

Presentación

El presente volumen reúne una selección de textos producidos a partir de la 6ª Jornada de Estudios Cinematográficos organizada en el año 2023 por el Seminario de Estudios Cinematográficos del Posgrado en Ciencias del Lenguaje, en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Partiendo de un enfoque metodológico centrado en el análisis teórico y formal del medio fílmico, eje rector de nuestro grupo de investigación, convocamos a investigadoras e investigadores de distintas partes de Latinoamérica a exponer perspectivas relevantes acerca de nuestra cultura cinematográfica contemporánea en sus distintas manifestaciones y vínculos con otros medios y discursos. Como resultado de este esfuerzo, presentamos al público lector una compilación organizada en tres bloques teóricos generales que hemos definido en función del diálogo que, desde nuestro propio tiempo y a través de prácticas narrativas, entablamos con la coyuntura histórica entre la tradición y la modernidad, en la que nuestra sociedad se sigue debatiendo.

La frontera común de estos dos paradigmas constituye un particular punto de encuentro y de crisis al que se alude en el concepto general de esta publicación. Así sea sólo para nombrar dicha frontera, se podría pensar bajo las características poéticas del cronotopo bajtiniano del *umbral*. El umbral, escribe Mijaíl Bajtín, es un cronotopo que “puede ir asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la *crisis* y la *ruptura vital*” (Bajtín, 1989, p. 399). El umbral se entiende, de este modo, como un concepto dialéctico de interrupción y transición temporal, una poderosa imagen de la historia de la cual, de acuerdo con el filósofo ruso, emana una expresión distinta en las nociones tradicional y moderna del tiempo.

De acuerdo con este fundamento, las tres secciones del libro que reseñamos a continuación dan testimonio de la vigencia y el rendimiento de los que goza tanto una visión como la otra en nuestra actual cultura audiovisual,

un espacio de disputa y convergencia que puede estudiarse, como en las dos primeras partes del libro, analizando con cierta profundidad determinados problemas y motivos de una o la otra cosmovisión, o bien, como en la tercera parte, de manera transversal, metateórica y panorámica. Desde la perspectiva editorial que mantenemos como grupo de investigación, siempre hemos optado conscientemente por privilegiar la diversidad de formas de escribir y de pensar, de trayectorias académicas y experiencias de vida, sobre la estricta uniformidad formal que predomina en la escritura académica. El rendimiento de tal criterio produce un diálogo fértil entre plumas experimentadas y emergentes, cada una con una visión del mundo distinta. Esta flexibilidad enriquece toda reflexión humanista y de ningún modo implica una relajación del rigor académico esencial, sino que busca reconocer las necesidades distintas que cada persona autora tiene en términos de la extensión, el estilo o las problemáticas de sus textos.

Parte I. Cine y tradición

Bajtín no limita el potencial dialéctico del umbral al acontecimiento del relato polifónico moderno, sino que lo celebra también en las formas disruptivas del carnaval y la irreverencia de la palabra vulgar, herencia fundamental de nuestra actual cultura popular que el cine reconoce en su particular escenificación melodramática de un mundo aparentemente despolitizado, plétórico, de “abundancia material, igualdad, libertad”, pero cuya verdadera figura anuncia al ángel de la historia benjaminiano, con

el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina... Bien quisiera demorarse, despertar a los muertos [...] Pero una tempestad sopla desde el Paraíso, que se ha enredado en sus alas [y] lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro... Esta tempestad es lo que llamamos progreso. (Benjamin, 2009, tesis IX, p. 44)

Semejante alegoría observa Bajtín en la fiesta medieval, que revela

un Jano de doble faz: el rostro oficial, religioso, miraba hacia el pasado y servía para sancionar y consagrar el régimen existente, mientras que el rostro popular miraba alegremente hacia el porvenir y reía en los funerales del pasado y

del presente... . Uno de los elementos indispensables de la fiesta popular era el disfraz, o sea la renovación de las ropas y la personalidad social. Otro elemento igualmente importante era la permutación de las jerarquías: se proclamaba rey al bufón; durante la fiesta de los locos se elegía un abad, un obispo y un arzobispo de la risa, y en las iglesias sometidas a la autoridad directa del papa, se elegía un papa de la risa, [adquiriendo] así una relación substancial con el tiempo y los cambios sociales e históricos. Los conceptos de la relatividad y evolución actuaron como detonadores contra las pretensiones de inmutabilidad e intemporalidad del régimen jerárquico medieval. Las imágenes topográficas tendían a representar el instante preciso de la transición y la sucesión, la dualidad de autoridades y verdades, la antigua y la nueva, la agonizante y la naciente. El ritual y las imágenes festivas tendían a encarnar la imagen misma del tiempo dador de vida y de muerte, que transformaba lo antiguo en lo nuevo. (Bajtín, 2003b, p. 69)

