

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 3, NÚMERO 2, SEGUNDO SEMESTRE DEL 2020

ISSN 0719-983X



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
SEDE PUERTO MONTT



Cine, resistencia y barrio: Marcelino Aupart en la colonia Aviación civil, testimonio de una localidad¹

Cinema, resistance and street: Marcelino Aupart in the suburb Aviación civil, testimony of a community

Obed González Moreno
Asociación de Escritores de México A.C., México

Resumen

La presente investigación es parte del proyecto *Cine nacional y literatura mexicana*, estudio histórico-social llevado a cabo a partir del año de 2009. Por medio de un estudio documental y del trabajo de campo, se rescata la memoria del director de cine contracultural Marcelino Aupart quien, en su trabajo filmico *Ardor de juventud* (1987), deja como legado a través de las imágenes el proceso del tiempo y el espacio de una región al oriente de la Ciudad de México; de ese modo, permite observar, comparar y documentar dos épocas de esta localidad de México y, asimismo, patentiza una de las diversas disyuntivas del cine mexicano.

Palabras clave: Marcelino Aupart; Cine de resistencia; México; Colonia Aviación civil.

Abstract

This research is part of the *National Cinema and Mexican Literature* project, Historical and social study carried out since 2009. Through a documentary study and field work, the memory of the countercultural film director Marcelino Aupart is rescued, who, in his film work *Ardor de Juventud* (1987), leaves the process as a legacy through images of time and space of a region to the east of México City; thus, it allows to observe, compare and document two eras of this Mexican town and, also, shows one of Mexican cinema crossroads.

Keywords: Marcelino Aupart; Cinema of resistance; Mexico; Colonia Aviación civil.

Recibido: 16/7/20. Aceptado: 31/8/20



Obed González Moreno es Licenciado en Educación por el Centro de Estudios Superiores en Educación (Ciudad de México) e investigador en la Asociación de Escritores de México A.C., Ciudad de México, México. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2185-2846>

Contacto: tn_obed@yahoo.com.mx

Cómo citar: González Moreno, O. (2020). Cine, resistencia y barrio: Marcelino Aupart en la colonia Aviación civil, testimonio de una localidad. *Revista Stultifera*, 3 (2), 185-215. DOI: 10.4206/rev.stultifera.2020.v3n2-09.

A la memoria de Marcelino Aupart
y con agradecimiento para Rosita Bouchot.

Marcelino Aupart Cisneros (Ciudad de México, 1943-2005) pertenece a esa camada egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) que tuvieron que arriesgarse a ingresar al terreno del cine con más teoría que con practicidad técnica. Eran los primeros tiempos del centro universitario que comenzó como un proyecto casi experimental en sus inicios y estos han sido borrados de la memoria colectiva nacional.

El objetivo de la investigación que se presenta intenta rescatar la memoria de Marcelino Aupart Cisneros como un director de cine mexicano que fue parte de la contracultura y también del cine de resistencia. Asimismo, se pretende mostrar esta parte dentro de la cinematografía mexicana, la manera de hacer cine donde los realizadores tuvieron que hacer uso de otras alternativas como subvenciones de amistades, coproducciones (a riesgo compartido), concursos, a través de colectivos o el uso del *súper 8* y *16 milímetros*, y en algunos o muchos casos más, recurrir a sus propios dineros. De la misma forma se intenta mostrar el trabajo realizado por este autor en la colonia Aviación civil con tres objetivos principales: (a) rescatar la memoria filmica de Marcelino Aupart en esta colonia; (b) mostrar el proceso del tiempo de la localidad mencionada como parte de un documento divulgativo, y (c) hacer más visible la presencia del cine independiente, como la resistencia contracultural que existió en un momento del siglo XX en México.

Una generación de la resistencia

El término cine de resistencia en esta investigación se refiere al cine no industrial, al cine realizado fuera de la producción estatal y comercial, a aquel que se resiste a depender de las líneas impuestas por las productoras monopólicas que invaden la empresa cinematográfica mexicana. Se trata del cine de producción independiente que pretende mostrar una realidad desde su independencia crítica, así como desde su visión y perspectiva técnica y estética; es un cine que hace uso de alternativas creativas por la escasez de recursos económicos y, así mismo, aborda temas de tipo social con la intención de plasmar, con la mayor fidelidad posible, realidades y problemáticas que se suscitan en el entorno donde se desarrolla la historia:

Ese núcleo casi anónimo, carente de medios de comunicación masivos, está decidido a realizar cine aún a costa de tener que pagar ellos mismos su material y producción en general. El entusiasmo de estos cineastas les

permite sobrellevar las muy fuertes limitaciones mencionadas anteriormente; su deseo de hacer cine es primordial. (Lintz de Nava, 1975, p. 54)

No se basa esta investigación en el cine de resistencia de lo que se llamó *El tercer cine* en América Latina, porque México no participó mucho en el *Nuevo cine latinoamericano*, aunque Jomi García Ascot tuvo participación en esta corriente al participar en el filme *Cuba 58* (en 1962), y en la década de los setenta se retomaron técnicas y maneras características del Tercer cine (como la producción de cine independiente y el cine fuera de la industria, también la temática social y, de una forma velada, el factor político); pero, a diferencia del Nuevo cine latinoamericano, fue de una manera aislada. Para este trabajo, se retomaron las bases de lo que podemos mencionar como los principios del cine de resistencia en México, que tiene sus bases a partir de los años cincuenta, aunque existen algunas evidencias anteriores como *Humanidad* (1933) de Adolfo Best Maugard, entre otras. Se retoma aquel cine que dejó atrás los temas trillados de charros y canciones y que se llevó a cabo con propuestas argumentales y con técnicas cinematográficas distintas y más profundas, así como con apoyos de recursos económicos que estuvieron fuera de la industria cinematográfica nacional e instituciones gubernamentales. Era un cine que, además, se enfrentaba al gran obstáculo en que la censura se convirtió para este tipo de proyectos. Así pues, estamos ante un cine hecho al margen de la industria cinematográfica mexicana, del caciquismo y la censura, como lo hace notorio Eduardo de la Vega:

A partir del decreto de este último reglamento (que, entre otras disposiciones señalaba la creación de un “Consejo de Censura” dependiente de la Secretaría de Gobernación que se dedicaría a aprobar “aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas, debiendo negar aprobación a todas las demás”), el Estado mexicano postrevolucionario se abrogaría la tarea de controlar de manera estricta, aunque con los debidos matices y paradojas, la difusión cinematográfica y, por lo tanto, a sujetar a todos los sectores de la creación y consumo filmicos: producción, distribución y exhibición. (2017, p. 14)

Este problema aquejó al cine en la década de los setenta, y un contemporáneo de Marcelino Aupart y también egresado del CUEC —quien filmó *Caminando pasos...caminando* (1977), cinta seleccionada para participar en la 16 Semana Internacional de la Crítica Cannes 1977— Federico Weingartshofer, planteó a Álvaro Uribe en 1975:

Si aceptas trabajos para la industria, te arriesgas a ser censurado. Si el trabajo es pagado, interviene la censura: para asegurar su existencia, el trabajo debe responder a una política definida. Se dice con frecuencia que toda realización cinematográfica que refleja problemas sociales es reprimida. Pero supuestamente te reprimen; y digo supuestamente porque nunca han exiliado o *entambado* a un cineasta. El problema es que el mismo cineasta está autocensurado. (Uribe, 1975, p. 56)

El obstáculo de la censura también lo manifestó en aquellos años el cineasta Gabriel Retes:

Sigue adoleciendo del mismo problema de siempre, la historia, uno; dos, la falta de postura ideológica, y sino la falta, la distancia de la postura ideológica, por la censura. (Lintz de Nava, 1975, p. 61)

Al hacer énfasis en la temática del cacique como eje del drama dentro de la cinematografía nacional, Eduardo de la Vega también efectúa una analogía que no está explícita dentro de su argumentación, pero sí implícita al relatar lo que sucedía en aquellos años dentro de la industria: esta estaba viciada por el caciquismo imperante en su interior, que fue creciendo como un cáncer y terminando con aquella tan admirada y valorada —por muchas razones— época dorada del cine mexicano. *El brazo fuerte* (1958), película independiente y marginal, como escribe De la Vega, es uno de los casos más claros del desgaste e injusticia que provocó la censura en México. Después de su filmación en 1958, esta cinta, por distintos pretextos y excusas, no se exhibió hasta el año de 1974. Fue más fácil su exhibición en el extranjero que en el país donde se produjo al presentarse —fuera de concurso— en el festival de Locarno en Suiza durante el año de 1962, cuatro años después de su realización.

