

ISSN 2683-3263

# ATIAS

REVISTA DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS

Vol. IV Num.8, Julio Diciembre 2024



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Centro de estudios humanísticos.

**Aitías**  
Revista de Estudios Filosóficos  
<http://aitias.uanl.mx/>

La consciencia de la reproductibilidad en Gleyzer y  
Mayolo/Ospina

The awareness of reproducibility in Gleyzer and  
Mayolo/Ospina

La conscience de la reproductibilité chez Gleyzer et  
Mayolo/Ospina

Jonathan Gutiérrez Hibler  
<https://orcid.org/0000-0002-7686-7896>  
Universidad Autónoma de Nuevo León  
San Nicolás de los Garza , N. L., México

**Editor:** José Luis Cisneros Arellano Dr., Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

**Copyright:** © 2024. Gutiérrez Hibler, Jonathan. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



**DOI:** <https://doi.org/10.29105/aitas4.8-91>

**Recepción:** 29-02-24

**Fecha Aceptación:** 02-07-24

**Email:** [jonathan.gutierrezhr@uanl.edu.mx](mailto:jonathan.gutierrezhr@uanl.edu.mx)

**LA CONSCIENCIA DE LA REPRODUCTIBILIDAD  
EN GLEYZER Y MAYOLO/OSPINA**

**THE AWARENESS OF REPRODUCIBILITY IN GLEYZER  
AND MAYOLO/OSPINA**

**LA CONSCIENCE DE LA REPRODUCTIBILITÉ CHEZ  
GLEYZER ET MAYOLO/OSPINA**

Jonathan Gutiérrez Hibler<sup>1</sup>

**Resumen:** El presente artículo realiza una revisión sobre los planteamientos de Walter Benjamin en torno a la obra de arte en su época de reproductibilidad técnica. A partir de los cambios que han ocurrido en la industria y de los movimientos revolucionarios, se analiza dos obras cinematográficas donde su propuesta es consciente del acto de reproductibilidad técnica por parte del cine desde el Estado y la industria capitalista. Por un lado, Gleyzer critica la revolución mexicana en la época de Luis Echeverría Álvarez, mientras que Ospina y Mayolo evidencia cómo grandes capitales, desde televisoras extranjeras, pueden usar su capital para convertir la realidad en una mercancía a modo para sus consumidores. La propuesta de Benjamin sigue siendo vigente en muchos aspectos, sin embargo, es necesario replantear algunos de sus planteamientos a partir de las nuevas dinámicas del cine y del mundo digital en el que vivimos.

---

1 Universidad Autónoma de Nuevo León, San Nicolás de los Garza.

**Palabras clave:** Cine, Walter Benjamín, Reproductividad técnica, Consciencia, Revolución.

**Abstract:** The following paper does a revisiting on the ideas of Walter Benjamin about The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. From the changes inside the industry and the revolutionary movements, this paper analyses two pieces of cinema in which the mechanical reproduction is something they acknowledge whether as a critic to Luis Echeverría's government or whether the european TV industry. The ideas of Walter Benjamin are still important in many ways, but it is required to talk again about it because of the new dynamics in cinema and the digital world.

**Keywords:** Cinema, Walter Benjamín, Mechanical reproduction, Awareness, Revolution.

**Résumé:** Cet article passe en revue les approches de Walter Benjamin face à l'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique. À partir des changements intervenus dans l'industrie et dans les mouvements révolutionnaires, on analyse deux œuvres cinématographiques dont la proposition prend en compte l'acte de reproductibilité technique du cinéma de l'État et de l'industrie capitaliste. D'un côté, Gleyzer critique la révolution mexicaine à l'époque de Luis Echeverría Álvarez, tandis qu'Ospina et Mayolo montrent comment les grands capitaux, y compris les chaînes de télévision étrangères, peuvent utiliser leur capital pour convertir la réalité en une marchandise pour leurs consommateurs. La proposition de Benjamin est toujours valable à bien des égards, cependant, il est nécessaire de repenser certaines de ses approches en fonction des nouvelles dynamiques du cinéma et du monde numérique dans lequel nous vivons.

**Mots-clés:** Cinéma, Reproductibilité technique, Walter Benjamin, conscience, Révolution.

## Introducción

Parece que el aquí y el ahora de la obra de arte desaparece con su reproductibilidad técnica, sobre todo en el cine, donde el montaje, además del grupo de personas que trabajan en una producción, plantea un mundo posible. Las cosas pierden o adquieren una autoridad una vez que se visualizan sobre un soporte, sin mencionar las redes que convierten a una película en dispositivo.

Walter Benjamin señala que lo que desaparece de la obra de arte es su aura. Su concepto es útil, desde un punto de vista filosófico, porque vuelve evidente un desarraigo de las cosas y su interacción con una antropología de las ficciones: accedemos a la realidad por medio de signos que nos entregan un aquí y ahora, a pesar del tiempo en la ficción, como un no tiempo, es decir, "...su aparición masiva"<sup>2</sup>. En nuestra época es necesario replantear el concepto de lo masivo debido a la construcción de subjetividades por medio de algoritmos. Sin embargo, el principio de lo masivo, como un no tiempo, sigue ahí pero con otra dinámica de tokens. Benjamin, por su parte y en su época, trata el lado destructivo del cine: "...la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural"<sup>3</sup>. El filósofo alemán ironiza el entusiasmo de Abel Gance cuando exaltaba cómo el pasado tendría su propia película: las personas muertas podrían renacer en la pantalla y llegar a más ojos dentro de la masa, esto claro, desde un enfoque ingenuo o lleno de malicia. El detalle sobre lo anterior es que no tenemos el aquí y ahora de una persona, a diferencia de una obra de arte antes de esta época de reproductibilidad técnica, sino sus filtros a manera de tropos y las limitaciones del capitalismo en las

---

2 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert. (Distrito Federal: Itaca, 2003), 44.

3 Benajmin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 45.

reglas sociales del arte. Lo que Benjamin plantea es que el cine tiene la particularidad de liquidar en masa: la estética es una extensión de la ética.

Hay una relación muy cercana entre la economía (como poder) y el arte, ya sea desde sus centros o el padecimiento de lo marginal, cada día más arraigado como una válvula de escape del primero. Esta relación transforma las vías y estructura de su recepción. Y esto le interesó a Walter Benjamin: la percepción se condiciona de manera histórica, entendida como una materialidad transformada en medio de la praxis. Los ejemplos más claros son los movimientos sociales y su impacto en las artes o las reacciones entre movimientos artísticos como parte de diferentes campos simbólicos de poder. Sin embargo, para entender estas transformaciones, el filósofo introduce un concepto interesante de lo que llama aura: “Un entretreído muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”<sup>4</sup>. Benjamin se refiere a cómo demandamos la apropiación de las cosas a través de la copia, en este caso, el cine como un conglomerado de manifestaciones artísticas y sus diferentes variaciones audiovisuales. El objeto es destruido y remplazado por la imagen. La tendencia hacia la homogeneidad por medio del cine destruye lo que Benjamin llama “el aura” de las cosas. Y sus alcances son, inevitablemente, ilimitados.