Los planteamientos reunidos en este primer bloque se proyectan, entonces, sobre problemas e imaginarios que actualizan en la lente alegre del aparato audiovisual la retórica carnavalesca descrita por Bajtín. Las miradas que dirigen estas películas hacia el pasado reconstruyen escenarios burgueses dieciochescos (Capítulo 2) o de inicios del siglo XX (Capítulo 4) tanto como paisajes de tiempos legendarios (Capítulos 1 y 3) que se transforman en umbrales porque ninguna de ellas es indiferente a la distancia crítica que separa a tales cronotopos de su propio contexto de producción. Cada texto analítico que integra esta sección resalta un aspecto de este proceso de circulación mimética en donde los mismos temas y motivos de las narraciones mundiales crecen, mueren y se renuevan, según las motivaciones particulares que animan el estudio de cada persona autora. Destaca, por ejemplo, la renovación de principios mitológicos como la fatalidad inexorable del destino (Orfeo y Eurídice, Capítulo 2), la imagen urobórica del eterno retorno (Nausícaa, Capítulo 3) o la reconfiguración transmedial de la imagen primitiva de la identidad de los opuestos (Arturo, Capítulo 1). Estos temas, entre muchos otros que pueden encontrarse en esta sección del libro, dan testimonio del potencial y la vigencia de la imaginación mitológica en nuestra cultura, un impulso creativo que no sólo retroalimenta la interpretación del espacio diegético del texto cinematográfico, sino que fortalece el vínculo existencial entre el arte y la vida.

Una segunda forma de mirar “alegremente al porvenir” que podemos encontrar en esta variación tradicional del umbral se sitúa más cerca de la frontera entre la cosmovisión clásica y la moderna. Se muestra, por ejemplo,

en una mascarada victoriana –renovación del disfraz carnalesco– que se transforma a través del cine en una liturgia ocultista que obsesionaba a los públicos de los años noventa y que se puede acreditar en la materialidad cognitiva del *storyworld* al interior de la propia técnica narrativa (Capítulo 4); o en ejercicios de deconstrucción de la épica masculina clásica reformulada por mujeres, en ambientalismo (Capítulo 3) o sororidad (Capítulo 2). Los temas de esta segunda mirada regeneradora nos informan, además, sobre el desdoblamiento de redes dialógicas e intermediales, así como remediaciones del dispositivo literario a través de la pantalla, lo cual evoca no solamente lecturas y cosmovisiones procedentes de tiempos y territorios diversos, o intercambios estéticos y tecnológicos que producen estructuras de parentesco entre medios narrativos; hallamos también un segundo tipo de dialogismo, ya no en la orientación del relato filmico hacia otros textos o aparatos, sino ejercido en el microcosmos del intercambio comunicativo al interior del propio espacio diegético (Capítulo 2).

Todas estas estrategias tienen su origen y su fundamento en principios clásicos del arte narrativo que cada uno de los capítulos de este libro desarrolla con un particular énfasis. Aplicando a estos primeros trabajos el entendimiento bajtiniano del umbral como concepto fundamentalmente temporal, podemos decir que el dispositivo interruptor o crítico de las narraciones analizadas desde esta primera óptica produce una temporalidad especialmente desapegada del tiempo biográfico, “el cronotopo [de] un instante que parece no tener duración..., instantes decisivos [que] forman parte... de los grandes cronotopos abarcadores del tiempo de misterios y carnales” (Bajtín, 1989, p. 399).

Así, a partir de la observación de la función del mito en el desarrollo del discurso narrativo, su capacidad de expansión y su espíritu universal, la motivación central de “Identidad de los opuestos. Mitología y transmedialidad”, de Miguel Sáenz Cardoza, consiste en reflexionar acerca de la relación entre mitología y transmedialidad y examinar una serie de aspectos del mito artúrico, a manera de ilustración de lo propuesto a lo largo de los apartados que constituyen el trabajo. Este interés tiene como base la idea de que puede hablarse de una conjunción de voces en la que intervienen las relaciones históricas y las operaciones de transmedialidad y transposición. Después de revisar cuatro claves en las disciplinas que estudian el mito, a saber, la antropología, el psicoanálisis, la filosofía y la teología, la reflexión se propone

abordar su efecto en las prácticas de la transmedialidad, tal como se manifiesta en nuestros días.

