver con diferentes dimensiones problemáticas de las economías contemporáneas. Más que una gran batalla entre

dos bandos claramente identificables, hay muchas escaramuzas, contiendas muy variadas en distintas arenas y en torno a diferentes cuestiones, que involucran a actores muy diversos.

La lucha de Enric Duran por hacer estallar los bancos se ubica en el polo más radical de estas contiendas, pero en los mismos años en que él acumulaba créditos que no planeaba pagar (2005-2008) surgían en España y en otras latitudes iniciativas de banca ética que se proponían crear redes financieras con relaciones justas y colaborativas entre inversionistas y usuarios del crédito. A partir de la crisis de 2008-2009 se generalizaron las críticas a los abusos de los bancos. Mientras algunos, como David Graeber, defendían la utopía irrealizable de cancelar todas las deudas, otros proponían regular las instituciones financieras y otros redoblaron los esfuerzos por consolidar cooperativas de ahorro y crédito o por encontrar formas alternativas de financiamiento. Más que descalificar el pensamiento radical de Enric Duran, habría que darse cuenta de que las andanzas de este Robin Hood de los bancos son la punta del iceberg del impresionante descontento contra un sistema financiero especulativo, salvaje e inhumano.

Hay que insistir en el carácter multidimensional y plural de las transformaciones que generan las economías alternativas. Las diferentes dimensiones de la economía que entran en contienda están relacionadas y pueden traslaparse, pero cada una de ellas tiene su propia especificidad y se modifica a ritmos diferentes. Lo que encontramos en la realidad no es un modelo único de economía alternativa, presente en todos los casos y en todas las experiencias, sino una gama muy diversa de búsquedas. Pueden tener algunas raíces comunes en la insatisfacción con la realidad económica imperante, pero hacen énfasis en diferentes aspectos de esa realidad y avanzan por diferentes caminos para intentar transformarla. Esas rutas pueden confluir, avanzar en paralelo o divergir. A pesar de los discursos económicos dominantes que insisten en señalar que hay una sola vía económica, los pueblos y las sociedades han sido muy creativos para idear otras posibilidades y empezar a ponerlas en práctica. Robin de los bancos y otros personajes similares, pese a sus desventuras, o quizá por causa de ellas, le dan fuerza simbólica y le agregan sal y pimienta a los esfuerzos cotidianos de millones de mujeres y hombres por construir otros mundos posibles.



Luis Reygadas es profesor del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Sus principales líneas de investigación son: trabajo y nuevas tecnologías, culturas laborales y antropología del capitalismo contemporáneo. Es autor de *La apropiación. Destejiendo las redes de la desigualdad* (2008) y *Otros capitalismos son posibles* (2021), entre otros libros.

Recomendación de documentales sonoros

POR EL EQUIPO DE PROGRAMACIÓN DE AMBULANTE

En la edición número 17 de Ambulante Gira de Documentales, el tema de la resonancia es fundamental. Para reflexionar en torno a la potencia del sonido para resonar con nosotros, recomendamos una selección de documentales sonoros, en los cuales el imagen-centrismo y su sed de verdad cede ante las sugerencias y propuestas sutiles de los relatos basados en voces y sonidos, donde los espectadores complementan los relatos.



Los gritos de México



Gleeful Barbarians

Sarah Boothroyd | Canadá | 2012 | 12'

Una alegre sinfonía sobre sonidos domésticos. ¿Cómo suena una casa con un niño de dos años? Juegos de palabras, versos, onomatopeyas. Gozos de cada día y algún momento de exasperación... y 27 formas de decirle que no a un niño de dos años.



Mutt Dogs

Félix Blume, Sara Lana, perros callejeros | Brasil | 2017 | 5'

Conocidos como vira-latas (volcadores de basura), los perros callejeros ofrecen sus habilidades de escucha canina en conjunto con el cohabitar humano. Esta pieza ofrece una caminata sonora a nivel del suelo, grabada de forma binaural por los perros de un vecindario recientemente urbanizado cerca de Belo Horizonte.



Pedimento

Griselda Sánchez | México | 2018 | 17'

Esta pieza forma parte del proyecto Seis Mono: Narrativa Sonora de la Mixteca Alta, el cual consiste en el registro de cuentos, leyendas y diversas narrativas que conforman la memoria e historia de los abuelos de las comunidades de Tilantongo, Apoala, Magdalena Jaltepec y San Isidro Jaltepetongo. La obra es resultado de varios años de registro de campo en la Mixteca Alta, de la cual Griselda Sánchez es originaria.



Los gritos de México

Félix Blume | 2015 | 29'

Ciudad de México, una tierra donde más de 20 millones de habitantes hacen ruido y la convierten en una ciudad sonora. Vendedores ambulantes hacen las voces del coro polifónico, la campana de los helados reemplaza el triángulo de la orquesta y los golpes de los manifestantes en la cerca de hierro son los tambores; en la CDMX, uno grita para que lo escuchen, grita su rabia en contra de los granaderos, grita en las peleas de lucha libre, grita en grupo ¡viva México!