Por esta razón, el filósofo, al considerar que esta destrucción ocurre en contextos históricos que transforman la percepción, es que realiza la conexión entre la política y el ritual. Las obras de arte tienen un carácter cambiante en cuanto a su recepción, no sólo entendida como la manera en la que se lee, sino en los usos de éstas dentro de un orden del discurso. Benjamin describe cómo cambia la dinámica

---

4 Benjamin, *op. cit.*, 47.

de las obras cuya funcionalidad de encuentra sometida a un ritual. Sin embargo, aclara lo siguiente: “Éste puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza”<sup>5</sup>. Esto es importante porque los rituales no son necesariamente sagrados, sino que se practican otros en lo secularizado, los mitos de alguna forma nos dan sentido en la construcción de la realidad social, sin importar las manifestaciones que plantean un arte por el arte, como el formalismo ruso cinematográfico.

Sin embargo, Walter Benjamin trata una naturaleza parasitaria de la obra del arte dentro del ritual, y considera que la reproductibilidad de ésta es la que la separa de este escenario. La autenticidad pasa a un segundo plano en un contexto de canales que permiten su masificación: no importa que tengamos una copia y que no sea la obra original, salvo para efectos de curaduría o de archivo, en tanto el contexto permita esa reproductibilidad. Por lo tanto, si la obra ya no se percibe a través de sus rituales sacros o profanos, debe existir otra dinámica; es decir, a pesar de la liberación, crea un nuevo campo de reproducción: “En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber, su fundamentación política”<sup>6</sup>. El concepto de política de Benjamin no se refiere a la burocracia, aunque no descarta su poder para destruir el aura de las cosas, más bien es una visión más amplia: somos animales del mundo, nos desplazamos en entidades físicas construidas entre la materialidad y las convenciones con las que se rige ese desplazamiento de los cuerpos. Por política se entiende, entonces, a que la obra de arte, para existir, necesita de cuerpos que la creen, la distribuyan,

---

5 *Ibid.*, 50.

6 Benjamin, *op. cit.*, 51

la consuman e interactúen con ella. En la época de su reproductibilidad, un clic reafirma su existencia y, en un nivel más profundo, su percepción de las cosas.

Una vez fuera del ritual, de su valor de culto, la obra de arte tiene diferentes funciones, no sólo una. Y esto se construye a partir de un juego, no sólo en el sentido lúdico, sino como una propuesta de lectura con diferentes filtros. Estaríamos frente a un espectador implícito, entendido como estructura de percepción dentro de la misma película. Y todo juego en una obra de arte parte del dominio de la naturaleza y de la interacción de lo humano con ésta. Walter Benjamin llega a la siguiente conclusión: “El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día”<sup>7</sup>. Sin embargo, cabe señalar que el manuscrito manejaba una idea diferente de la función del cine: los aparatos deben convertirse en una primera naturaleza para el colectivo. Aunque en una definición solamente hable del ejercicio y en la segunda un orden de primera naturaleza, ambas posturas coinciden en el impacto de los aparatos en la percepción de las masas. El cine tiene un poder revolucionario además de aquel que destruye el aura de las cosas: el cine puede restaurar o darle visibilidad esta aura destruida mediante el montaje cinematográfico.

La razón principal de esta preocupación de Benjamin es que, contrario a esculpir en el tiempo, su época—todavía más la nuestra—no contiene un valor de lo eterno.

Una película terminada es todo menos una creación lograda de un solo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes,

---

7 *Ibid.*, 56.



entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir—imágenes que, por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo—8.

El cine renuncia a un valor eterno porque puede ser mejorada como obra. Para Benjamin, el cine todavía no encontraba el desarrollo, como arte, que el que tenemos en la actualidad. Sin embargo, aquella crítica sobre la copia estéril de la realidad no es un aspecto de maduración, sino de interacción todavía presente.

Benjamin se preguntará qué es, entonces, el cine si los sucesos reproducidos, de forma aislada, no son obra de arte (esto en contraposición de la fotografía). El proceso de producción cinematográfica se produce en los componentes de un gremio: “El intérprete de cine no actúa ante un público, sino ante un sistema de aparatos”<sup>9</sup>. Y estos aparatos son manejados por personas expertas en cada materia de la preproducción, producción y posproducción. Sin embargo, aunque se plantea la presencia de estos aparatos, Benjamin introduce una paradoja impactante: quien dirige expone su humanidad a través de máquinas y al servicio de su propio éxito (uno, por cierto, que depende de lo que llamamos axiología y genealogía). Lo colectivo y lo individual entran en conflicto: la consciencia de los límites de la reproductibilidad técnica en el arte permite una interpretación (como ejecución) que retome el aura de las cosas.

Por ello, Benjamin retoma los pensamientos de Pirandello en torno al cine: el intérprete se siente exiliado porque el cuerpo—el suyo—se convierte en ausencia, esto como un eco a lo que Derrida planteará en *Ghost*

---

8 Benajmin, *op. cit.*, 62.

9 *Ibid.*, 68.

*Dance* (1983), de Ken McMullen<sup>10</sup>. Este cuerpo no es un cuerpo, sino su fantasma, pero es capaz de meterse en otros cuerpos. De ahí el silencio de Pirandello, citado por Benjamin, más allá del cine mudo: al momento de acabarse ese continuo lo que antes era un objeto de culto se convierte en la creación de nuevos cultos, incluso fuera de un orden de lo sagrado. Mientras el arte anterior buscaba ser único e irrepetible, el cine busca desde el inicio crear copias. Esto trae como consecuencia (quizá causa eficiente, si lo vemos en términos aristotélicos) a la exhibición frente a las masas: “La invisibilidad de la masa incrementa la autoridad de la supervisión. No debe olvidarse, sin embargo, que la valoración política de esta supervisión se hará esperar hasta que el cine haya sido liberado de las cadenas de explotación capitalista”<sup>11</sup>. El autor tiene un programa revolucionario. Teme a que estas cadenas de explotación creen una serie de fuerzas contrarrevolucionarias, por ejemplo, el fascismo. De ahí el porqué de la crítica de Quentin Tarantino en *Inglourious Bastards* (2009) al cine producido por el gobierno de Adolfo Hitler, de la mano de Joseph Goebbels. La preocupación de Benjamin, más que en el culto de las estrellas, está en el culto del público: la clase de espectadores, en las masas, que se les rinde tributo, donde se borra la consciencia de clase.