Para el eje antropológico, Sáenz Cardoza se refiere a las narraciones transmediales como prácticas de cultura participativa, a partir de un recorrido por ideas de Lévi-Strauss, Latour, Campbell, Frazer y Jenkins. Lo psicológico se relaciona con lo antropológico a través de las propuestas de Campbell y Freud (este último en *Totem y tabú*), así como la ampliación del concepto de fantasía efectuada por Melanie Klein, para regresar, con Campbell y luego con Ferenczi, a la cuestión de la diosa Madre. En cuanto a lo filosófico, el autor se remonta a la tesis de identidad de los opuestos de Heráclito y señala sus repercusiones en las ideas de Nietzsche y Cassirer. Para el eje teológico resulta fundamental el señalamiento de una especie de diálogo entre las ideas de Campbell y conceptos narratológicos que, inspirándose en Propp, son desarrollados por Emma Kafalenos. Se propone que el fenómeno mitológico actual, ejemplificado en los videojuegos y en el cine, al lado de una significación religiosa o espiritual, ilumina el fundamento existencial implicado en las peripecias del héroe, en términos narrativos y mediales. Lo relativo a la transmedialidad se aborda desde la óptica de la cultura participativa, en concordancia con la dialéctica mitológica, en la cual los opuestos se identifican en un orden superior. Así, la tensión de los mitos actuales puede interconectarse con el ideal integrador de la web, la red global digital. Un señalamiento de interés consiste en la disolución de las fronteras entre un relato y otro, hecho que da lugar a una *renovada* especie de forma narrativa, la narración transmedial, poseedora de rasgos metonímicos que la hermanan con la narración mitológica y la orientan hacia ella.

Finalmente, para mostrar el funcionamiento de la cultura mitológica se recurre al ejemplo de las leyendas artúricas en las que se entretienen la historia y la ficción, y que han trascendido en el tiempo.

Por su parte, en “Orfeo y Eurídice en *Retrato de una mujer en llamas*, de Céline Sciamma (2019). Relaciones dialógicas entre literatura y cine”, Raquel Gutiérrez Estupiñán examina, desde una perspectiva dialógica y en el espacio cronotópico interior de la cocina, las implicaciones que tiene en el filme analizado la presencia del mito de Orfeo y Eurídice a través de su lectura compartida por tres mujeres que coprotagonizan el relato. Podríamos decir que en este contexto narrativo se produce una interrupción de la temporalidad patriarcal de la producción, un umbral existencial en el que se expresa un tiempo distinto, de carácter ritual, en el que se proyecta en una primera

forma de dialogismo la herencia cultural del cuento de Ovidio que incide de manera parabólica en el trasfondo del relato filmico, lo cual introduce a este último en el milenario proceso dialógico de transformación que regenera la vida de la narración mitológica.

Pero, además –y esto es el núcleo de la propuesta de la autora–, la lectura situada al interior de la diégesis, que es una lectura premoderna, compartida, en voz alta y femenina, produce en sí misma una segunda forma de dialogismo que se manifiesta en el intercambio comunicativo de las jóvenes que discuten la lectura, reclamando así su propia temporalidad, más íntima pero igualmente acrónica, pues ese nudo narrativo en que Héloïse, Marianne y Sophie estrechan los vínculos entre ellas y suspenden sus diferencias de clase, con toda la fuerza disruptiva, interruptora de la lógica productivista, de la lectura femenina, representa ese instante decisivo, de misterio y carnaval designado por Bajtín bajo el concepto del umbral.

En “El mito del Ecosistema que renace en *Nausicaä del Valle del Viento* de Hayao Miyazaki”, Andrea Coghi ofrece una lectura desde el mito mediante una reflexión en la que interviene el tema de la protección del medio ambiente. Coincide con el primer trabajo de este volumen, “Identidad de los opuestos. Mitología y transmedialidad”, en acudir a la obra de Joseph Campbell para el estudio del mito, pero recurre a Robert Graves y a Mircea Eliade para tratar aspectos como las figuras femeninas y los mitos del regreso cíclico. De este modo, el trabajo propone tres tipos de lectura mitológica con la finalidad de poner de relieve la complejidad de la figura –en este caso, femenina– construida a través de la narración. El nombre de la protagonista remite, de inmediato, a la Nausicaä de *La Odisea*. Sin embargo, en el filme de Miyazaki está ausente el motivo de la subordinación a una figura masculina. Nausicaä queda caracterizada como “virgen guerrera”, con intenciones pacifistas y una notable empatía con la naturaleza.

El trabajo realiza una exploración detallada del contexto de la historia y hace notar la actitud de Nausicaä respecto a su relación con los elementos naturales y el empeño en protegerlos para volver a un estado de equilibrio y armonía. El análisis subraya asimismo la función de la banda sonora, la cual se adapta al ritmo y al tipo de acción presentada: música lenta y solemne en momentos descriptivos; con más movimiento en escenas de guerra.