El cine independiente

En 1952, Manuel Barbachano Ponce funda la compañía Teleproducciones S.A., con el apoyo del cinedocumentalista Carlos Velo. Con la fundación de esta empresa, se abre una nueva ruta para directores cinematográficos que deseaban estar fuera de las rigurosas normas de los sindicatos, instituciones gubernamentales, de lo burocrático y lo obstructivo en que se había convertido la industria cinematográfica nacional, la cual había perdido su espontaneidad y necesidad de experimentación e innovación:

Dominada por afanes mercantiles y de pronta ganancia, cerrada en sí misma, prácticamente monopolizada en su sector de la producción y al parecer plenamente satisfecha de sus logros, para esa institución cinematográfica había llegado, sin embargo y sin que sus dueños se dieran

cabal cuenta, la hora de renovarse para poder estar a la altura de las circunstancias internas y externas, máxime que el inicio de las transmisiones de un nuevo invento, la televisión, comenzaban a plantear desafíos antes ni siquiera imaginados. (De la Vega Alfaro, 2017, p. 67)

En 1968, Felipe Cazals filma de manera independiente su ópera prima *La manzana de la discordia*, filme que obtuvo el Gran Premio Internacional de Cine de Autor en Benalmádena, España, en 1969. Del mismo modo, el filme independiente *En el balcón vacío*, de Jomi García Ascot, obtuvo el Premio FIPRESCI en el Festival de Cine de Locarno, Suiza, en 1962. El cine independiente a nivel internacional había ofrecido resultados positivos. Alberto Bojórquez en 1970 filma *Los meses y los días* de manera independiente, y esta se exhibe tres años después; con este guion obtuvo Mención Honorífica en el primer Concurso Nacional de Guiones y Argumentos de la Sociedad de Escritores Cinematográficos de Radio y Televisión de México, en 1970. En 1975, Arlene Lintz de la Nava ya argumentaba sobre la calidad en las producciones independientes, que no distaba nada de las que se efectuaban dentro de la industria:

El cine independiente es una de las más importantes fuentes de nuevos valores para la cinematografía. Es un cine que no cuenta con recursos económicos industriales, pero, aun así, se han logrado algunas cintas de calidad superior a las producidas dentro de la industria y, además, con una creatividad que difícilmente se encontrará en el cine industrializado. (p. 54)

Gabriel Retes, al desligarse de la Cooperativa Cine Marginal, funda en compañía de Sergio Olhovich la Cooperativa Cinematográfica Río Mixcoac, donde filma el largometraje *Bandera Rota* en 1978, cinta que obtiene una mención especial por parte del Jurado en el Primer Festival Latinoamericano de Cine de La Habana en Cuba. En 1975, Retes comentó a Arlene Lintz de la Nava la diferencia entre el cine industrial e independiente en México: “El problema del cine mexicano industrial es ideológico, no de factura” (Lintz de Nava, 1975, p. 56).

Respecto al cine que estaba realizando en aquella época, Alonso Getino (2018) comenta que los cooperativistas se concibieron como acompañantes, asesores e intelectuales orgánicos de los sectores subalternos, especialmente del sector obrero y su labor. Aunque ese cine transitó por distintos momentos, estuvo siempre vinculado con estos sectores, preocupándose en mayor medida por construir y fortalecer lazos de solidaridad entre trabajadores de diferentes latitudes del país para edificar un movimiento nacional en favor de la democracia sindical y, en general, para el mejoramiento de sus condiciones de vida. El cine que

realizaron fue construido en ese marco, de manera que se trató de un cine documental de carácter informativo, que resultara útil para sus receptores. De modo semejante, Arlene Lintz de Nava comentó: “Muchas veces el cine independiente es un cine comprometido, comprometido a participar plenamente en el desarrollo social y político del país” (Lintz de Nava, 1975, p. 54).

En relación con lo escrito por Lintz de Nava, podríamos proponer a *Raíces* (1953) como la primera película independiente en México que logró obtener una exhibición masificada, tal como lo expresa Eduardo De la Vega Alfaro (2017):

Aunque hubiera antecedentes de un cine nacional de ambiciones innovadoras tanto en la industria como fuera de ella, mucho se ha insistido en que la realización de *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), cinta basada en varios relatos del escritor y antropólogo jalisciense Francisco Rojas González y producida por el yucateco Manuel Barbachano Ponce marca los prolegómenos del “Cine independiente nacional. (p. 68)

En la década de los setenta, se realizó una gran cantidad de cine independiente.

Esbozo descriptivo de Marcelino Aupart

Como parte de esta actividad independiente Marcelino Aupart, en sus inicios, tuvo que realizar trabajo de edición en varias cintas de corte independiente como *Libertad es un hombre chiquito con ganas de darle la madre a todo el mundo*, dirigida por Rafael Montero en 1974, y de corte universitario como en el cortometraje *Antes del desayuno*, dirigido por Jaime Humberto Hermosillo en 1975 y que no terminó de producirse por cuestiones técnicas y económicas. En ese mismo año realizó la edición de la cinta *Recodo del purgatorio* (1975) de José “El perro” Estrada, que se prohibió y solo de exhibió una sola vez hace más de cuarenta años. En esta tarea de la edición, estuvo nominado al Premio Ariel de 1976, en la categoría a la Mejor edición, por la Película *De todas formas Juan te llamas*, dirigida por Marcela Fernández Violante. Este premio fue otorgado a su hermano Ramón Aupart por la edición de la película *Actas de Marusia*, dirigida por el chileno Miguel Litín. También participó en los montajes de las siguientes cintas: *Descenso al país de la noche*, dirigida por Alfredo Gurrola en 1974; *José, Preferencias, Y tuvieron piedad*, las tres de 1976; *Los iracundos*, de 1977; *La hermana enemiga*, de 1979, donde participó en el guion José Revueltas. En 1978 participó en la edición del medimetraje *Cosas de mujeres*, escrito y dirigido por Rosa Martha Fernández, producido por el

Colectivo Cine Mujer. Esta directora de cine perteneció en un tiempo a la Cooperativa de Cine Marginal, que se dedicaba al cine militante de temática social y política. Aupart es parte de una generación de la resistencia, la cual para realizar cine transitó por el desierto de la producción cinematográfica nacional, por la erosión de la industria, a pesar del apoyo que ofreció en la primera mitad de los setenta el gobierno en el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), que no logró alcanzar financiamiento para todos los cineastas del país. El crítico cinematográfico David Ramón en la *Revista Otro cine*, escribió en relación a Marcelino Aupart y su manera de construir su primer trabajo filmico (donde se puede apreciar esta relación esencial con lo marginal): “La canica de Marcelino Aupart, recrea la existencia de un niño proletario y lo hace sin dramas ni chantajes sentimentales. El hábitat de una colonia obrera, está muy bien captado” (1975, p. 22).