Hay un fenómeno muy interesante por la época en la que vivimos: el derecho de los seres humanos a ser filmados (o negarse, pero ése es otro tema). Walter Benjamin es consciente de los cambios ocurridos en la literatura del siglo anterior, cuando la influencia de las ciencias, principalmente el nacimiento de las ciencias sociales,

---

10 Ken McKullen/Marcelo Eduardo Bonyuan (3 de enero de 2024). *Ghost Dance* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=dBdbJtWPA-PA&ab\\_channel=MarceloEduardoBonyuan](https://www.youtube.com/watch?v=dBdbJtWPA-PA&ab_channel=MarceloEduardoBonyuan).

11 Benjamin, *op. cit.*, 74.

impacta en la representación de las artes. Benjamin se centra en la literatura, aunque esto también es evidente en la pintura, como en el caso representativo de *Las espigadoras* (1857), de Jean François Millet. Más tarde, con los cambios de la prensa, el público puede escribir ocasionalmente. El arte se convierte en un bien común. Las redes del capitalismo que denunciaba en su época Walter Benjamin no permiten, por orden de la supervisión y especialización, que sea un bien común donde las personas tienen derecho de su reproducción. Hoy la historia es distinta con el llamado capitalismo de la vigilancia. Quizá, para entender este fenómeno reciente, debemos revisar cómo fuera de la película se construye una estética de nuestro consumo y eliminación del Otro. Benjamin ya señalaba esto cuando se refiere a esta construcción mediante concursos y consultas: “Todo ello para falsificar, por la vía de la corrupción, el interés originario y justificado de las masas del cine: un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase”<sup>12</sup>. Es decir, detrás de un proyecto cinematográfico puede existir, sobre todo en las cadenas más largas del capitalismo, una minoría con intereses distintos de la masa. Benjamin señala que este capital debe expropiarse, como urgencia del proletariado. El autor lo sigue viendo como una dialéctica en la que el Estado es el único que puede llevar a cabo esta acción, no hay rasgos de anarquismo en la propuesta de Benjamin.

Finalmente, un aspecto que debe rescatarse del autor de *La obra de arte en su época de reproductibilidad* es la reflexión y crítica en torno a la recepción visual: el cambio de la participación por parte de las masas. Más que una dicotomía masa-entretenimiento/amante del arte-devoción, en nuestra realidad es un poco más dinámico:

---

12 *Ibid.*, 78.

...quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella, entra en la obra como cuenta la leyenda del pintor chino que contemplaba su obra terminada. La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte de hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea.<sup>13</sup>

La recepción en la distracción (en relación con el entretenimiento) es uno de los síntomas, para Walter Benjamin, en la transformación profunda de la manera en la que percibimos el mundo. El autor retoma el sentido estricto de la palabra estética: percibir. En consecuencia, le preocupa la estética de la guerra, cómo se percibe ésta, fenómeno que tiene presente en su tiempo, tanto por el pasado, como lo que se vaticina en el porvenir. El fascismo, por ejemplo, usa el cine para atraer a las masas, pero sin darles una representación donde puedan eliminar la propiedad privada. No hay derecho a la transformación de las relaciones de propiedad. Y el cine se ha convertido en un campo de propiedades intelectuales que excluyen o ordenan la representación de esta consciencia de clase, principalmente en los cuerpos que se presentan en la pantalla. No sólo es el fascismo el que crea una estetización de la vida política; diferentes grupos minoritarios con gran capital suelen hacer esto, y no es extraño que nuestras figuras públicas se hayan vuelto *influencers*.

Sin embargo, esta estetización de la vida política que preocupaba a Benjamin, donde el proletariado perdiera la consciencia de su clase y la eliminación de las redes de propiedad privada imperantes, llevan a mantener el control de la guerra. Desde el arte es posible embellecer lo terrible. La guerra es bella porque es el dominio del hombre sobre la máquina, esto desde los manifiestos del futurismo de

---

13 Benjamin, *op. cit.*, 94.

Marinetti<sup>14</sup>. Ante este peligro, la estetización de la política, Benjamin plantea la politización del arte.

## Replantear a Walter Benjamin

Antes de pensar en los efectos de lo virtual en la transformación de cómo el ser humano percibe la realidad, es necesario qué es lo que sucede cuando el intérprete de cine y todo su equipo tiene una consciencia de su reproductibilidad y los campos de poder donde se exhibe una película. El arte moderno ya se cuestiona este aspecto: se representa, pero cuestiona cuáles son los límites y las consecuencias de la técnica o si hay otras formas de aproximarse a lo representado. Retomando la imagen de Benjamin en torno a inundarse en la obra o que la obra inunda, el arte moderno interroga cómo sucede este proceso y presenta transgresiones durante su reflexión. En conjunto, se tiene la consciencia moderna y la consciencia de clase en la reproductibilidad, el alcance de los aparatos, sus canales y la estetización de un objeto para mantener las relaciones de poder.

Darko Štrajm, en *From Walter Benjamin to the End of Cinema*, dedica un capítulo de su libro al cambio en la manera de pensar, es decir, cómo se transforma nuestra mente a través de la percepción. Štrajm retoma el fenómeno de las fronteras, no tanto como una cuestión ontológica, sino cómo la angustia de la falta de éstas también sirve como un dispositivo en la construcción de relaciones de poder. El discurso también tiene una estética. La construcción de fronteras también es una forma en la que yo me creo. El cine se vuelve una *paideia* contemporánea, plantea nuevas

---

14 Además de los conocidos manifiestos futuristas, Marinetti en “Trieste, nuestro hermoso polvorín” señala que la guerra nos ennoblece (específicamente nuestra sangre). F. T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, trad. G. Gómez y N. Hernández, (Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978), 61.

demarcaciones por medio de lo audiovisual. Štrajm señala lo siguiente:

The overwhelming influence of these institutions on the value of works of art is becoming common knowledge in the context of the post-industrial society nowadays, but it seems that somehow we are still confronted with a cultural ideology, which presupposes “true art vs. fake art or kitsch”.<sup>15</sup>

El autor se refiere a instituciones como los museos, galerías y otras entidades culturales con una capacidad considerable, en cuanto a capital, para catalogar lo que es una obra de arte. El ejemplo lo toma de la introducción de un estudio sobre la evolución del arte a lo largos de dos décadas, pero sigue aplicando en un mundo donde la dialéctica materialista es insuficiente para entender un mundo de sistemas complejos. Cada producción crea subjetividades en un mundo de colectividades. Y cada día es más fácil de vigilar.