Otro elemento destacable de esta lectura es la red intertextual con la clásica obra de ciencia ficción, *Dune*, de Frank Herbert, considerada por el autor en conexión con una dimensión narrativa que se aproxima al mito. Para

ello, se describen elementos mitológicos señalados por Graves (el mito de la Diosa Blanca), Campbell (el viaje del héroe, específicamente superación del primer umbral y el vientre de la ballena) y Eliade (sobre la dimensión temporal de la experiencia religiosa), susceptibles de contribuir al estudio del filme de Miyazaki. A partir de estas ideas se analiza la manera en que los temas mitológicos están presentes en el objeto de estudio, a la vez que se consignan algunas diferencias entre los elementos de *Nausicaä del Valle del Viento* y lo señalado en la exposición del marco teórico.

El capítulo “Transposición y adaptación de *Dream Story* y *Eyes Wide Shut*: la influencia del medio en la construcción del *storyworld*”, de José Carlos Cedeño, aborda cuestiones relacionadas con la transposición que de la novela corta *Dream Story* (1925-1926), de Arthur Schnitzler, se realiza en el filme *Eyes Wide Shut* (1999), de Stanley Kubrick. El aspecto novedoso del enfoque para este análisis radica en la perspectiva elegida, a saber, un acercamiento a lo que sucede en el paso de un medio a otro desde una narratología consciente del medio, según la propuesta de Marie-Laure Ryan (2014), y siguiendo las reflexiones de Lars Elleström sobre lo relativo a las relaciones entre medios. Desde la presentación de las síntesis de la historia contada en la novela y en el filme se pueden detectar rasgos coincidentes o divergentes en cuanto a la *fabula*, lo cual lleva a preguntarse si es la misma en ambos objetos, a pesar de la diferencia de los soportes semióticos; la descripción de los contextos sociales aporta elementos para dilucidar lo anterior. Como afirma el autor, tanto la novela como el filme responden a valores vigentes en sus respectivos momentos históricos.

En seguida, el trabajo expone una serie de conceptos en torno a la intermedialidad y al *storyworld*. Para lo primero la referencia son las aportaciones de Lars Elleström en relación con el estudio de los productos mediales; así serán considerados ambos objetos de estudio, vehículos de información narrativa. Se recurre asimismo a los modos presemióticos y semióticos explicados por Elleström a partir de la concepción del signo de Peirce. La etapa siguiente consiste en la explicación, y después la puesta a prueba, del concepto de *storyworld*, utilizado por Marie-Laure Ryan para referirse al mundo narrado. Así, *Dream Story* y *Eyes Wide Shut* exhiben, cada uno, su propio *storyworld*. Importa señalar que estos mundos se insertan en la red de las relaciones intermediales. En la construcción de los mundos ficcionales es relevante considerar el *principle of minimal departure*, defendido por Ryan en sus textos teóricos. En el caso de los objetos de estudio aquí examinados, las

redes intermediales se manifiestan, por así decirlo, mediante la operación de transposición.

Parte II. Cine y modernidad

Los textos que conforman la segunda parte del libro se instalan en una visión del mundo y del cine situada en la dimensión empírica e historiográfica desde donde se suele pensar la modernidad. Entre las múltiples formas en que la institución de los Estados modernos desplaza las formas tradicionales de concebir la cultura, una de las más radicales es la transformación del concepto de tiempo, que deja de tener un significado existencial para la vida y pasa a medirse y valorarse exclusivamente en términos de producción de capital.

Otra modificación sustancial de esta transición consiste en que la unidad ambivalente de las formas festivas que –siguiendo también en esto a Bajtín– tenían las artes en el mundo antiguo se parte en dos en la modernidad. El arte deja de ser una fiesta para volverse espectáculo; el pueblo se convierte en público y asume una postura contemplativa, pero también crítica, mientras que el artista se hace consciente de su propia actividad, es decir, de la ideología que esconde su medio de expresión. La novedad del gesto artístico, la autonomía de la forma y el progreso lineal de la historia sustituyen los principios de repetición y simultaneidad bajo los cuales se concebía el orden del arte clásico en una fusión vital con el mundo. El arte reclama, entonces, su propia esfera de sentido, sus propios principios de legitimación.

El pensamiento cinematográfico, sea desde la cámara o desde el análisis, no es ajeno a este relato, como tampoco es ajeno a sus límites. Principalmente a partir de los desastres de las guerras mundiales y las desigualdades estructurales del capitalismo, la vida intelectual en Occidente reconoce un nuevo mandato ético, según el cual el cine y el arte ya no pueden mantenerse en su burbuja autárquica de pureza formal y los distintos agentes de la cultura artística y cinematográfica son llamados a tomar posición sobre los excesos de confianza en la ideología del progreso. La tarea consiste fundamentalmente en politizar el arte. El artista politizado, mediante su técnica, se propone identificar y resaltar la borradura artificial de las suturas con las que la modernidad fabrica su versión lineal de la historia, una historia que silencia

la voz de los vencidos, que desplaza formas divergentes de conocimiento, precisamente, en nombre del progreso.