Solo como mención, la película *El padre Juan* (1985) fue producida por una empresa establecida por su familia, llamada Cine Film S.A. Sus hermanos, quienes eran editores y directores de cine, Ramón y Saúl participaron en la producción, mientras que su amigo José Martí (José Antonio Besga Martín) escribió el guion. Además, los tres largometrajes que produjo están constituidos, en su mayoría, por el mismo elenco: Rosita Bouchot, José Martí, Marciano Martín, Jorge Victoria, Gilberto Román, Lupita Peruyero, con el apoyo de otros amigos como Xavier Mexía, Ryszard Siwy y Enrique Hernández. Él es parte de esa resistencia que también tuvo que luchar y competir contra la introducción y el amplio margen temporal de exhibición de películas estadounidenses, que como un colosal Polifemo no permite el avance, conocimiento y reconocimiento del cine hecho en México, y arrasó como un feroz monopolio con todo aquello relacionado con el quehacer cinematográfico. Se trata de una situación que continúa a la fecha, como sostiene Weingartshofer:

El cine independiente corre el peligro de ser absorbido por la industria. Para la supervivencia como cineasta independiente, hay que estar fuera del cine industrial, pues en el caso de ingresar en él, ingresas también en la corte y eres otro culpable. (Uribe, 1975, p. 57)

La sombra del monstruoso gigante mantiene en las penumbras de la inexistencia la producción cinematográfica nacional, continental y del mundo. Rosita Bouchot explica esa problemática que, como una paradoja, permitía a Marcelino Aupart ser creativo:

Cuando algo salía mal estallaba de momento y luego luego se recuperaba para poder darle solución al problema y seguir filmando sin que afectara a

la historia... Tenía talento para resolver lo que por tiempo y dinero era limitado. (comunicación personal, 6 de julio, 2020)

El padre Juan se estrenó en la Sala Arcady Boytler de la Cineteca Nacional el 23 de abril de 1986 y en el Cine Savoy el 2 de julio de 1987 donde duró solo dos semanas. El crítico Rafael Aviña comenta sobre esta película y sobre el cine de Aupart lo siguiente:

La realización del Tercer Concurso de Cine Experimental cuya convocatoria se abrió en 1985 antes de la crisis provocada por el terremoto del 19 de septiembre de ese año, coincidía con el anuncio de la venta de algunas paraestatales como: los Estudios América y Conacite 2 [...] También con temas de sexualidad, concursaría *El padre Juan* (1985) del también debutante Marcelino Aupart, egresado del CUEC al igual que Cortés. Su ópera prima se conectaba con relatos como *Simón del desierto* (Luis Buñuel, 1964), *La viuda negra* (Arturo Ripstein, 1977) y *La leyenda de Rodrigo* (Julián Pablo, 1978), en la historia de un sacerdote (José Martí) obsesionado sexualmente con una ardorosa joven (Rosita Bouchot); un relato sobre las fantasías eróticas y la religión con una buena dosis de humor involuntario. Aupart insistiría no solo en esta relación entre el sexo, el poder y la fantasía erótica (auditiva incluso) como lo muestra *Chantaje al desnudo* (1989) de nuevo con su actriz fetiche Rosita Bouchot. Tanto esta última, como *Ardor de juventud* (1987) relatos de bajo presupuesto, un tanto convencionales y con problemas de actuación y ritmo destacan por mostrar la realidad cruda de ese México previo al Salinismo de la corrupción política y la violencia de la policía judicial y de los hombres en el poder y sus llamados guaruras. (comunicación personal, 22 de agosto, 2020)

Marcelino fue de aquellos directores que, por su pasión y amor al cine (realizado con poco dinero, escaso equipo técnico y actoral, donde amigos y personas de los lugares en los cuales filmó no cobraron o cobraron algo simbólico), proporciona como legado a los nuevos directores una muestra del camino que muchos cineastas en América Latina tuvieron que transitar con el fin único de poder hacer cine, como se observará en este trabajo. Ilustra esa pasión, proyección y sentido de vida, solo por llevar a cabo el compromiso de un director de cine: el mismo cine. Rosita Bouchot fue parte de esta realidad:

A Marcelino lo conocí vía telefónica, no sé cómo consiguió mi teléfono, pero me habló a la casa. Tenía que presentar una película para el CUEC... Y me pidió que lo apoyara, era estudiante y no tenían presupuesto ni manera de remunerarme, acepté. Su historia era *La ofrenda* (1977). (comunicación personal, 6 de julio, 2020)

En los años setenta filmó tres cortometrajes de procedencia experimental en 16 milímetros, formato que en esos años facilitó el ingreso de más cineastas en México. Su primer cortometraje, *La canica* de 1975, obtuvo una mención honorífica en el Concurso de cine experimental Plataforma de Nuevos Valores, por el primer lugar en la categoría de dirección cinematográfica, convocado por el Banco Nacional Cinematográfico y PECIME (Periodistas Cinematográficos de México). El segundo cortometraje se tituló *Quintín* (1976) y el tercero *La ofrenda*, filmado en 1977. Los tres obtuvieron reconocimientos a nivel nacional.

La Universidad Autónoma del Estado de México, dentro del programa del Ciclo “Un México... Para recordar”, exhibió *El padre Juan* en el Teatro Universitario de Cámara Esvón Gamaliel, en 2013. Marcelino realizó largometrajes, ya en la década de los ochenta, a partir de *El padre Juan* de 1985 y el dúo de películas que le siguieron: *Ardor de juventud* (de 1987) y *Chantaje al desnudo* o *Doble jaque a la dama* (de 1988). Este par de producciones fueron filmadas con el apoyo de los Estudios Churubusco, el IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) y las seis secciones del STPC. Además, escribió el guion de la cinta *Cabeza de serpiente*. A este trabajo hicieron mención Gustavo García y Antonio Saborit en 1979 como parte de las películas marginales que comenzaron su rodaje en 1978; asimismo, describían la actuación de los nuevos funcionarios de la época que, por medio de la censura, recortaron ciertas películas, con lo cual se perdía gran parte de su esencia:

Así, mientras *Noches de cabaret*, producida por Calderón, se exhibió completa, *Oye Salomé*, de Conacine, tuvo que admitir cortes en todos sus desnudos y recibió la autorización 53338B, para adolescentes y adultos. El mismo problema enfrentó *La vida difícil de una mujer fácil* y está sufriendo *Amor Libre* de Jaime Humberto Hermosillo. [...] Ante tal panorama, no deja de ser alentadora la alta calidad lograda por un cine marginal que insiste en ejercer el oficio fuera de los vicios institucionales. En 1978 se filmaron: *Mojado Power* (Alfonso Arau), *Constelaciones* (A. Joskowicz), *Cabeza de serpiente* (Marcelino Aupart), *Anacruza* (Ariel Zúñiga) y se concluyó *Niebla*. (García y Saborit, 1979, “Audacias y preferencias”, párrafos 2-3)

El padre Juan, junto con *La viuda negra* (1977), son dos documentos filmicos antecesores que desacralizan a una institución y muestran una verdad oculta, develada de una manera más escandalosa en *El pecado del padre Amaro* (2002).

En 1968 Xavier Mexía publica la novela *La cabeza de serpiente*, historia que denuncia la corrupción no solo existente en los altos estratos sociales, sino en toda la pirámide social mexicana; simbólicamente, se devela al exhumar una pieza prehispánica: una cabeza de serpiente, que también es símbolo del conocimiento y de las raíces mexicanas. Marcelino y Xavier comienzan a concebir cómo llevar esta historia a la pantalla grande. El argumento describe esta pirámide existente en México, la misma que devela Mexía por medio de la novela, donde la historia permite abordar a las tres clases sociales determinantes de la vida de México. Sobre la filmación de esta cinta, Aupart comentó su visión relacionada con el tema a tratar al periódico *El Excélsior*, según la página de Escritores del cine mexicano de la UNAM: “Es un tema actual. El escritor cinematográfico debe pensar en temas intemporales, factibles de que su estructura sea vigente porque de otra manera sería más difícil filmarlos” (*Excélsior*, 4 de noviembre de 1985, p. 37).