El término que introduce Štrajm es el de ideología cultural, pues la cultura también es otra de las formas del capital, y quien posee sus medios de producción crea espacios de percepción. Y este punto es importante para replantear las aportaciones de Walter Benjamin porque el Estado, como producto o manifestación del carácter irreconciliable de la contradicción de clases, a pesar de proporcionar parte de la emancipación del proletariado puede crear nuevas clases. La praxis deja como evidencia que el carácter revolucionario del arte puede ser capturado por instituciones con diferentes espectros ideológicos: la

---

15 Darko Štrajm, *From Walter Benjamin to the End of Cinema. Identities, Illusion and Signification within Mass Culture, Politics and Aesthetics* (Ljubljana: Pedagoški Inštitut, 2017), 35.

manera en cómo leer una obra dependerá de los sujetos que ocupen estos espacios o qué tanto pueden negociar en la aceptación de otro horizonte de interpretación.

Es en este punto donde Štrajm plantea la percepción de la percepción. La dimensión metacognitiva del arte es importante en este entramado de capitales culturales e intelectuales. Štrajm considera a Benjamin como uno de los primeros deconstructivistas, antes de la deconstrucción de Derrida, debido a cómo se aproxima filosóficamente a la relación entre sujeto y objeto. Por esta razón retoma la diferencia entre la observación distraída y la percepción concentrada:

Reproduced aesthetic features have become attributes of daily life. The notion of “fine art” therefore lost its full meaning; it became mainly an expression of a certain view not so much upon art, but upon society. As the model of competitive economy in the prosperous Western world (which now culturally includes most of the former socialist world) continues to (re)produce class differences, the mass culture makes symbolic repressions and expressions of them much more a matter of social play, or as we could put it with David Chaney (1993), a matter of “public drama”.<sup>16</sup>

Al volverse la reproductibilidad algo cotidiano, en un mercado de estéticas (entendidas como orden de percepción), la obra de arte no es estática, en el sentido de que para sostenerse necesita de instituciones para la preservación de su memoria. No hay aura de las cosas en el cine, pero sí un mecanismo para quitarle el aura a las cosas,

---

16 Štrajm, *From Walter Benjamin to the End of Cinema. Identities, Illusion and Signification within Mass Culture, Politics and Aesthetics*, 40.

incluso para replantearlas: las poéticas del cine accionan y deforman los cuerpos.

A partir de esto, Štrajn retoma los trabajos de Gramsci, principalmente el de hegemonía. Se trata de una anomalía en las relaciones de poder, desde esta perspectiva. No se trata de clases sociales que dialogan, sino de voluntades colectivas. La ideología en una clase hegemónica no tiene necesariamente un sentido de pertenencia social: “No matter how much passion, organization and genius, is invested into the creation of an event, the hegemonic effect can be measured one way or another by the market response”<sup>17</sup>. Lo único del arte ya no depende de un objeto irrepetible, sino en su capacidad de multiplicación. Una obra de arte es una obra de arte porque el mercado puede repetirla en diferentes espacios. De ahí la importancia de las masas y los espacios que construyen subjetividades. Štrajn agrega un comentario necesario para aterrizar las ideas de Benjamin en nuestra época:

Today’s media, the digital interactive ones included, are representing a changed and changing reality marked by an expansion of culture, which is driven by the strong artistic production. Museums and galleries, among other “traditional” institutions, are turning into laboratories of a continuous production of variations of meanings and interpretations, sometimes broadening the public’s view on culture and sometimes confining it to some mystified canonical signification of whatever they are presenting.<sup>18</sup>

Los espacios de representación simbólica trabajan a partir de diferentes capitales. Por lo tanto, no hay una

---

17 Štrajn, *op. cit.*, 42.

18 *Ibid.*, 43.



neutralidad. La obra de arte se convierte en un dispositivo. Y éste debe tener una exposición múltiple para mantener un horizonte de interpretación que demarca quién vive y quién muere: necropolítica. Lo interesante es preguntarse qué sucede, en su momento histórico, con los artistas que están fuera de estas instituciones antes de ser asimilados como dispositivos que crean la percepción de la realidad. Lo que agrega la aportación de Štrajm es un panorama para adaptar las ideas de Benjamin en un mundo de sistemas complejos, donde la realidad no puede ser leída solamente por una dialéctica materialista clásica, detalle que ya se deslumbra en las nuevas dinámicas creadas por el triunfo de las revoluciones del siglo XX y sus relaciones con diferentes hegemonías, incluso cuando comparten ideas sin pertenecer a la misma clase.

### **Del congelador a la traición: un acercamiento a Gleyzer**

La teoría permite dar respuestas a la praxis. Pero ésta última permite replantear mediante preguntas sin signos de interrogación lo que comienza a perder claridad en la primera. Raymundo Gleyzer es un ejemplo de cómo la consciencia de la reproductibilidad va más allá de una dialéctica materialista entre el fascismo y la revolución: las tesis y las antítesis no son estáticas, suelen ser eclécticas en su síntesis. Gleyzer es uno de los desaparecidos de la dictadura militar argentina de 1976, pero no sólo cuestionó a ésta, sino a otras posturas políticas de otros países.

El primer caso es el de *México, la revolución congelada* (1970). Raymundo Gleyzer tiene 29 años. En 4 meses (dos de investigación y dos de rodaje), se da a la tarea—más curiosidad y confrontación del pasado para un nuevo socialismo—de contar la historia de la revolución

mexicana, de 1910 a 1968. Después de sesenta años, al momento de la aparición de este documental, ¿qué es lo que queda de una revolución y cómo evolucionó? El filme no es una sentencia de muerte al término revolución, sino una crítica al gobierno vigente que sostiene su hegemonía a través de éste: PRI (partido revolucionario institucional). El momento es sumamente tenso: tan sólo dos años antes ocurre la matanza de Tlatelolco y está por dar inicio la guerra sucia, en el sexenio de Luis Echeverría Álvarez, donde el socialismo era más un amague de la mano izquierda, para terminar golpeando con la derecha, en el sentido metafórico de la expresión. No por nada este documental terminaría siendo grabado en la semiclandestinidad<sup>19</sup>.