Yo, José

Miguel Martínez Domínguez | 2021 | 52'

En 1991, José, un niño de diez años, escapa de improviso de su pueblo y su familia en México para buscar a su padre que ha emigrado a Estados Unidos. Sin más recursos que una bicicleta, este niño y sus anhelos intentan escapar a un mundo mejor, pero el camino que este encuentra es una realidad voluble que dibuja los matices de la vida para todo aquel que se ha marchado de su patria buscando no despertar del sueño, no abrir los ojos en la realidad de un país que a ellos no los sueña.

Las propuestas de este artículo inician en la página 34.



Función de Ambulante en Michoacán, 2021

SOMOS ONCE

once
SERIAL 11.1

ONCE NOTICIAS
PRESTIGIO INFORMATIVO

80 MILLONES

ONCE DIGITAL

¿Cómo? Con MO

ONCE MÉXICO INTERNACIONAL

ONCE TIROS Y NIÑOS

ONCE CINEMA

ONCE POLI-TÉCNICA

dxt en

ONCE FUE LAS COLONIAS



Función de Ambulante en Oaxaca, 2021

EL 22 EN EL CANAL 22 EL CANAL CULTURAL DE MÉXICO PRESENTA

CINEMA 22 Lo mejor del cine y el documental nacional e internacional

Visión periférica
Lo mejor del documental no comercial de México e Iberoamérica

Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional
Lo más reciente y destacado que se ha exhibido en la Muestra Internacional de Cine

Cineteca de culto 22
Memorables películas del cine clásico mexicano

Cine en corto
Lo mejor del cine: largometrajes, documentales y cortometrajes
Conduce Daniela Michel

Cinema 22 mexicano
Lo más destacado del cine mexicano

Zona D y Zona M
Espacio único en la televisión abierta para mostrar la diversidad de la comunidad LGBTTI y cine realizado por mujeres

Cinema 22 de 5 estrellas
Películas multipremiadas, realizadas por directores de renombre y con un afamado reparto

Consulta la cartelera en cinema22.canal22.org.mx
#CineSinCortes

GOBIERNO DE MÉXICO CULTURA

canal22.org.mx

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

MUSEO NACIONAL DE LA MUJER

CONOCE LOS EVENTOS ARTÍSTICOS Y CULTURALES DE LA UAA

SÍGUENOS A TRAVÉS DE NUESTRAS REDES SOCIALES

[f](#) [@](#) [culturauaa](#)

DIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN Y UNICULACIÓN
DIFUSIÓN CULTURAL

Fotografía bailarina: Victor Hugo Zárate.

DÓNDE

Conoce la mejor información de:
Restaurantes, bares, cine, TV y streaming, museos, teatro, cultura y viajes.
[dondeir.com](#)

La guía más grande de la Ciudad de México

[@](#) Donde Jr [f](#) RevistaDonde Jr [D](#) Donde Jr Web [D](#) Donde Jr

NOTICIAS

CINE & TV

REPORTES

MÚSICA

SOPITAS.COM

LO QUE NO SABÍAS QUE NECESITARAS SABER

19 años ibero 90.9

SONIDOS PARA UNA NUEVA ÉPOCA

ibero909.fm
#año19
#nuevaépoca909

presentado por COOLHUNTERMEX

Curaduría: Taina Campos, Andrea Soler, Ceci Palacios

Diseña Mexicana
Afecto y cuidados

19, 21, 22 Oct.

Conversatorios
Talleres
Actividades para niñ+s
Muralismo

Síguenos en: [@](#) [diseña.mexicana](#) [@](#) [coolhuntermex](#) [@](#) [e.s.t.u.d.i.o.ch](#)

LETRAS LIBRES

No te pierdas ningún número. Suscríbete a *Letras Libres* por un año.

12 números \$780 pesos mexicanos

ENFILME.COM

CINE TODO EL TIEMPO

Síguenos en:

[f](#) /enfilme
[@](#) enfilme

¡ESTAMOS EN ISSUU!

Lleva a la mejor guía de la Ciudad de México en tu celular.

¡Es gratis!

