

Presentación

Presentation

Ariel Arnal

Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

ORCID: <https://www.orcid.org/0000-0002-7433-7525>

A pesar de sus particularidades, el cine y las artes escénicas comparten un lenguaje común: el movimiento. A lo largo de la historia, el teatro, la danza y el cine han constituido modos de expresión de lo espiritual, lo mundano, lo social, así como maneras novedosas y vanguardistas de materializar esas manifestaciones. Al mismo tiempo, desde la academia se ha tratado de nombrar, analizar y reflexionar sobre estas prácticas artísticas. De este modo, como expresiones sociales y culturales que son, las artes escénicas se tornan en fuente para la historia, materia de estudio que deriva tanto en nuevas didácticas, metodologías e incluso en propuestas sociales. Así, el presente *dossier* dedicado a estas disciplinas artísticas apuesta por lo imposible: atrapar lo efímero entre las letras del ensayo académico. El camino del conocimiento es siempre un mirar hacia el horizonte, sabiendo que nunca ha de alcanzarse.

Si el arte es una representación del sentimiento humano, inefable por entrañablemente profundo, nos hallamos aquí ante un intento de nombrar y retener aquello que por su naturaleza es irreproducible. Asumiendo lo fragmentario de este empeño, cada uno de los autores ofrece aquello que está en sus manos, a saber, su destreza de oficio, erudición, análisis y reflexión sobre lo que ha sido su experiencia frente a los hechos artísticos que analizan. Se convierte por ello en una invitación a adentrarnos más allá de este *dossier* y cruzar la puerta de nuestra propia experiencia.

En los albores de la segunda década del siglo XXI, la crítica y teoría del cine y las artes escénicas comienzan a dar nuevos pasos en su manera de concebirse, de hacerse y, sobre todo, de pensarse. Alejándose paulatinamente del encorsetamiento académico clásico, pero sin perder de vista el objetivo de la búsqueda de rigor metodológico, las nuevas maneras de hacer en la historiografía de las artes escénicas implican tanto a las metodologías de investigación, como aproximación y lecturas del objeto de estudio, así como posicionamientos frente a las nuevas narrativas. Nos referimos a aquello que coloca al historiador y al crítico del arte como un personaje que cuestiona su propia subjetividad y, por ende, se ve obligado a mirar el proceso del arte más allá del objeto y de su historicidad. Todo ello es posible una vez rebasada la discusión entre posmodernismo historiográfico y “viejas” teorías y metodologías clásicas, como se nombraba desde el posmodernismo a las diversas escuelas de la segunda mitad del siglo XX.¹ Es así como estas nuevas metodologías, reflexiones y narrativas son hoy, en su gran mayoría, tributarias de la Teoría crítica, como lo son también de su versión disciplinaria que representa la contemporánea Teoría crítica del arte.

Entrado el siglo XXI, la academia ha sabido hallar un equilibrio entre el miedo a desprendernos de la pretensión de objetividad que requiere el rigor académico y la flexibilidad necesaria para abrir horizontes y materializar nuevas propuestas desde las nuevas subjetividades. Es desde allí que emana la sugerencia de este *dossier* sobre cine y artes escénicas, para aplicar lo antes dicho a aquellas disciplinas artísticas que comparten la cinemática, a veces lo efímero, pero, sobre todo, el transcurrir del tiempo como materia prima de un hacer artístico.

¹ En los años ochenta del siglo pasado, el posmodernismo historiográfico consideró que todas aquellas historiografías anteriores a él respondían a lo que Horhkeimer y Adorno habían denominado “Teoría tradicional”. Pero el posmodernismo incluía en esa condena general a la propia Teoría crítica y a toda la Escuela de Frankfurt. De este modo, de un plumazo deslegitimaba los esfuerzos historiográficos que iban desde Warburg hasta el estructuralismo estético, pasando por Benjamin, Argan, Panofsky, Gombrich e incluso Nochlin. Hacia finales de la década de los noventa, Umberto Eco respondió que la posmodernidad, además de carecer de oferta propia, no era sino la última etapa de la modernidad. Recuperando ese equilibrio historiográfico por el que abogaba Eco, entramos al siglo XXI de la mano de George Didi-Huberman y Philippe-Alain Michaud, entre otros.