Aupart adaptó la novela de Mexía para el cine, y el guion participó en un concurso organizado por la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), donde obtuvo una mención honorífica, que le permitió pensar en hacer una película con un elenco más amplio y con actores con una carrera más reconocida en cine y televisión. Se trataba de actores y actrices como Hilda Aguirre, Tina Romero, Patricia Reyes Espíndola, Jorge Russek y Rodrigo Puebla, entre otros.

Durante la filmación de esta película que se rodó en Santiago Tlacotepec en el Estado de México en 1978, se acrecentó un problema de tipo circulatorio padecido por Marcelino Aupart, el cual causó la amputación de su pierna derecha. Ese suceso provocó la suspensión del rodaje. Volvió a filmar el año de 1985, cuando rodó *El padre Juan* y dos años después *Ardor de juventud*, con la misma actitud y medios que en sus inicios. En el año de 2013, en el Festival Internacional de Cine de Huesca, en España, se reconoció al CUEC como la escuela de cine más antigua de Latinoamérica; en el marco del evento, se presentó una retrospectiva de más de una decena de cortometrajes en la cual se incluyó *La canica* (1975), trabajo que comenzó a concebir a partir del año de 1973. *La canica* es un corto que nos presenta su visión personal sobre la vida y en que se muestra a sí mismo por medio del protagonista de esta historia. También patentiza la manera en que veía y practicaba la vida a través de las circunstancias y la forma de resolverlas por parte de un niño: este, a pesar de su resistencia, tiene que cambiar su canica preferida por un perico, para dejarlo libre, sufrir la pérdida y después pensar cómo solucionar ese vacío al ayudar a una mujer a atrapar su gallo,

para después, con el dinero que le ofrece, comprarse una mejor canica y entrar de nuevo en el juego. Así fue el trabajo de Marcelino —además de la pérdida de la pierna—: él fue el ejercicio de la inteligencia y la creatividad para resolver las carencias de herramientas, de elementos técnicos y humanos para seguir conteniendo en el juego. Como recuerda Rosita Bouchot: “Marcelino no solo luchó sin presupuesto, también luchó contra lo establecido, contra la inercia de la Industria” (comunicación personal, 6 de julio, 2020).

El cine de ficción como documento social

En 1953, Benito Alazraki filma *Raíces*, película basada en la obra literaria de Francisco Rojas González, la cual está constituida por la esencia de los lugareños de los terrenos donde se rodó el filme, de personas de la localidad que participaron como actores dentro de este proyecto. La misma fórmula la implementó en 1958 Giovanni Korporaal con la cinta *El brazo fuerte*, trabajo filmico que tuvo que transitar por el escabroso camino de la censura y, por lo mismo, se exhibió varios años más tarde. Rubén Gámez en 1965 hizo uso de esta misma técnica en *La fórmula secreta* para mostrar un México más auténtico con un trabajo ausente de actores y de sets cinematográficos. Estamos ante un cine que muestra locaciones y personas reales que son el fondo de sus dramas, la esencia de lo que desearon mostrar, y que en lo profundo es un acercamiento a la mexicanidad, a ese crisol que es este país el cual todavía está en un proceso de confrontación y comprensión identitaria. Los filmes en cuestión son testimonio de un lugar y un espacio, evidencias que contribuyen al estudio sociológico del proceso local perteneciente al país; evidencian los cambios, progresos y retrocesos de comunidades, las cuales son parte importante para armar el rompecabezas que es México. Marcelino Aupart es parte de esta forma de documentar el tiempo de una localidad de la Ciudad de México con *Ardor de juventud*, también conocida como *Antonio ante el espejo rotpido*, donde necesitó de la ayuda de personas del lugar que fungieron como actores para poder realizar la película. Sabía de los problemas de nacer y habitar en un barrio de las orillas de la ciudad; vivió la niñez y juventud de los lugares marginales metropolitanos que todavía carecerían de servicios públicos como la Aviación civil. En los años cincuenta y sesenta del siglo XX, época de niñez y juventud de Marcelino, este lugar todavía poseía ambiente rural; había establos, no contaba con luz eléctrica ni drenaje, corría un ferrocarril sobre la Calzada Zaragoza y el Río Churubusco todavía estaba abierto y comenzaba a funcionar como desagüe de la ciudad hasta su cierre en 1977. El único entretenimiento que se hallaba en su interior era un cine de barrio

—o cine *piojito* como se les denominó en aquellos años—; por consecuencia, su producción cinematográfica posee en el fondo un contenido social. Georgina Aupart, hermana de Marcelino, recuerda lo que le contó su madre cuando llegaron a habitar aquellos terrenos de las orillas de la ciudad en la primera mitad del siglo XX:

Mi mamá contaba que tardaron meses para juntar el dinero los vecinos y comprar los metros y metros de cable que se necesitaron para conectarse a la luz que quedaba a kilómetros de distancia de la Aviación civil porque todavía no contaba con luz eléctrica la colonia. (comunicación personal, 21 de agosto, 2020)

El director decidió filmar en la colonia Aviación civil donde vivían sus familiares por cuestiones de presupuesto y porque él nació en este lugar, en la casa que fue de su padre. Las escenas de los interiores fueron tomadas en la casa de su progenitor como una forma de ahorrar en rentas de sets o locaciones y, asimismo, aprovechar las calles de la colonia para mantener el apretado presupuesto con el que contó para producir el filme.

Metodología

El cine como testimonio de una localidad

Para la realización del escrito documental se hizo uso de la investigación de archivo y de campo. Estas dos técnicas de la investigación se conjugaron con el propósito de obtener los antecedentes filmicos, comparar las escenas y tiempos, así como analizar la cinta *Ardor de juventud*, *Antonio* o *Frente al espejo rompido*.

Para el trabajo de investigación se llevó a cabo un estudio documental, que es la búsqueda, selección y análisis de documentos bibliográficos, cinematográficos y fotográficos, entre otros; también se recurrió al trabajo de campo, con la búsqueda de personajes que participaron en la película, entrevistas, visita a lugares de realización del filme y toma de fotografías del lugar e indagación de hechos.

La investigación de campo se realizó dentro de la colonia Aviación civil de la Alcaldía Venustiano Carranza de la Ciudad de México, México y se efectuó una entrevista con la actriz Rosita Bouchot, quien fue parte del reparto; además, se recogieron los testimonios del crítico y escritor cinematográfico Rafael Aviña y de Georgina Aupart Cisneros, hermana de Marcelino.

Esbozo descriptivo de la colonia Aviación civil

La colonia es autosustentable, es un lugar de comercio que genera una considerable cantidad de ingresos económicos para sus habitantes y para el estado. Por estar situada en las cercanías con el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México es un lugar de venta y negocios, en su mayoría de alimentos. Posee una población aproximada de siete mil personas de las cuales el 45% son productivas económicamente. Conforme a Market Data México, ahí operan cerca de mil establecimientos que generan un aproximado de mil empleos y forman una derrama económica estimada en \$1,100 millones de pesos anuales, de los cuales \$400 millones corresponde a ingresos generados por los hogares y unos \$710 millones a ingresos de los 380 establecimientos que allí operan. Además, cuenta con una escuela primaria y un bachillerato dentro de su localidad, cuatro bancos, cuatro tiendas de conveniencia, un mercado, un hospital privado, una iglesia católica, un templo bautista, telefonía y dos líneas del metro a su interior, también otros servicios como lavandería, planchaduría, sastres, zapateros, cibercafés y otros más. El barrio está encajonado; sus cuatro lados están compuestos por la Calzada Ignacio Zaragoza, la continuación del Eje vial 1 Norte, los talleres de STC Metro y por el desagüe del extinto Río Churubusco. En consecuencia, es un barrio donde todos se conocen; por lo mismo, se percibe seguridad y apoyo vecinal, y el sustento económico en su mayoría se genera desde adentro.