Los textos reunidos en esta segunda parte del libro están situados en posiciones clave de esta orientación ético-política de los estudios de cine, en la medida en que sus análisis están marcados por condiciones históricas de producción particulares: la vía suicida como expresión última de la libertad frente a un sufrimiento del mundo intolerable; los “pozos de tristeza” en los que cae una sociedad habituada a la violencia; la reducción colonialista de la cosmovisión de los pueblos originarios representados en la industria cultural; la impureza del medio cinematográfico como criterio de interrupción, o la aptitud reflexiva que podría permitir al cineasta ejercer una tarea filosófica desde su propio proceso creativo. Problemas, cada uno de ellos, que trae consigo la modernidad y que se manifiestan en la teoría y la práctica de la cultura cinematográfica.

El capítulo de Fernando Huesca, “*Una mujer dulce* de Bresson: Dostoyevski en el cine y los desgarros de la Modernidad”, abre esta segunda parte del libro exponiendo la función articuladora entre tradición y modernidad que define el pensamiento literario de Fiódor Dostoyevski, y que recupera el cine de Robert Bresson. Tomando en cuenta este emplazamiento de la teoría, este texto, en su elocuente brevedad, se convierte en una bisagra que, precisamente, *pone en diálogo* todos los textos reunidos en el libro. La visión propiamente moderna del mundo –tanto de acuerdo con Huesca como con Bajtín– se manifiesta de una forma plenamente consciente, no en Dostoyevski, sino en la novela de Tolstói, en donde

el cronotopo principal es el tiempo biográfico que transcurre en los espacios interiores de las casas y las haciendas de la nobleza. [Los tiempos de las crisis en este caso] no son instantáneos, y no se salen del curso del tiempo biográfico, sino que están fuertemente soldados a él. (Bajtín, 2000, p. 400)

A esta consciencia del tiempo, situada en las coordenadas de determinado tiempo biográfico o empírico, responden la mayoría de los textos de esta sección, excepto el de Huesca.

El umbral en la obra de Dostoyevski produce el mismo instante fuera del tiempo que reconocemos con más claridad en las aproximaciones de la primera parte del libro, en la primera expresión del umbral; a ella se aferra el narrador ruso en la espiritualidad cristiana característica de su literatura,

pero esta última también representa –nos dice Bajtín– la ruptura con la narración monológica que marca, al menos en su opinión, el nacimiento de la ficción moderna. El encuentro entre Bresson y Dostoyevski que desarrolla Huesca a partir de la teoría literaria de Georg Lukács se encuentra precisamente en el umbral de una narración que, volteando atrás, se dirige hacia un pasado acrónico y mítico definido metafísica y espiritualmente, pero profetiza al mismo tiempo un porvenir utópico que se anuncia en las posibilidades de una enrarecida teleología materialista cuyo componente místico escapa a toda doctrina explícita marxista.

Huesca expone la tensión en que se encuentra la narrativa de Dostoyevski, entre su existencialismo cristiano y primitivo, pero rebelde y revolucionario, y su modernísima negatividad disonante que excluye toda posibilidad de identificación positiva. En su análisis del filme *Una mujer dulce*, adaptación que hace Bresson de la novela corta de Dostoyevski, *La dulce*, el autor rescata la estética realista del joven Lukács para caracterizar una afinidad humanizante en la ficción de ambos autores, una afinidad distinta, sin embargo, al concepto del comunismo marxista que definirá la filosofía propiamente materialista del pensador húngaro; en cambio, con un pie en lo trascendente y el otro en la tragedia material en que vive la dulce, Huesca muestra cómo el suicidio se hace entendible como un gesto silencioso, libertario y de protesta contra un presente descarnado.

El capítulo “Cine impuro para un arte impuro”, de Analía Melamed, considera la cultura fílmica en relación con el concepto de pureza, al cual se suele apelar para fundamentar el ideal modernista de absoluta autonomía de la forma artística, libre de exigencias políticas, comunicativas o sentimentales. A través de las ideas ensayadas por André Bazin sobre las categorías intraartísticas específicas del cine, la autora reconstruye las condiciones históricas y formales en las que esta concepción del arte tuvo lugar en el siglo XX, coyuntura en la que cada disciplina se propuso identificar sus modos de expresión específicos.