[www.timeoutmexico.mx](#)

[f](#) /TimeOutMex [@](#) TimeOutMexico [@](#) TimeOutMexico [@](#) /TimeOutMexico

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EN GUADALAJARA 37

10 AL 18 DE JUNIO

POLONIA INVITADO DE HONOR

Consulta la programación en [www.figc.mx](#)

[f](#) figc.guadalajara [@](#) figcoficial [@](#) figc

BLACK CANVAS

30 DE SEPTIEMBRE AL 9 DE OCTUBRE
SEPTA EDICIÓN 2022

ORGANIZADO POR: Universidad de Aguascalientes

20 años de FESTIVAL INTERNACIONAL de CINE de MORELLA

OCTUBRE 22-29

2022

[f](#) moreliafilmfest [@](#) ficm [@](#) ficm [@](#) moreliafilmfest [@](#) moreliafilmfest [@](#) moreliafilmfest [@](#) moreliafilmfest



SHORTS MEXICO
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CORTOMETRAJES DE MÉXICO

SEPTIEMBRE 2022

shortsmexico.com

DOCAVIV
2022

THE TEL AVIV INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL 26.5-5.6

DOCAVIV.CO.IL

BIOGRAFILM FESTIVAL
INTERNATIONAL CELEBRATION OF LIVES
BOLOGNA ITALY

BIOGRAFILM.IT

CCSDOC
FESTIVAL DE CINE DOCUMENTAL

El cine que nos acerca

NDNP
"Noticias desde Ninguna parte"
Laboratorio de correspondencias
una actividad de formación de CaracasDoc

@caracasdoc
www.caracasdoc.com

7-17.4 2022

Visions du Réel

International Film Festival NYC

SRG SSR

Copenhagen International Documentary Film Festival * 15.03-26.03.2023

CPH:DOX



DOCUMENTA | 24 MAY
MADRID | 05 JUN

19 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE

20th International Film Festival

doclisboa 22

16-10

doclisboa.org

RENCONTRES INTERNATIONALES DU DOCUMENTAIRE DE MONTRÉAL

Montreal International Documentary Festival

RIDM

RIDM.CA

25

25^e ÉDITION

17 — 27 NOV 2022

#ElCineNosReúne

PUCP

26

FESTIVAL DE CINE DE LIMA PUCP
del 4 al 12 de agosto

FESTIVALDELIMA.com

DOC MONTEVIDEO JULIO 2023

FORMACIÓN MERCADO MUESTRA

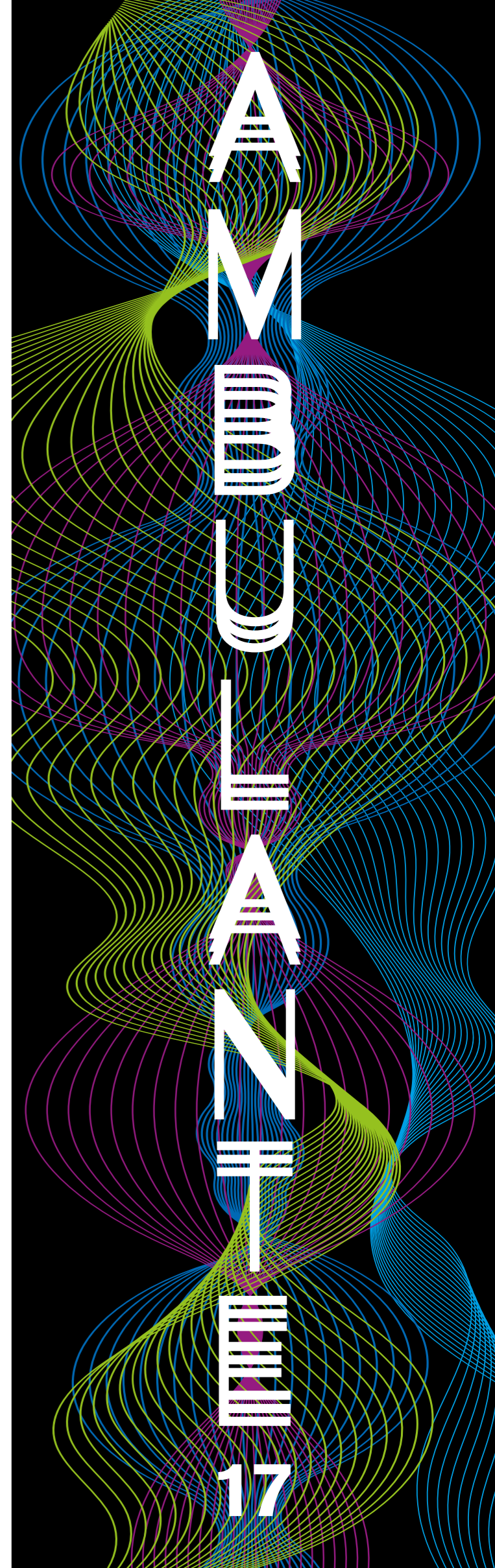
DOCM

FILM

33^e FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA DE MARSEILLE

REGION ILE DE FRANCE

ARTE





Bon Appétit.

6pack | \$125
355ML



Todo empieza con
STELLA  ARTOIS

Hasta al 31 de octubre del 2022. *Hasta \$125 por six pack.
Válido en tiendas de autoservicio a nivel Nacional.

TODO CON MEDIDA