De este barrio han surgido algunos boxeadores que compitieron por una categoría en la Arena Coliseo, algunos futbolistas que contendieron algún tiempo en equipos de primera y segunda división como Monterrey y Salamanca; también nació allí el cronista deportivo Eduardo Camarena. En esta colonia aún vive Yolanda Espinosa, exbaterista de uno de los primeros grupos femeninos de rock and roll en América Latina, Las Mary jets, quienes alternaron con Bill Halley en alguna ocasión. También en esta misma localidad vivió el actor Regino Herrera, quien participó en un sinfín de películas que obtuvieron reconocimiento a nivel nacional e internacional. El personaje por el que más se recuerda a este actor fue el del jefe Muraca en la cinta *Tarahumara (cada vez más lejos)* de Luis Alcoriza en 1965, que obtuvo el Gran Premio Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) de la crítica internacional en el XVIII del Festival Internacional Cinematográfico de Cannes. En esta colonia nacieron y vivieron su juventud los editores y directores cinematográficos Saúl y Juan Ramón Apart, quien obtuvo el Premio Ariel en la categoría de edición por la película *Ulama, el juego de la vida y la muerte* en 1988; asimismo, nació,

vivió su juventud y filmó *Ardor de juventud*, en 1987, Marcelino Aupart Cisneros. Esta colonia, desde sus inicios en la primera mitad de los años cuarenta del siglo XX, ha sido un terreno productivo por su comercio interno y constituido por una comunidad con mucho poder de resistencia.

Resultados

Antecedentes filmicos de locaciones en la colonia

Del mismo modo que ocurre con otros cineastas mexicanos, el cine de Aupart recupera los escenarios de su barrio y los entornos sociales de su comunidad. Como antecedente de escenas filmadas en esta colonia o en su cercanía se presentan tres casos. En el primer caso se rodó una escena en la línea 1, estación Pantitlán, en una salida que se ubica sobre la Calle Alberto Braniff. Cabe mencionar que la colonia está ubicada entre dos líneas del Transporte colectivo Metro. De un lado se encuentra la estación Zaragoza y del otro la estación Pantitlán, las dos líneas están interconectadas. En ese sentido, las líneas de metro contribuyen a definir la trama urbana y la identidad comunitaria de la colonia. En algunas cintas del cine mexicano se da cuenta de esta relevancia del metro en la cotidianidad de la colonia; la escena es parte del capítulo *Azul celeste*, dirigido por María Novaro en la película *Historias de ciudad* de 1988.



Figura 1. Entrada Metro Pantitlán, película *Historias de ciudad*, 1988. Fuente: captura de pantalla (1:29:31).



Figura 2. Misma entrada del Metro Pantitlán de la imagen anterior en el año de 2020.

Fuente: de autoría propia.

En los dos siguientes casos, las escenas no se efectuaron estrictamente dentro de la colonia, aunque sí muy cerca, porque el lugar donde se realizaron dos de estas películas está en medio de dos colonias y pertenece al sector público. El segundo caso es una escena filmada en el exterior de la antigua entrada de la estación Zaragoza de la línea 1 de Transporte Colectivo Metro, sobre la Calzada Ignacio Zaragoza, que es parte de la película *Huracán Ramírez y la monjita negra* de Joselito Rodríguez, filmada en 1973.



Figura 3. Antigua entrada de metro Zaragoza, *Huracán Ramírez y la monjita negra*, 1973.

Fuente: captura de pantalla (2:40).



Figura 4. Antigua entrada de metro, 1973. Fuente: captura de pantalla.



Figura 5. Antigua entrada de metro Zaragoza. Bloqueada hoy, 2020. Fuente: de autoría propia.

El tercer caso es la realización de una escena de la cinta *El mil usos*; registrada también en el exterior de la misma estación del metro y sobre la misma calzada, película dirigida por Roberto G. Rivera en el año de 1981.



Figura 6. Calzada Zaragoza, película *El mil usos*, 1981. Fuente: Captura de pantalla (1:13:05).



Figura 7. Calzada Zaragoza, 2020. Fuente: de autoría propia.

Este lugar donde se filmaron las escenas de las películas anteriormente citadas es cercano a la colonia Cuatro árboles, colonia que está constituida de no más de cinco calles y que se incorpora de inmediato a la colonia Federal, reconocida por su cercanía con el aeropuerto y por su singular forma poligonal, similar a una telaraña. Antes de la construcción del Transporte de Sistema Colectivo Metro, en ese lugar existió un centro cultural llamado Deportivo Bahía, propiedad del artista multidisciplinario y

contracultural, Gelsen Gas. En los años sesenta, el oriente de la Ciudad de México fue una zona de balnearios, y este centro de recreo fue fuente de actividades culturales y multidisciplinarias —además de las deportivas—; allí se concibió la historieta *Los insoportables Borbolla*, y se realizaron *happenings* organizados por Alejandro Jodorowsky, en los cuales intervinieron actores como Carlos Ancira y Héctor Ortega, entre otros, y artistas plásticos como Arnaldo Coen y Manuel Felguérez, quien intervino el lugar con el mural *Canto al océano* en 1963, que obtuvo reconocimiento internacional. Esta obra plástica fue removida años más adelante para transformar el deportivo en lo que es hoy la Unidad habitacional Los bahía.

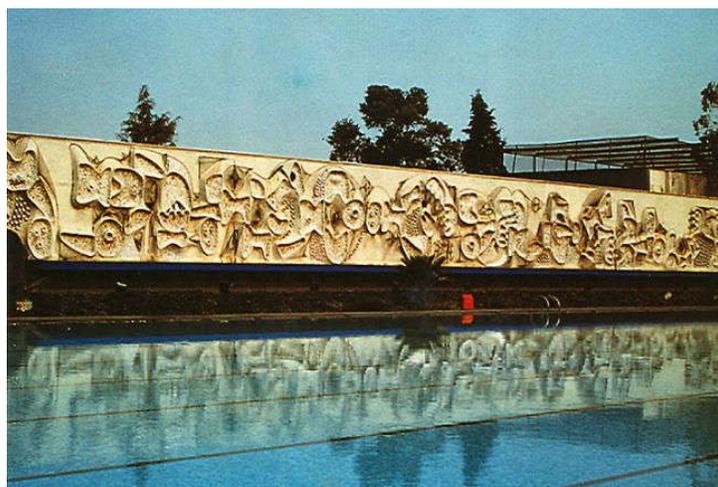


Figura 8. Mural de Manuel Felguérez en el Balneario bahía, 1963. Fuente: Pinterest.
<https://www.pinterest.com.mx/pin/175570085453512768/>



Figura 9. Exterior condominios Bahía, anteriormente Balneario bahía, 2020. Fuente: de autoría propia.

Solo para ofrecer un dato más sobre antecedentes filmicos y las localizaciones escénicas en esta zona, mencionamos que, en el año de 1985, Paul Leduc filmó algunas escenas de la película *¿Cómo ves?* en una discoteca conocida en aquella época como *El dandys Le club*, en la colonia Moctezuma, perteneciente a la alcaldía de Venustiano Carranza. Gilberto Martínez Solares filmó una escena en el paradero del metro Zaragoza en *Tres mexicanos ardientes* de 1986 y, en 1993, Rafael Montero rodó la cinta *Ya la hicimos*, donde incluyó algunas escenas sobre la Calzada Ignacio Zaragoza y otras en la recién construida línea A del metro, que va desde la estación Pantitlán en la Ciudad de México a la estación La paz en el Estado de México. A través de sus emplazamientos escénicos, este cine mexicano se localiza en la memoria espacial y la trama social de las comunidades en que, a veces, crecieron los propios cineastas y actores.

La cinta *Ardor de juventud*, *Antonio* o *Frente al espejo rotpido*



Figura 10. Cartel, película *Ardor de juventud*, 1987. Fuente: proporcionada por Rosita Bouchot.