En este punto, estamos frente a lo que hemos comentado a lo largo de este trabajo: el arte tiene espacios de reproducción y multiplicación. Una cosa es la realidad institucional, en este caso, la revolución partidista de un grupo hegemónico, representado por Luis Echeverría Álvarez, y otra es la realidad social. La revolución más que congelada ha sido secuestrada o, en términos de Walter Benjamin, ha sido estetizada: la guerra como continuidad de un progreso nacional en medio de represiones que emulan el fascismo temido por el filósofo alemán. Gleyzer politiza, si lo leemos desde la concepción de Benjamin, la revolución contada desde las instituciones. Y esto no es fácil en la praxis, lejos de los aparatos y el montaje de imágenes:

El documental fue realizado en la «semiclandestinidad» (palabra de Gleyzer) porque en vez de gestionar los permisos y tener un representante de gobierno en la filmación, se simuló una

---

19 Jorge Ruffinelli, *América Latina en 130 documentales* (Santiago de Chile: Uqbar, 2012), 52.

actividad turística o, cuando más, comercial. Así, tuvieron acceso a la campaña presidencial de Luis Echeverría, consiguieron una breve entrevista con el líder de los trabajadores y hasta (al final, en larga secuencia) con un representante de la izquierda ilegítima, el Partido Popular Socialista (cooptada por el gobierno).<sup>20</sup>

Lo anterior permitió acceso a material de archivo, principalmente al producido de forma cinematográfica de 1910 a 1920. El documental se convierte en un ensayo crítico: cita imágenes mientras la narración y el montaje de lo grabado en México crean una disonancia entre la realidad institucional y la realidad social. No es un documental neutral: la voz en off contrasta con imágenes y juicios orales la realidad de los campesinos en Yucatán y el discurso estetizado del gobierno. Es una propuesta militante del cine latinoamericano.

Antes de comentar algunas escenas de este documental de Gleyzer y su relación con la consciencia de la reproductibilidad, es necesario apuntar dos detalles, uno sobre su difusión y censura; el segundo, sobre el cine como un ejercicio abierto, como si una película se concatenara con otras, incluso aquellas que no llegaron a filmarse porque toda la vida es una larga pregunta en lo breve de la vida. El documental fue prohibido en México y Argentina, sobre todo en espacios comerciales. Hubo sus excepciones, clandestinas, por lo general, como el caso de algunas proyecciones en la Universidad Nacional<sup>21</sup>. En Argentina, el filme se difundió en los barrios, fábricas o sindicatos, de manera rústica, sin la misma estructura del cine hegemónico, debido a la censura del gobierno argentino, por petición del gobierno de Méxi-

---

20 Ruffinelli, *América Latina en 130 documentales*, 52.

21 Cfr. Ruffinelli, *op. cit.*

co<sup>22</sup>. Lo segundo es una declaración de Gleyzer: “«Terminada no, porque pensamos añadirle un capítulo que refuerce la imagen de la penetración norteamericana». Con modestia, añadía: «Aspira a ser una introducción, un diccionario de temas mexicanos que además sirva de prólogo a nuevas incursiones y las estimule»”<sup>23</sup>. Lo anterior es importante porque permite que el cine sea un proceso continuo y no definitivo; más que un culto, es un espacio de crítica e invitación a otras perspectivas: Gleyzer veía en ese entonces que los cineastas de la época le estaban debiendo algo al país. Por esta razón es importante agregar a la discusión los productos que han tocado temas como los del halconazo, no sólo desde el cine, sino desde otras manifestaciones artísticas, tanto de la época, como posteriores. Esta mirada, como invitación, siempre estará abierta para retomarla en otros espacios. Si no es así, alguien encontrará la manera de retomarla.

La entrevista con Carlos Sánchez, participante de la revolución en 1911, es un contraste entre la reproducción del archivo y los discursos de campaña del entonces candidato a la presidencia: Luis Echeverría Álvarez. Carlos Sánchez estaba en las tropas de Emiliano Zapata. Se le pregunta qué es lo que buscaban: desalojar al hacendado para poseer las tierras y acabar con la esclavitud de éste. El entrevistado contesta al final. “ahora somos libres...mmh...¿o no estamos libres ahora?”<sup>24</sup>. El documental corta a un resumen de cómo inicia la revolución, se intercala la narración de una voz en off y entrevistas con ex revolucionarios ya en su vejez, en el momento de la producción. Para quien observe

---

22 Cfr. *Ibid.*

23 Gleyzer citado en Ruffinelli, *op. cit.*, 53.

24 Raymundo Gleyzer, “México, la revolución congelada,” producido por Raymundo Gleyzer y Bill Susman en México, 1971, vídeo, Cine club invasión, 1:04:41, [https://www.youtube.com/watch?v=Pkd6X751Y&ab\\_channel=CineclubInvasi%C3%B3n](https://www.youtube.com/watch?v=Pkd6X751Y&ab_channel=CineclubInvasi%C3%B3n), 9min14ss-9min18ss.

esta parte no le parecerá diferente de los documentales institucionales: corridos y requintos de fondo, imágenes de archivo como complemento de la musicalización, así como la cronología de los hechos históricos narrados por la misma voz y recordadas por los ex revolucionarios que participaron de forma directa en este acontecimiento histórico. Sin embargo, todo este lenguaje que parece tradicional, capaz de condicionar el sentido de la historia, se ve impactado por el presente: la tierra es del gobierno, solamente se las presta a los campesinos para que estos se mantengan, de acuerdo con el entrevistado Carlos Sánchez.

A partir del minuto 19 se dará un giro al presente: el filme va de un lenguaje documental, que sirve para establecer antecedentes, similar al de una historia oficial, al de un ensayo crítico: las imágenes de archivo y su musicalización luce como una paráfrasis del poder hegemónico. Y, como sabemos, no todas las citas textuales o reproducciones audiovisuales (como cita cinematográfica) son para darle continuidad e impunidad a un fenómeno.

Gleyzer también expone la desaparición de un pasado reproducido para las masas: la cultura maya. Lo que se enaltece de la cultura por medio de una civilización antigua ya no existe en el presente. Son los relieves los que conservan su grandeza, pero la voz en off llama a Yucatán como “...una enorme pampa caliza despojada de vida, donde sólo puede sembrarse el henequén, la fibra sisal...”<sup>25</sup>. Nuevamente, el documental retoma los antecedentes de los monopolios americanos en la producción del henequén. La esclavitud es contada por el testimonio de don Gregorio y su intérprete: no se pagaba nada en la hacienda durante el gobierno de Porfirio Díaz, de acuerdo con el testimonio. Sin embargo, a pesar de que la esclavitud termina con

---

25 Gleyzer, “México, la revolución congelada,” 20min42ss-20min50ss.

Alvarado, don Gregorio sigue trabajando a los 73 años para no morir de hambre.