El advenimiento de la modernidad se lee aquí como el contexto temporal en el que cada arte reivindica, de una manera propia, su pureza, estableciendo su material y sus criterios: el caso del cine es paradójico, señala Bazin, porque el reconocimiento de su impureza fue lo que determinó su propio sentido de pureza. En una segunda transición, la forma híbrida del cine lo orienta hacia las formas expresivas posmodernas que, como señala la autora a partir de su lectura de Alain Badiou, están al mismo tiempo condicionadas

y potenciadas por la industria cultural contemporánea. En cada una de sus fases, el problema de la pureza del medio incluso pone en entredicho la identidad narrativa del mismo cine. Melamed reevalúa desde ahí la impronta de la impureza como criterio de especificidad del medio fílmico, haciendo comparecer algunas obras del cineasta Wim Wenders y del novelista Marcel Proust para poner en diálogo sus técnicas, sus lenguajes y su interacción con el lector o el espectador.

En su apartado conclusivo, el texto vuelve a Bazin y a Badiou para plantear que el cine ha vivido dos fases en su historia en las que la impureza, derivada de una necesaria interacción con otros medios, ha constituido una clave para la definición de una nueva forma de pureza. Por último, la autora advierte una tercera fase de transformación contemporánea, motivada por el auge de las plataformas digitales de internet, y advierte que este momento de cambios nos invita a cuestionar una vez más los conceptos de apropiación entre los diferentes medios y la impureza natural de las formas artísticas de la posmodernidad.

En el examen de los rasgos que definen la reflexión filosófica, el problema del canal de expresión y de recepción de la filosofía suele darse por sentado en los estudios de la disciplina. El privilegio que tiene en ella la argumentación, la dialéctica, así como su diálogo con la historia de las ideas, ha dejado generalmente al margen las limitaciones de la forma, prevalentemente escrita, de la filosofía. Sin pasar por alto que la escritura es, en efecto, el medio de expresión fundamental del pensamiento filosófico, el capítulo “Filosofía audiovisual: indagaciones sobre la obra de Natalie Wynn”, de Tatiana Staroselsky, centra su propuesta en el potencial de nuevos medios para la construcción y la comunicación de la filosofía. En la primera parte, la autora reflexiona sobre el acto de escribir, recordando las formas tradicionales de la producción filosófica, así como las discusiones que pueden encontrarse al respecto en autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno, y otras perspectivas y experiencias actuales.

A partir de una breve descripción de los géneros escritos más típicos de la historia de la filosofía, Staroselsky pone en contexto los primeros ejemplos y las características híbridas de un género particularmente innovador y emergente: el videoensayo filosófico. De acuerdo con la autora, en este modo de producción se cumplen las condiciones que Benjamin y Adorno reconocían en el ensayo filosófico, es decir, una estructura libre de esquemas predeterminados que permite emular la complejidad del pensamiento

mismo, complejidad que, en el caso del ensayo audiovisual, se enriquece con las posibilidades expresivas de la pista visual, de la pista sonora y del montaje, integrando fragmentos audiovisuales de origen diverso.

En la tercera parte la autora analiza dos obras de videofilosofía de Natalie Wynn, las cuales representan, respectivamente, dos diferentes modalidades de esta técnica: el videoensayo tradicional, basado en una sola voz, aunque acompañado por referencias visuales y cortes significativos; el otro, una remediación de la pedagogía socrática del diálogo. A partir de las conclusiones derivadas del análisis de estas dos piezas del canal de YouTube de Wynn, *Counterpoints*, Staroselsky regresa a las preguntas iniciales sobre la convergencia entre la materia filosófica y sus formas expresivas, subrayando la importancia de los nuevos modos de producción en el presente y el futuro de la filosofía.

En el capítulo “*Sentire Aude!* Atreverse a sentir la desdicha. El documental mexicano sobre feminicidios: el caso de Ciudad Juárez”, Liliana García propone sustituir la consigna epocal racionalista de Kant “*Sapere aude!*” (“atrévete a pensar”) por la más actual “*Sentire Aude!*” (“atrévete a sentir”) para acercarse empáticamente a documentales mexicanos que, con ayuda de un lenguaje audiovisual creativo y estrategias del cine de ficción, narran los feminicidios perpetrados en Ciudad Juárez, Chihuahua, a partir de los años noventa del siglo pasado.