Por cuestiones de falta de recursos económicos, Marcelino Aupart usó una camioneta Combi o *pesera* —así se les llamaba en los ochenta a las camionetas que se ofrecían como transporte colectivo privado en la Ciudad de México porque solo aceptaban monedas no billetes— como dormitorio para algunos filmes. En *Ardor de juventud* este vehículo fue parte de los modestos recursos que poseía el director, entre otras acciones que tuvo que implementar para ahorrar los dineros, como lo que recuerda Rosita Bouchot sobre el apoyo de la esposa de Marcelino, Guillermina Platas, en su travesía por el quehacer cinematográfico: “Ella nos llevaba la comida que hacía a las

filmaciones. Iba acompañada de sus hijos que en ese entonces estaban chiquitos” (comunicación personal, 6 de julio, 2020).



Figura 11. Reparto de la película durante el rodaje. Se aprecia a Franco Rapuano (lado izquierdo, camisa color azul) y a Lucero del Alba (lado derecho, blusa naranja), protagonistas de la cinta, en la camioneta multiusos durante la filmación, 1987. Fuente: proporcionada por Marcelino Aupart Platas.

La película no es un trabajo filmico con complejas técnicas cinematográficas, enfoques y planos exquisitos. Y si agregamos la escasa fuerza interpretativa de algunos actores principiantes, que denotaron la ausencia de aptitudes histriónicas en determinadas escenas (Franco Rapuano y Lucero del Alba) y provocaron arritmia en la narrativa cinematográfica, podemos observar que no es un cine de altos vuelos. No obstante, sí existe un buen argumento y un guion dramático con intención y bien pensado; sin embargo, lo que más aporta la película es la gran riqueza documental y sociológica que posee. *Ardor de Juventud* al grabarse en locaciones de esta colonia proporciona testimonio de las calles, negocios y habitantes de la comunidad que participaron en su realización, de un tiempo y un espacio con el cual, en la actualidad, las nuevas generaciones de este lugar obtienen una visión retrospectiva de su constitución identitaria, de modo que el cine es el proveedor de imágenes del proceso evolutivo de su comunidad. Se trata de un documento que funciona para los estudios sociales de la cultura del oriente de la Ciudad de México; asimismo, evidencia realidades sociales (como en el caso del indigente que participa en el filme de este trabajo, y se puede observar en la figura 16). La

trama de la película es similar al cine *teenager* estadounidense de los años ochenta, pero está adaptada a una realidad mexicana donde personajes que no son actores participan de la historia para ofrecer una verdad y evidencias de una época. Algunas de las escenas se filmaron en los patios del Bachilleres 10, ubicado en la misma colonia y otras en la Escuela preparatoria de Coyoacán; los interiores fueron locaciones adaptadas por Aupart. El trabajo de resistencia que realizó Marcelino al tener que crear alternativas para producir cine fue comentado a José Luis Gallegos, reportero del periódico El Excélsior, como está escrito en Escritores del cine mexicano de la UNAM:

Ante los elevados costos de la producción cinematográfica, los directores solo podemos obtener continuidad de trabajo mediante la concentración de proyectos en coproducción. Pero también requerimos de mayor estímulo en la producción y exhibición de obras terminadas [...] La gran mayoría de los realizadores estamos trabajando de esta forma, como alguien lo ha dicho, *riesgo compartido*, es una fórmula que tiende a generalizarse para sostener la filmación de las cintas (*Excélsior*, 27, enero, 1990, citado en Universidad Nacional Autónoma de México, 2020).

El argumento de *Ardor de juventud*, aunque parece sencillo contiene un fondo profundo, psicoanalítico, porque el drama se presenta hacia dentro de los personajes; el conflicto, que es toda base de una historia, es interno: ese espejo roto en el cual se puede reflejar una persona en distintos fragmentos y arrojarse hacia lo profundo intentando encontrar su verdadero rostro y llegar todavía más profundo con la intención de complementar cada uno de esos trozos del espejo y unificarlos. La acción comienza desde la emoción que emerge hacia cierto suceso y que provoca la formación de infiernos creados por la mente, que al final permitirá que los personajes, por medio de la oscuridad propia, contemplen su auténtico semblante. El trabajo de Marcelino Aupart comulga con esta esencia porque es un cine marginal, al margen de la industria cinematográfica inexistente de aquellos años, al margen de las grandes productoras filmicas, al margen de las imposiciones comerciales. Fue un trabajo realizado con escaso apoyo institucional y mucha voluntad y creatividad; su participación en el cine es un compromiso con realidades ocultas —no sé si intencional o no—, pero confirma que es una cinematografía de la resistencia, como recuerda Rosita Bouchot: “Lo que me gustaba de él era su entrega, su pasión por sacar las cosas adelante” (comunicación personal, 6 de julio, 2020).



Figura 12. Calle Augusto Lindbergh donde se realizó una de las escenas de *Ardor de juventud*, 2020. Fuente: de autoría propia.



Figura 13. Calle Augusto Lindbergh, Carnicería El triunfo de don Alfredo, misma calle de la imagen anterior, donde se realizó una de las escenas de *Ardor de juventud* en 1987. Fuente: captura de pantalla (43:33).



Figura 14. Calle Augusto Lindbergh, El triunfo, mismo establecimiento de la imagen anterior visto en la actualidad, agosto, 2020. Fuente: de autoría propia.



Figura 15. Misma calle de la imagen anterior, desde otro enfoque donde realizó una de las escenas José Martí en coactuación con el señor Florentino Salvador (lado derecho), habitante de la misma colonia, quien participó en el drama de 1987. Fuente: captura de pantalla (44:30).

Aupart y Mexia lanzan la cámara al interior de los personajes, donde observamos sus vísceras a través de sus pensamientos convertidos en palabras; están en la orilla del precipicio, a punto de ser convertidos en actos. Marcelino Aupart nos muestra en una secuencia a la noche tallándose con las bardas de una calle, como si de la erosión que provoca esta fricción

mostrara los sombríos tabiques como ennegrecidas costillas que expulsan el misterio del crepúsculo y de ellos emergieran nocturnos seres como las etílicas almas que se presentan en esta parte de la película. Allí aparece el tío Esteban (José Martí), quien es un alcohólico que no desea observar su realidad intrínseca, como si esas calles y aquella oscuridad fuese lo que habitara en sus adentros y a la luz del día la arrojara como vómito por medio de sus acciones, que son el sinsentido de su vida. Esta forma de trabajar por parte de Marcelino y Mexia la describe Rosita Bouchot: “Los actores generalmente actuamos personajes simples o sea donde los conflictos solo están en tu entorno no en tu interior. A Marcelino y Xavier les gustaba que sus protagónicos fueran personajes complejos” (comunicación personal, 6 de julio, 2020).

Xavier Mexía colaboró en el argumento; tal vez, por lo mismo se utilizó el recurso del monólogo interno. Rosita Bouchot, sobre este tipo de ideas en el guion, también nos comenta:

En el guion de Antonio había una corte genial, donde El protagónico espantado va a vomitar del susto ante la chica que esconde en su cajuela. El guion marcaba el final de la escena sobre el vómito verde y el inicio de la otra toma era un acercamiento del tío (José Martí) comiendo pasta verde... Guácala... jajajaja, era el tipo alimentándose de vomitadas de la vida, era muy simbólico aquello, pero desafortunadamente alguien no llevó lo “verde” de esas escenas. (comunicación personal, 6 de julio, 2020)

La opción de trabajar con personas de la comunidad es posible que haya sido una sugerencia de Giovanni Korporaal con quien trabajó en la cinta *De todas formas Juan te llamas* de Marcela Fernández Violante en 1976 (por la que obtuvieron una nominación al Premio Ariel en la categoría de Mejor montaje). O solo, quizás, observó el trabajo de este cineasta y vio en él y otros similares una alternativa para realizar cine.