La consciencia de la reproductibilidad en Gleyzer se expresa por el contraste del archivo y la repetición de estas imágenes mediante una musicalización, como una época que ya pasó, pero que dio un presente donde los discursos del candidato son muestra de que la revolución sigue triunfando. Dicho contraste, entre el archivo y el panfleto discursivo de Echeverría, con la realidad del campo en Yucatán obedece a esa multiplicidad de la obra de arte: la historia es estética, una forma de percepción desde lo hegemónico a pesar de la presencia de los términos revolucionarios en esta educación de las masas. Es necesario citar dicha estética para mostrar la realidad. Tómese el caso de Eugenio López Hernández, nacido en Mérida, Yucatán, quien narra brevemente la historia de su vida. Siempre ha tenido que trabajar desde niño. “Pues claro, que mientras más somos, las tierras no crecen; mientras más somos, menos ganamos, y vivimos completamente sumidos en la miseria porque no nos alcanza para vivir... Vestir y comer no se puede”<sup>26</sup>. La voz de este campesino va acompañada de imágenes suyas y su hijo, en una carretera tirada por un animal. López, más joven que los ex revolucionarios, pertenece a otra generación, a la generación que le dieron la tierra (casi como un eco a Juan Rulfo), pero que critica las mentiras del gobierno. Incluso habla de que se necesita un nuevo sistema. El vigente, el de la revolución institucionalizada, ya no sirve. Llama la atención que López Hernández menciona la palabra estructura en su crítica, pues es consciente de que ésta es vieja y sólo le ha resultado a una clase: los políticos. La voz en off prosigue con una cronología que permite situar los acontecimientos de México en un plano global: después

---

26 Gleyzer, “México, la revolución congelada,” 26min23ss-26min43ss.

de la primera guerra mundial la explotación del henequén cambia de lugar (África), uno donde es más barata la mano de obra. México no es parte de una historia regional, sino de una dinámica global. De cierta manera, Gleyzer está sembrando la idea de una revolución internacional, más allá de la estructura de unos cuantos.

Las críticas continúan a lo largo del documental: el campesino no puede elegir a quién venderle el henequén, los hacendados simulan fragmentar sus latifundios con prestanombres o familiares. Sin embargo, hay una imagen que desmantela la reproducción de un estereotipo: la gente del campo es floja. Uno de los entrevistados cuenta cómo los campesinos no pueden vender su henequén, que son detenidos por la ley y ésta aprovecha el monopolio para luego revender a un precio más caro y crear sus palacios. El campesino, consciente de esto, a manera de protesta decide no hacer un buen trabajo para que otro goce sin hacer nada. De acuerdo con esta aportación, éste es un origen de por qué se dice que el campesino es mal trabajador. Las tierras se reparten (no del todo), pero la riqueza sigue su curso anterior. La revolución la congelaron los burócratas, la nueva clase política, los nuevos administradores de la plusvalía.

*La revolución congelada* es una muestra de cómo la consciencia de la reproductibilidad de la obra de arte permite encontrar una historia estetizada, pero sobre todo es una crítica a los revolucionarios debido a la falta de inclusión de las masas en el proceso de repartición de tierras: Lázaro Cárdenas, a pesar de las hectáreas que se entregaron, no hizo esto y la oligarquía se adueñó de la revolución. No extraño observar en una entrevista a una de las dueñas de las tierras que mantiene vivo el enunciado de que los campesinos son algo flojos. Gleyzer intercala imágenes, de manera brusca, diferente al lenguaje audiovisual de las primeras escenas que sirven de resumen:







Cuando la dueña del palacio, como la representa Gleyzer, señala que los campesinos son algo flojos, alguien le habla de lo fuerte que es el calor. Ella ironiza con una pregunta retórica que quién va a querer trabajar en el sol. Inmediatamente, se alternan fotogramas de ella y campesinos; los cortes en el montaje van acompañados del sonido del machete en el henequén. El contraste impacta porque de un lado está el techo de un palacio; del otro, el cielo abierto, con su sol que sofoca. La oligarquía sentada en un trono, con el rostro de frente; los campesinos de pie, sin rostro o con la cara sin un frente.

A pesar de mantener una posición de izquierda, Gleyzer no oculta los testimonios de los fraudes electorales, incluso los de la derecha que padeció esto por parte del Estado, pues los revolucionarios se convirtieron en una nueva burguesía nacional. La mayor aportación de Gleyzer está en la consciencia de la reproductibilidad, en cómo la misma revolución puede adquirir una estética y perder su carácter político. Hay más ejemplos en esta obra inconclusa, pero su planteamiento es claro: un grupo minoritario y oligarca mantiene una estética para acceder a la realidad; si se quiere una revolución, el cine debe politizar para romper ese orden de la percepción.

## **Mayola/Ospina: cuando la reproductibilidad no quiere agarrar pueblo**

*Agarrando pueblo* (1978) es un cortometraje codirigido por Luis Ospina y Carlos Mayolo. Se trata de un documental falso que inicia con la grabación de una grabación. El elemento metaficcional está desde el inicio y funciona como consciencia de la reproductibilidad en el cine. A diferencia del planteamiento de Gleyzer, donde es el Estado quien secuestra a la revolución, en esta obra de Mayolo y Ospina son los grupos de interés los que se alimentan de la imagen de la pobreza, similar a uno de los peligros que señalaba Benjamin en su ensayo. El género del documental, a través de los medios masivos, construye una filantropía narrativa: mostramos la pobreza, por lo tanto, tenemos sensibilidad de las cosas que pasan en la sociedad.

Sin embargo, el ejercicio de Mayolo y Ospina radica en que, por medio de un documental falso, es posible observar cómo se estetiza la historia de abajo, la historia de los marginados, todo con un fin de lucro, sin resolver ni entender el problema de raíz. No es casualidad que también se le conozca a este cortometraje con el nombre de “Los vampiros de la pobreza”. La miseria se convierte en una especie de pornografía para ciertos grupos de interés: no hay una interacción real con la pobreza, sólo formatos para crear una imagen de ésta. Los elementos para crearla son propios del cine: el montaje, por ejemplo.

Harold Alvarado Tenorio y Hernán Toro entrevistan, para el semanario *El País*, a Luis Ospina el 11 de junio de 1978, en Cali, Colombia. Establecen cómo a través del cine critican al mismo, como industria y arte, porque la pobreza tiene un precio para ser consumida por un mercado europeo. En esta entrevista, Luis Ospina define qué es agarrar pueblo:

Agarrando pueblo es una expresión popular del Valle que quiere decir embaucar, engatusar. Por ejemplo, se dice que un culebrero “agarra pueblo”, que reúne alrededor de él, con su carreta, a la gente para que vea su espectáculo. En la película, el título tiene doble significado: el coloquial y el agarrar la miseria filmada metiéndola en una lata para exportarla. Con **Agarrando pueblo** estamos intentando hacer una crítica de cine con el cine mismo. El cine que criticamos es el que se ha denominado cine miserabilista.<sup>27</sup>

Ospina retoma en la entrevista un ensayo del crítico de cine Alberto Aguirre Ceballos, donde señala que el burgués se limpia las manos a través de la imagen de la miseria. Se trata de un cine con un público, generalmente europeo, en los festivales. A través del espectáculo y la conmoción crea una caridad: la burguesía en lugar de combatir la pobreza saca dinero con ella y se muestra sensible ante la sociedad.