Para comprender en el contraste los muy distintos abordajes audiovisuales de la realidad violenta mexicana, García echa mano de una ficción que construye una imagen estereotipada de dicho contexto conflictivo: *Get the Gringo* (Grunberg, 2012). Dicha producción, además de un proceso anómalo de filmación en una cárcel veracruzana, ejerce los clichés con los que el cine hollywoodense ha narrado la mexicanidad fronteriza: la típica relación complicada entre cuerpos de seguridad mexicanos y estadounidenses y la repetitiva dinámica anómala de las cárceles mexicanas. En el extremo contrario, profundo y agudo en la narración expresiva de la crisis humanitaria ocurrida en Ciudad Juárez, se ubican los documentales que más le interesan a García: *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo y, sobre todo, *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2006) de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero. La ficcionalización de estos documentales, aderezados con una reconstrucción y puesta en escena de la memoria de las víctimas, es precisamente la clave que permite la empatía entre los espectadores y las tragedias ahí representadas.

Fabián Calderón, en el capítulo que cierra esta sección, “El género de ‘aventura’ de los videojuegos en la representación de tres pueblos originarios de América”, desde perspectivas decoloniales, de la Teoría colonial y de los estudios intermediales, genera una lectura crítica de videojuegos de aventura que plantean, en sus propuestas narrativas y de jugabilidad, representaciones de tres pueblos amerindios, hecho de por sí extraordinario dentro de la industria cultural contemporánea de los juegos digitales. Su exposición plantea una esclarecedora introducción a la historia de los videojuegos, una caracterización de los juegos de aventura con su propia historia particular, determinada por los avances tecnológicos y la progresiva sofisticación en términos narrativos (destaca el caso paradigmático del juego de computadora *Myst* [Estados Unidos, Cyan, Inc., 1993]); y, por último, la valoración crítica de tres videojuegos de aventura que ponen en práctica una representación ludo-narrativa de tres pueblos originarios americanos: iñupiat (Alaska, Norteamérica), huni kuin (Brasil) y rarámuri (México).

Los juegos de producción independiente analizados por Calderón, respectivamente, *Never Alone* (Estados Unidos, Upper One Games, 2014), *Huni Kuin: Yube Baitana* (Brasil, Bobware, 2016) y *Mulaka* (México, Lienzo, 2018) presentan una innovadora aproximación, incluso antropológica, a las cosmovisiones de los pueblos amerindios objeto de sus propuestas lúdicas. Con diferencias entre producciones (*Huni Kuin*, producto de fomento cultural gratuito; *Never Alone*, el único que cuenta entre sus desarrolladores con un miembro de la comunidad abordada; y *Mulaka*, protagonizado por un chamán que lucha en contra de las fuerzas de la naturaleza victimarias de la humanidad), Calderón concluye que, a pesar de ser propuestas muy interesantes, se trata por ahora inevitablemente de esfuerzos fallidos de reivindicación cultural sujetos al lenguaje y la técnica colonizadores.

A partir del marco teórico hasta aquí delimitado se procede al análisis de tres secuencias narrativas, con la finalidad de estudiar las transformaciones que se dan en la historia contada debido a las distintas posibilidades de cada medio y presentar los resultados de la reflexión realizada.

Coda: modelos integrales paradigmáticos

Una tarea distinta de los estudios de cine, no menos relevante, consiste en construir y divulgar modelos generales orientados a la pedagogía y a la

documentación exhaustiva y ordenada de la cultura fílmica. Esta línea de investigación con la que cierra el libro representa una aproximación paradigmática y tipológica a los objetos de estudio del cine que se propone identificar, clasificar y explicar los fundamentos de las tradiciones metodológicas que han sistematizado las formas dominantes de hacer historia, teoría y análisis del cine, al menos en Occidente. La visión panorámica que aporta esta tarea al análisis cinematográfico permite situar de manera precisa los intereses y modos de proceder generales de las distintas formas de ver el cine que recoge este libro en lo particular, así como de otros que pudieran escapar a su rango de indagación.

En el capítulo “Hacia una historia de la historia del cine: Una aproximación paradigmática”, Lauro Zavala identifica tres campos básicos por donde se pueden comenzar a clasificar los estudios de cine: la teoría del cine, la historia del cine y el estudio del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, las fronteras entre estos campos son difusas, se retroalimentan y comparten ciertos intereses y conceptos que producen formas de dialogismo al interior de este primer núcleo de los estudios de cine, multiplicando el potencial de sus hallazgos. Además, los resultados de estas investigaciones entran en comunicación con los de otras disciplinas que encuentran en el cine un privilegiado objeto de aplicación de sus teorías, por ejemplo la sociología, la pedagogía, el psicoanálisis o la filosofía. En su conjunto, estos intercambios disciplinarios se consolidan y se articulan en cinco tendencias paradigmáticas de la historia del cine que identifica el autor en su contribución: una tradición organicista, una valorativa, una analítica, una casuística y una revisionista. Cada una de estas tradiciones está estrechamente vinculada a las convenciones y fundamentos de las distintas fases de la historia del cine: la preclásica, la clásica, la moderna (que comprende dos momentos, según el autor) y la contemporánea que se encuentra en ciernes.