En esta cinta, Marcelino efectuó el uso del hilo de consciencia en los diálogos; por consecuencia, se usaron muchas voces en *off*. En palabras de Rosita Bouchot:

Recuerdo el guion, muy bueno. Sus temáticas no eran comerciales, eso le cerraba las puertas en la Industria cinematográfica. Su guionista de cabecera era Xavier Mexía. Era psicólogo, de sus consultas se inspiraba y las trasladaba a un guion. Eran conflictos de personajes complejos de personajes que luchaban con su vida interior y con su vida social. (comunicación personal, 6 de julio, 2020)

Antonio (Franco Rapuano) se observa partido, dividido, fraccionado frente al espejo mientras las sombras que esconden una verdad la mantienen oculta, y este evento ocasiona a su vez que su casa, su vida cotidiana, su entorno y el mismo mundo se altere, se fragmente. Al lograr develar la verdad es cuando, de manera simbólica, Antonio posee la luz, el conocimiento, la certidumbre que lo obliga a salir de la ignorancia que lo mantuvo en la lóbreguez de su propia oscuridad. Al develarse la verdad, también adquiere luz sobre sí mismo, y el mundo se integra y complementa en un lugar donde ahora ya puede transitar sin los miedos y las culpas que ocasiona el no saber. Sobre esta manera de trabajar de Aupart, agrega la actriz Rosita Bouchot: “Antonio ante el espejo rompido... El reflejo de la familia rota, porque su realidad familiar es justo una realidad no ideal, una... realidad rota” (comunicación personal, 6 de julio, 2020).

El filme posee su importancia en este recurso narrativo que nos muestra esos otros que somos, aquellos que habitan en el interior y que en ocasiones transforman en desatados demonios, al jugar la mente con nuestra percepción a través de las acciones nuestras. La actriz sobre este tipo de ideas de Marcelino comenta: “Y así hubo muchos pequeños detalles que no se lograron, pero él, aun así, sacaba adelante la historia, no exactamente cómo hubiera querido. Si Marcelino hubiera tenido presupuesto... sería un director mexicano muy representativo de nuestra industria cinematográfica” (comunicación personal, 6 de julio, 2020).

El uso de la creatividad artística e improvisación técnica a consecuencia de la ausencia de recursos económicos, además de la realidad de fondo que toca en el argumento, las podemos observar en una escena. Aupart hace uso del cameo de un indigente que por aquellos años deambulaba por esta colonia y que algunos habitantes del lugar denominaban como *El Superman* o *El Capitán cavernícola*. Es el primer hombre de la imagen que está colocado del lado izquierdo a quien nos referimos y el mismo Marcelino comparte escena con él, es el otro hombre del lado derecho, quien abraza a la mujer.



Figura 16. Cameo de indigente nombrado *El capitán* o *El Superman* en coactuación con el director Marcelino Aupart, en la película *Ardor de juventud*, 1987. Fuente: captura de pantalla (46:32).

Sobre estas profundas realidades ocultas que son funestos destinos que existen en México y toda América Latina y que son silenciados por sus gobiernos, reflexionaba Marcelino Aupart para hacerlas conscientes y mostrarlas a los demás. Estos otros mundos representados por personajes reales, como el indigente de la imagen, es lo que también deseaba extraer de la oscuridad el director para mostrarlos a la luz del mundo a través del cine, como lo confirma la actriz de cabecera de su filmografía, Rosita Bouchot:

En Antonio frente al espejo rotpido... El título que le habían puesto era genial. O sea, el espejo es tu reflejo, un reflejo roto, un reflejo cargado de mala suerte pues en esos tiempos que se te rompiera un espejo, te llevaba a siete años de mala suerte. El título en sí llevaba una carga muy simbólica sobre el destino del personaje, desafortunadamente la Industria ciega a lo creativo, se dejaba llevar por frivolidades y modas” (comunicación personal, 6 de julio, 2020).

En los años sesenta Leonardo Favio, en *Crónica de un niño solo* (1965), presentaba la triste realidad de un niño que habita en una zona marginal de la Argentina; por su parte, Sami Kafati también nos muestra esta brusca y violenta realidad latinoamericana de las calles de Tegucigalpa en *Mi amigo*

Ángel (1962), y el mismo corto *La canica* (1973) de la autoría de Aupart nos había exhibido las zonas marginales de la Ciudad de México. Marcelino Aupart en la cinta que analizamos nos presenta y contrapone con el joven de clase media de los años ochenta de la Ciudad de México que vive en el confort —muy al estilo estadounidense, pero con carencias—. Allí el infierno no es la realidad, sino lo que habita en sus adentros, dentro de sus pensamientos, de su vacío existencial; nos está comunicando este proceso evolutivo dispar que solo es para alguna parte de la sociedad mexicana que, en su indolencia, se crea conflictos donde otros, como *El Supermán* de Ardor de juventud, también convive con un infierno que es real y que es parte de la orfandad en la que lo ha arrojado la sociedad, la misma pobreza.

En el rodaje de esta producción Marcelino Aupart además de hacer uso de recursos alternativos y de procedencia propia como la camioneta que funcionó como transporte, comedor y dormitorio, la casa de su padre como set y las calles de la colonia como locaciones, también necesitó del apoyo de su familia para la realización de la película. En *Ardor de juventud*, su esposa Guillermina lo apoyó para atender a los actores de reparto —quienes cobraron algo simbólico y algunos amigos de él lo hicieron sin cobrar, solo por gusto y apoyo al director—; asimismo, sus hijos Eduardo, Raúl, Cinthya y Marcelino participaron como extras en el filme. Un trabajo realmente de colaboración que habla de cómo se ha hecho cine en América Latina, con base en el tesón, las ganas, voluntad y mucho sacrificio, pero también con una fe descomunal.

Ardor de juventud —como nos referimos a este filme— tuvo por lo menos tres nombres más, solo que al final con este título fue como se exhibió. Algunos títulos fueron *Antonio ante el espejo roto*; *Antonio o El espejo rotpido*; *Antonio ante el espejo rotpido*, y *Juventud rebelde*.

Discusión y conclusiones

En la actualidad, aunque no es fácil, existe una amplia gama de alternativas para hacer cine. Hoy se producen muchas más cintas cinematográficas que hace 30 o 40 años en México. Hacer cine en los años ochenta del siglo pasado era más difícil que en la década de los cuarenta y cincuenta del mismo siglo. Era todo un heroísmo realizar cine en esa década. La filmación de una película era todo un evento, porque solo los privilegiados podían poseer ese placer. Para los habitantes donde se rodaba una cinta era toda una experiencia; contribuía a sentirse parte de algo asombroso, de algo extraordinario. Salir en una película o simplemente el haber estado como

espectador en el momento de la filmación era algo maravilloso para quienes experimentaban ese sublime momento.

Por medio de la comparación de fotografías se observan los cambios arquitectónicos del espacio a través del tiempo. Cambios que influyen inconscientemente en la actitud de los pobladores del lugar; por la cotidianeidad de su movimiento, ya no perciben estos cambios ni los identifican hasta que se reconstruyen su historia. Un árbol siempre ha estado plantado frente a una casa como un objeto que, de tanto estar, deja de ser. Regresa a ser existente hasta que un alguien lo pinta, lo fotografía o lo transforma en música para mostrarlo a los demás. El árbol ha cobrado existencia de nuevo y, asimismo, es revalorado. Esta misma acción provoca Marcelino Aupart con el filme *Ardor de juventud*. Su trabajo filmico, en el fondo, contiene la revaloración identitaria de una comunidad, de una localidad que vuelve a revalorarse a través de la emoción e intención estética de quien deconstruye la realidad con una profunda pasión, como es el caso del director cinematográfico al cual nos referimos. El cine no solo es una manifestación estética; también es evidencia del mundo. Por medio de él reflexionamos sobre nosotros; en él se encuentra la respuesta a preguntas relacionadas con tiempos y espacios. Permite encontrar evidencias extraviadas de la memoria que estructuran una realidad, la cual, sino es con base en las imágenes que provee el arte cinematográfico, sería menos factible de recuperar.