En el momento de la grabación, tanto Ospina, como Mayola, son conscientes de sus trabajos anteriores donde utilizan el contraste para la construcción de los espacios, misma técnica que usa el cine miserabilista para sus propósitos de caridad y limpieza de la ambición. En la misma entrevista, Ospina señala lo siguiente:

En **Agarrando pueblo** combinamos los dos géneros trabajados anteriormente, el documental y la ficción, pero alejándonos del recurso del contraste elemental, sustituyéndolo por algo más dialéctico que es la utilización del blanco y negro y el color. Las escenas en color corresponden a lo filmado por los cineastas-actores, mientras que las

---

27 Luis Ospina, *Oiga/Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina* (Cali: Universidad del Valle, Colección Artes y Humanidades, 2011), 31.

de blanco y negro corresponden a lo filmado por los realizadores (Carlos Mayola y Luis Ospina). El contraste elemental sólo aparece en las escenas de color...Este contraste entonces pertenece a la película que están rodando los cineastas-actores cuyo título es *¿El futuro para quién?*<sup>28</sup>

Lo interesante en esta entrevista, y al cotejar con el cortometraje, es que esta obra no es del todo un documental falso. Juega con la ficción de lo filmado a color, pero su estructura permite, al final de éste, tener un epílogo con una persona real donde participan los realizadores de *Agarrando pueblo*. Se rompe con dos ficciones a través del epílogo: la de los actores y la de los mismos realizadores filmando a los actores. Lo principal es que llama la atención el uso del término “dialéctica” en la entrevista. *Agarrando pueblo* es la síntesis de dos representaciones (documental y ficción, en el concepto que tienen Mayola y Ospina). Se convierte en una propuesta para cuestionar los límites de representación de un cine miserabilista e incluso se cuestiona a la misma propuesta cuando los realizadores participan en el epílogo. De la filmación de su primer documental *Oiga vea* a la de *éste hay* una distancia de seis años. La primera improvisa, a manera de encuesta, y *Agarrando pueblo* tiene un guion de años reflexionando lo aprendido anteriormente.

Aunque existe un guion de *Agarrando pueblo*, hay una necesidad por la improvisación y la naturalidad. Mayola es uno de los directores-actores, por ejemplo, al igual que el camarógrafo. El humor negro sirve como un recurso para desmitificar lo que ya está “enlatado” en el cine miserabilista. Desde la primera escena se observa la estetización de la pobreza por parte de los directores-actores cuando graban a un hombre con una lata para la limosna: comienzan a moverla

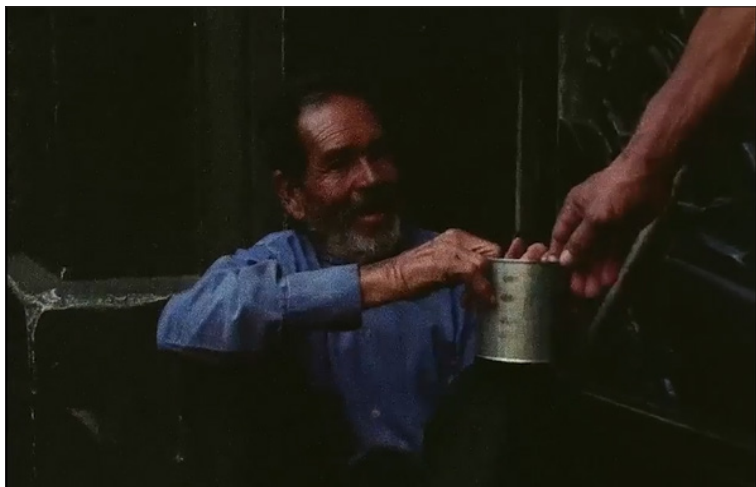
---

28 Ospina, *Oiga/Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, 32.

para crear un efecto distinto al del hombre estático, quien se ríe de este gesto. Una vez que los directores-actores captan esto, se retiran y ya no vuelven a hablar con él:



Del lado izquierdo: un hombre en calidad de pobreza sostiene una lata. Del lado derecho: el camarógrafo-actor y el director-actor. La toma está en blanco y negro (nivel del documental crítico)



Al centro: el hombre se ríe cuando mueven su bote. Lo que captan los directores-actores está a color en este plano.

Como puede observarse en las capturas de pantalla, los directores-actores les interesa *sólo encapsular una versión de la pobreza*. Antes de iniciar la grabación a color, el director le pide a la gente alrededor que se haga a un lado, con el fin de filmar nuevamente la escena: no se trata de la realidad, sino de una realidad cercana al retrato, es decir, a la manipulación de la fotografía, en el sentido semiótico, a diferencia de una instantánea. Lo instantáneo sería lo que capta la cámara en blanco y negro. Esto último nunca llegará a Europa, lugar a donde será exportada esta escena.

La tercera escena, después de que un conductor le pregunta a los directores-actores para qué están grabando, permite observar una crítica al derecho a ser filmado señalado por Benjamin. Un derecho es algo que se reconoce, no algo que se impone. En el caso de *Agarrando pueblo*, los directores-actores graban a una niña en situación de vulnerabilidad. Después de hacerlo, de obtener la imagen que saldrá a color, regresan al espacio del conductor y se escucha en los diálogos lo siguiente: “Camarógrafo: yo creo que sí, quedó bien/Director: yo creo que quedamos como unos vampiros, quedamos como unos hijos de puta vampiros que nos bajamos ahí...”<sup>29</sup>. Los directores-actores son conscientes del acto de vampirismo que están realizando, la toma en blanco y negro es curiosa porque sólo apunta al conductor, quien está de perfil, y cara es de completa seriedad. Las escenas con el conductor parecen *más una especie de turismo*, una forma en volver bella la pobreza, en un sentido de decoro: la pobreza existe ahí, se graba, pero con las técnicas e intencionalidad del artista. En este caso, es crear un producto para ser consumido en Alemania.

---

29 Carlos Mayolo y Luis Ospina, “Agarrando pueblo,” producido por Carlos Mayolo y Luis Ospina en Colombia, 1978. Vídeo, Vimeo. 28 min. <https://vimeo.com/6086559>, 2min40ss-2min-44ss.

La película dentro de la película se convierte en un catálogo de consumo. Los directores-actores hacen una lista de los tipos de pobres que les hace falta grabar con su cámara, la cual temen sea robada en alguno de los barrios bajos de la ciudad. Su interés será buscar prostitutas y gente loca para completar su trabajo. La sociedad filmaba poco a poco se irá rebelando contra la producción de este documental. El tratamiento es gradual para preparar el final de la película. Uno de los planos más sutiles de esta rebeldía gradual ocurre después de encontrar a un supuesto loco: un hombre que traga fuego, que se revuelva en vidrio quebrado y salta a través de un aro de cuchillos. Los directores-actores no le pagan por el espectáculo y se largan de inmediato con el conductor, se escucha a lo lejos la molestia del hombre y al final se aprecia a la multitud rodear el auto:



La multitud se acerca a rodear el auto después de finalizado el espectáculo

Mientras los directores-actores le pagan a niños para que naden en una fuente, la gente discute el tema de la pobreza y cómo quienes tienen dinero lucran con esto y no solucionan nada.