En este nivel metateórico de los estudios de cine, el valor de la investigación no está en la discusión de la pertinencia de cierta teoría para explicar tal o cual forma de hacer o interpretar el cine, mucho menos en defender o refutar la posible eficacia artística de distintos procesos de la realización cinematográfica. En cambio, se persigue el afán historiográfico de mapear transformaciones formales y tecnológicas en el medio fílmico, desplazamientos de intereses teóricos, ideológicos o creativos de cada época, condicionamientos materiales o estructurales para la prevalencia de cierto modelo de producción, entre otros factores que suelen determinar los métodos

generales para hacer historia del cine, más allá de las zonas de conflicto y de intersección que, sin duda alguna, dificultan cualquier presentación precisa y discreta de los datos.

Pero este no es el único obstáculo que enfrenta el ejercicio de registrar y formalizar las transformaciones históricas del cine en un solo modelo coherente y positivo. Además, las características específicas del problema de cada proyecto suponen desafíos particulares, derivados, por ejemplo, de la amplitud o dificultad de definición del objeto de estudio, de los objetivos y las limitaciones prácticas de la investigación, o de las disciplinas involucradas en la configuración del marco teórico. Este último es el enfoque del capítulo “Una mirada tipológica y paradigmática a la relación entre cine y educación: teoría, historia y análisis”, de Rocío González de Arce. El texto se centra en un diálogo interdisciplinario que ha sido fundamental en la evolución de la cultura fílmica, tanto a nivel global como en las coordenadas específicas del cine mexicano, a saber, la relación entre el cine y la educación. La autora presenta los resultados de un análisis de novecientas publicaciones acerca de la relación entre cine y educación, en los que identifica dos modalidades (educación con cine y educación sobre cine), así como tres niveles de formalidad (formal, informal y no formal) en las experiencias de aprendizaje situados en los cuatro paradigmas historiográficos definidos previamente por González de Arce, como hemos señalado: los paradigmas preclásico, clásico, moderno y contemporáneo.

Destaca de la propuesta de González de Arce una afinidad entre la orientación educativa con que se piensa el cine en determinado periodo y las vocaciones formales y políticas que se asumen en los correspondientes proyectos artísticos. Así, en primer lugar, la indiferenciación que señala la autora entre modelos de educación formales, no formales e informales implicados en los primeros tiempos del cine evoca la indeterminación de la función sociocultural que tenía ese cine primitivo, el cual alcanzará la madurez al tomar conciencia de su vocación narrativa. Este paradigma de la madurez, el momento clásico de la historia del cine, por su parte, coincide con un modelo educativo formal en el enfoque edificante de sus respectivas visiones hegemónicas sobre el cine y la educación. En el paradigma moderno, González de Arce identifica la visión hegemónica de la educación con la introducción del cine de entretenimiento como estrategia pedagógica formal. Por último, en el paradigma posmoderno, al confundirse los límites mismos entre el cine y

la educación, parece renovarse el sentido de la ambivalencia primitiva de la experiencia cinematográfica.

El gesto regenerativo que puede advertirse en el retorno de la posmodernidad a la indiferencia integradora de las formas antiguas parece dibujar una configuración cíclica de la historia del cine y de la humanidad; o bien, como en Dostoyevski, afirmar la presencia simultánea y dialéctica de fuerzas míticas y progresistas que se expresan en la imagen siempre transitoria del umbral. Las diferentes perspectivas reunidas en este volumen son una mínima muestra de que las prácticas narrativas que definen hoy nuestra sensibilidad audiovisual despliegan un dialogismo infinito –como dice Bajtín–, o por lo menos indefinido, en toda la extensión de sus fronteras conceptuales y de sus soportes mediáticos; un diálogo que, así como afirma la vigencia del tabú primordial, sufre con similar sensibilidad el dolor cotidiano del feminicidio. El momento teórico de crisis del que procede la división occidental entre lo tradicional y lo moderno, mismo que ha servido de brújula en la composición del libro, encuentra en el umbral de cada una de las múltiples pantallas del cine una imagen cronotópica tan vigente como el teléfono móvil y tan antigua como la narración misma.

Raquel Gutiérrez Estupiñán

Jaime Villarreal

Miguel Sáenz Cardoza

Referencias

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (Trad. H. S. Kriukova y V. Cazcarra). Taurus.
- _____ (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (versión de J. Forcat y C. Conroy). Alianza.
- _____ (2003). *Problemas de la poética en Dostoievsky* (Trad. T. Bubnova, 2da edición). Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso* (Trad., Introd. y Notas Pablo Oyarzún). LOM.