La investigación académica dentro de las ciencias sociales, la cultura y las artes, como en la mayoría de los países latinoamericanos, se concentra en las capitales o ciudades importantes de cada nación, en aquellas que poseen una infraestructura económicamente más potente. En México no es distinto. Específicamente en la capital del país, la Ciudad de México, la investigación se ejerce en universidades o institutos que poseen más poder adquisitivo; por tanto, se esparce una falsa idea en el inconsciente de los pobladores de las periferias de la ciudad —en este caso la zona oriente— y de otras localidades del país: la percepción de que esta actividad no es para ellos, la autoexclusión de pertenecer a niveles académicos y con proyección internacional, como si estuvieran destinados a realizar otro tipo de tareas fuera del área intelectual porque la investigación no es una actividad hecha para ellos.

Este trabajo también desea romper ese paradigma, esa línea invisible autoimpuesta por el discurso hegemónico y apropiada por algunas zonas de las mismas comunidades de la periferia. Porque todavía se perciben a sí

mismas como marginadas de una manera negativa, y este sentimiento crea en algunos de sus habitantes impotencia y resentimiento que, en varios casos, se manifiesta por medio de la violencia, la farmacodependencia, el abandono, la codependencia, la delincuencia y la destrucción. Es importante abrir otros canales con la intención real de que visualicen un panorama más amplio del cual también pueden participar. Este trabajo de investigación es evidencia de ello porque está realizado desde adentro de esta zona y por quien habita y quienes habitaron el interior de estas sociedades que, a pesar de estar en el siglo XXI, en algunos casos todavía atemoriza, amenaza y domina el fantasma del recuerdo inconsciente y arquetípico de las castas novohispanas.

Esta investigación también se realizó con la intención de ofrecer y reconocer el valor de personas que, a pesar de los erosionados tiempos mexicanos, decidieron hacer cine en contra de todas las circunstancias de los tiempos históricos que les tocó vivir. En la actualidad, con la inmersión de la inmediatez y la filosofía de la facilidad en masa y el confort en serie, se va perdiendo el valor, por el desconocimiento de su contexto, de todo aquello que se construyó en el pasado reciente. Es muy difícil conseguir material filmográfico y biográfico de Marcelino Aupart Cisneros, quizás porque el cine que produjo no fue de la calidad estética ni argumental que los cánones tradicionales indican, pero sí de profunda creatividad, pasión, voluntad y entrega como se puede apreciar en *La canica* o *El padre Juan*. Permite documentar ese otro México, ese cine del que llamaron en la década de los sesentas el *Tercer cine* hecho en el país, aquel cine que se realizó con base en el sacrificio y con insuficientes recursos que nos muestra la disparidad existente en América Latina con relación a la producción cinematográfica. Sin embargo, lo más importante de su trabajo es esto: lega una evidencia de gran valor documental para el reconocimiento identitario de una pequeña población de México, parte significativa de la conformación y descripción de un país.

Notas

¹ Agradezco su colaboración a Guillermina Platas, Marcelino Aupart Platas y Rafael Muciño (asistencia técnica); también he de agradecer las entrevistas con Rosita Bouchot, Georgina Aupart Cisneros y Rafael Aviña. Sin ellos esta investigación no habría sido posible.

Referencias

- Amador, M. L., y Ayala Blanco, J. (2006). *Cartelera cinematográfica 1980-1989*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Universidad Nacional Autónoma de México. (2020). Escritores de cine mexicano UNAM. Marcelino Aupart [Biografía en línea, tomada del original: Excélsior, 27, enero, 1990]. Recuperado de http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/AUPART_cisneros_marcelino/biografia.html
- Aupart films (Productora) y Aupart, M. (Director). (1987). *Ardor de juventud*, México: Aupart films.
- Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (Productora) y Aupart, M. (Director). (1973). *La canica*. México.
- Cinematográfica Roma S.A. (Productora) y Rodríguez, J. (Director). (1973). *Huracán Ramírez y la monjita negra*. México: Cinematográfica Roma S.A.
- Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (Productora) y Leduc, P. (Director). (1985). *¿Cómo ves?* México: Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud.
- De la Vega Alfaro, E. (2017). *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*. México, D. F.: Universidad de Guadalajara.
- Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM (Productora), Cervantes, R. (Director), Montero, R. (Director), Lara, G. (Director) y María Novaro, M. (Directora). (1988). *Historias de ciudad*. México.
- Frontera films (Productora) y Martínez Solares, G. (Director). (1986). *Tres mexicanos ardientes*. México: Frontera films.
- Fundación Festival de Cine de Huesca. (2013). *Programa del 41 Festival Internacional de Cine en Huesca, 2013, España*. Huesca: Gráficas Alós.
- García, G., y Saborit A. (1 de febrero de 1979). La industria de las palomitas. El cine en 1978. *Revista Nexos*. Recuperado de <http://www.nexos.com.mx/?p=3279>
- Getino Lima, A. (2018). Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976). *Secuencia*, 101, 232-255. Recuperado de <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1459>

- Lintz de Nava, A. (1975). Los independientes: entrevista con Gabriel Retes. *Otro cine*, 1, 54-61.
- Market Data México (2020). Colonia Aviación Civil, Venustiano Carranza, en Ciudad de México [Estudio de mercado online]. Recuperado de <https://www.marketdatamexico.com/es/article/Colonia-Aviacion-Civil-Venustiano-Carranza-Ciudad-Mexico>
- Mexía X. (1968). *La cabeza de la serpiente*. México, D.F.: Lince Editores.
- Ramón D. (1975). Semana del cine mexicano no industrial. *Otro cine*, 4, 20-22.
- Rivera, R. G., y Arochi, B. (Productores) y Rivera, R. G. (Director). (1983). *El mil usos* [Película]. México.
- Kafati, S., (Productor) y Kafati, S. (Director). (1962). *Mi amigo Ángel*. Honduras.
- Real films (Productora) y Favio, L. (Director). (1965). *Crónica de un niño solo*. Argentina: Real films.
- Televisine S.A. de C.V. (Productor) y Montero, R. (Director). (1994). *Ya la hicimos*. México: Televisine S.A. de C.V.
- Uribe, Á. (1975). Entrevista con Federico Weingartshofer. *Otro cine*, 4, 56-58.

REVISTA STULTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 3, NÚMERO 2, SEGUNDO SEMESTRE DEL 2020. ISSN 0719-983X

La fuerza que todavía retiene. Notas sobre el *katechón*.

Mauricio Amar Díaz

La distopía como anticipación de la realidad. Análisis de las resonancias de las distopías literarias en la filosofía de Byung-Chul Han.

Carolina Arbeláez Echeverri, Juan Alejandro González Castaño y Carlos Andrés Vélez Peláez

Dos escenas situadas *in articulo mortis*: *Diario de muerte de Enrique Lihn* y *Veneno de veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán.

Pedro Aldunate Flores

Inframundos: lo infrapolítico para tiempos de extinciones.

Sofía San Martín Moreno

Las instancias retóricas del color: hacia una retórica cromática.

Martín Miguel Acebal

La ensoñación poética de Valparaíso desde el estudio de la “oblicuidad semántica” en la lírica de Ximena Rivera.

Alejandro Banda Pérez

La psicología social en la calle: conociendo las prácticas grafiteras en la disputa cotidiana por el espacio público.

José Flores Cárdenas

Cine, resistencia y barrio: Marcelino Aupart en la colonia Aviación civil, testimonio de una localidad.

Obed González Moreno

Sobre el nombre del giro realista de la filosofía en el siglo XXI. (Auto)reseña de Castro, E. (2020). *Realismo poscontinental: Ontología y epistemología para el siglo XXI*. Segovia: Materia Oscura. ISBN: 978-84-949805-3-4

Ernesto Castro Córdoba

Técnica, memoria y miseria. Reseña *in memoriam* de Stiegler, B. (2013). *De la misère symbolique*. Paris: Flammarion. ISBN: 978-2-08-127082-4

Álvaro Cuadra Rojas



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE, SEDE PUERTO MONTT

<http://revistas.uach.cl/index.php/revstul>