Finalmente, este derecho a ser filmado tiene sus matices en *Agarrando pueblo*. El derecho de ser filmado requiere de una consciencia de clase, de las fuerzas que oprimen la imagen de la persona. Las imágenes a color crean una persona desclasada, por lo tanto, una persona que deja de ser persona. Sin embargo, las imágenes en blanco y negro muestran lo contrario: tienen consciencia de lo que los directores-actores y sus jefes están sacando de provecho. Toda esta gradación de la rebelión del pueblo culmina con la fabricación de una familia pobre, donde el habitante real llega a correrlos y a limpiarse el culo con el dinero de los directores-actores, para después destruir la cinta con todo lo que habían grabado. Sin embargo, la escena más importante es el epílogo porque permite llevar a un grado más crítico la consciencia de la reproductibilidad.

Luis Ospina y Carlos Mayola aparecen al final del cortometraje con el protagonista del final. Le preguntan al hombre qué cuál es su parte favorita de la película (*Agarrando pueblo*). Éste responde que lo que más le gusta es la sátira: él es consciente de cómo hay una crítica a un poder encima



de quienes son usados para lucrar con su imagen. Pero lo que más le gusta es la parte obscena (la limpiada del culo) por lo siguiente: “Porque la gente no se iba a imaginar que de que yo iba a tener un lujo que iba a pelar mi cuerpo y me iba a limpiar con billetes”<sup>30</sup>. El hombre señala que quienes agarrar pueblo, por medio del cine, no van detrás de lo que graban, sino que van en busca del dinero. Lo obsceno funciona como una sentencia del cuerpo: no se vende a diferencia de los directores—actores, quienes sólo buscan el control de la percepción—. Y se retoma el derecho a ser filmado: no sólo los americanos tienen talento para mover la cámara, también los colombianos, a pesar de que les falte cultura, de acuerdo con sus palabras en el cortometraje. Es decir, no importa que no se tenga con un capital cultural, se tiene algo que decir y talento para aparecer en la suma de todos los cuadros. Al final se menciona su nombre: Luis Alfonso Londoño.

### **La consciencia de la reproductibilidad: a manera de conclusión**

La reproductibilidad hoy presenta varios retos en la interpretación del mundo, sobre todo desde una dinámica de la vigilancia, donde los datos del espectador se convierten en capital. Por esta razón es importante tomar las aportaciones de Walter Benjamin y replantearlas en el presente contexto. Una de las formas en las que es posible resignificar las preocupaciones de este filósofo es partir de un corpus cinematográfico, a manera de círculo hermenéutico, que permita observar la evolución del séptimo arte en cuanto a sus elementos metaficcionales, deconstructivos y de crítica a sus propias representaciones.

---

30 Carlos Mayolo y Luis Ospina, “Agarrando pueblo,” 26min03ss-26min13ss.

El caso de Gleyzer es importante porque muestra cómo el archivo cinematográfico es adaptado por la propaganda y adapta el discurso revolucionario al servicio de intereses particulares, lejos de la democracia y una revolución auténtica. Lo que sucede en *México, la revolución congelada* es una muestra de esta consciencia del poder revolucionario del cine, pero también de cómo éste puede ser coaptado por pensamientos fascistas. En gran parte, lo que marca este pensamiento de Gleyzer es una parte de su pensamiento crítico, el no ver la revolución como un fin, sino como un medio perpetuo: la praxis en reflexión, pues un triunfo puede convertirse en jubilación del pensamiento. Esto es posible verlo en otras obras como *Los traidores* (1973), donde se cuenta la historia de cómo un líder sindical se corrompe con el poder, película en la que, por cierto, inserta fragmentos de otras películas, en un ejercicio similar de archivo cinematográfico.

Por otro lado, la aportación de Mayola y Ospina es un ejercicio importante en el que fondo y forma no van separados, sino que obedecen a un mismo principio ético-estético. El cine no sólo sirve como una forma de adoctrinar para el fascismo—preocupación de Benjamin—, sino como un instrumento de despoltización a través de la estética. Los sujetos dejan de ser personas, para convertirse en objetos de consumo en lo que podría llamarse actualmente el capitalismo de la culpa: no se entiende a la persona, sólo los sentimientos de espectador sirven para disolver su consciencia política por medio de otros cuerpos que están desposeídos de su aura, de su aquí y ahora, no en el sentido de obra de arte, sino como dasein: la persona que existe, la de carne y hueso. El cine deja de ser paréntesis de la realidad cuando no se le cuestiona sus límites de representación.

## Bibliografía

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducido por Andrés E. Weikert. Distrito Federal: Itaca, 2003.

Gleyzer, Raymundo. “México, la revolución congelada.” Producido por Raymundo Gleyzer y Bill Susman en México, 1971. Vídeo, Cine club invasión. 1:04:41. [https://www.youtube.com/watch?v=Pkd6X751Y&ab\\_channel=CineclubInvasi%C3%B3n](https://www.youtube.com/watch?v=Pkd6X751Y&ab_channel=CineclubInvasi%C3%B3n).

Marinetti, F. T. *Manifiestos y textos futuristas*, trad. G. Gómez y N. Hernández. Barcelona; Ediciones del Cotal, 1978.

Mayolo, Carlos y Luis Ospina. “Agarrando pueblo.” producido por Carlos Mayolo y Luis Ospina en Colombia, 1978. Vídeo, Vimeo. 28 min. <https://vimeo.com/6086559>.

McKullen, Ken. “Ghost Dance.” producido por Alan Fountain, Ken McMullen y Eckart Stein/Marcelo Eduardo Bonyuan en Francia e Inglaterra, 1983. Video. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=dBdbJtWPAPA&ab\\_channel=MarceloEduardoBonyuan](https://www.youtube.com/watch?v=dBdbJtWPAPA&ab_channel=MarceloEduardoBonyuan).

Ospina, Luis. *Oiga/Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*. Cali: Universidad del Valle, Colección Artes y Humanidades, 2011.

Ruffinelli, Jorge. *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar, 2012.

Štrajn, Darko. *From Walter Benjamin to the End of Cinema. Identities, Illusion and Signification within Mass Culture, Politics and Aesthetics*. Ljubljana: Pedagoški Inštitut, 2017.