Uno de los registros cinematográficos más antiguos de lo que hoy conocemos como jarabe tapatío se convierte en el pretexto de Erick García Sánchez para hablar de la formación de la visualidad de la identidad nacional mexicana. Hallamos en esa “vista cinematográfica” la conjunción de dos elementos: la evolución del folklorismo criollo nacido en las postrimerías del siglo XVIII, así como los primeros rasgos del cine documental mexicano, de mano aún de productoras extranjeras. El artículo de García Sánchez da cuenta de los primeros registros cinematográficos de danzas criollas, al tiempo que nos regala aspectos de la vida cotidiana rural, todo ello a través de lo que entonces constituía vanguardia tecnológica y un nuevo lenguaje comunicacional. Eso es lo que se ha venido a llamar el cine documental. Es bajo este género que nace el séptimo arte, y es desde allí que el autor del presente artículo propone aquello que Rosestone plas-maba en su ya clásica obra de los años setenta del siglo pasado: otorgar al cine la certificación de fuente histórica para cualquier otra disciplina.² Así, esta vista sobre la “danza mexicana” no sólo da cuenta de una crónica coreográfica e instrumental, sino que nos entrega pistas del proceder del camarógrafo, su encuadre, su movimiento de cámara, y el imprescindible diálogo escenográfico con los danzantes y los espectadores.

Si el mundo campesino queda registrado so pretexto de un jarabe tapatío, desde el norte del país —Chihuahua—, a partir de la construcción historio-gráfica de la fotografía, Jorge Meléndez Fernández descubre una nueva veta del fotógrafo Ignacio Medrano Chávez, su doble dedicación a la fotografía y al cine, y corrobora aquello que ya desde los primeros escritos de Aurelio de los Reyes se apuntaba pero en sentido contrario, a saber, cineastas que se dedicaban a la fotografía. Así, sin usar necesariamente esos términos, Meléndez propone una nueva categoría, la de fotógrafos-ci-neastas-fotógrafos, advirtiendo con ello que en su origen los documentalistas (ya sean fotógrafos o cineastas) son en los hechos hombres de la imagen. De este modo, la multidiciplinariedad de Medrano Chávez nos obli-

² Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, 17.

ga necesariamente a flexibilizar nuestra mirada disciplinaria y a volver a abrir los ojos a la manera de los viejos humanistas del Renacimiento.

El cine, su crítica y su historiografía pasan hoy en día por acercarnos de manera analítica a lo que se ha llamado “la historiografía de la historiografía cinematográfica”,³ es decir, aquello que en su momento surgió como crítica de cine, coetánea a la producción fílmica, y que hoy constituye aparentemente una fuente secundaria, pero que con el tiempo es un tesoro de quienes vivieron el pasado de la percepción del mundo del cine, es decir, de la antigua crítica cinematográfica. Eso es lo que el equipo investigativo de José Manuel Parra Zeltzer pone sobre la mesa, el rescate de la historia de una de las revistas de crítica cinematográfica más prestigiosas del Chile del siglo pasado: *Primer Plano*. Cómo estudiar los medios impresos que atendían el cine en la segunda mitad del siglo XX es al fin y al cabo la metodología que nos propone el equipo de investigadores capitaneados por Parra, y que incluye a Consuelo Banda Cárcamo y Valeska Navea Castro. Estudiar el cine hoy requiere poner la lupa en otros aspectos que suelen ser tangenciales a la producción fílmica y que, además, precisan de un equipo bien coordinado y con objetivos claros.

De igual modo, el análisis de la adaptación cinematográfica de la literatura, ampliamente tratado por autores norteamericanos, nos recuerda esa otra veta que no es sino puente entre dos disciplinas con lenguajes distintos, pero absolutamente complementarias, a saber, el cine y la literatura. *The Remains of the Day* (*Lo que queda del día/Los restos del día*, 1989), novela del británico-nipón Ishiguro, y la versión fílmica de James Ivory, es el pretexto para profundizar en aquello que ya a principios del siglo XX proponía Serguei Eisentein, descubrir en la literatura aquello que de cinematográfico tiene esta disciplina. Así, si Eisentein propone “guionizar” a Dostoievski, Tolstoi o Gorki,⁴ Andrea Coghi lleva a cabo su particular interpretación de esta metodología a través del diálogo entre Ishiguro, Ivory o la guionista de la versión cinematográfica, Ruth Praver Jhabvala.

³ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, 23.

⁴ Serguei Eisenstein, *El sentido del cine*, 125.

Entre estos posibles aspectos, aparentemente tangenciales, de la historia del cine que señalaba Rosenstone, hallamos el tema de la infancia vinculado a los nacionalismos. Si bien en la crítica e historiografía cinematográfica abundan ambos temas por separado, Isaías López Tejeda aborda de forma novedosa y original una compleja realidad cinematográfica en la historia del Japón. Siguiendo un conjunto de viejos postulados pedagógicos heredados de la Restauración Meiji, con elementos de propaganda cinematográfica por aquel entonces vanguardista, el Japón inmediatamente anterior a la Segunda Guerra Mundial pone en práctica un sistema de producción cinematográfica dirigida al público infantil. López Tejeda reconstruye para nosotros los valores formativos de la sociedad nipona, a saber, la jerarquía familiar, el sacrificio por el bien común, y da cuenta así de cómo el Estado japonés de entonces convalida dichos valores a la relación indivisa Estado-emperador. Por ello, la industria cinematográfica japonesa de aquellos años se ve limitada no sólo por una censura explícita, sino por temas y modos que el Estado promueve para la formación de sus súbditos. Es así como López Tejeda se adentra en el análisis de la producción fílmica dedicada a la infancia. Analiza el paulatino caminar desde un cine dedicado a transmitir valores tradicionales, hasta llegar a ejemplificar el sacrificio por el bien común, con la entrega de la vida de aquellos niños por la patria y el emperador. Así, la progresiva radicalización del tratamiento de guiones y proceso de producción son señalados por López Tejeda como reflejo natural de aquello que sucede en el Japón de esos años, más allá de los estudios cinematográficos.

Raúl Mújica Astorga se acerca, desde los estudios contemporáneos sobre la construcción de identidad a través del cuerpo, a la obra del realizador norteamericano Darren Aronofsky. Retoma sus películas *Black Swan* (*El cisne negro*, 2010) y *Mother!* (*¡Madre!*, 2017), para cuestionar y reflexionar sobre el papel de la cámara, sus encuadres y sus movimientos como signos particulares del lenguaje cinematográfico. Mújica Astorga recurre a la semiótica de la imagen, de la cinética, así como a la teoría sobre el cuerpo, para desgarnar cada elemento. Si el autor arranca proponiendo el análisis del cuerpo en las narrativas cinematográficas, pronto descubrimos que su propuesta incluye asumir una nueva corporalidad para la cámara. Es de este modo como la

cámara —el camarógrafo—, se convierte también en un personaje con elocuencia propia. El cineasta-*auteur* emplea su peculiar montaje como una vuelta de tuerca de su discurso dejando intencionalmente más preguntas que respuestas. Si la intención de Aronofsky es dialogar con el espectador (invitación presente en casi todas sus películas, con la excepción de *Requiem for a Dream* [*Réquiem por un sueño*, 2000]), Mújica cuestiona las técnicas del cineasta, al tiempo que ofrece un abanico de respuestas-propuestas que al final sólo competen al espectador-lector.

En el sentido de nuevas propuestas metodológicas pero también de escritura, el cineasta y dramaturgo Flavio González Mello escribe desde su propia experiencia como alumno de Luisa Josefina Hernández en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Si el objetivo explícito de González Mello es reconocer la aportación teórica de Hernández sobre lo que la “pieza” teatral significa, especialmente para el caso del teatro mexicano, a través de su escritura el autor nos ubica frente a una nueva narrativa desde los estudios críticos del teatro. La narración de la experiencia personal, que el autor nos presenta en primera persona, se convierte en material imprescindible para dar cuenta de una pedagogía dramática de la que hoy día carecemos en México. El texto cobra mayor relevancia cuando se piensa que en nuestro país no hay una escuela de pedagogía teatral, como de hecho ocurre en otros lugares.

En los orígenes del teatro occidental, en la civilización helénica, la filosofía se expresaba a través de ese acto performativo que era y es el teatro. María Luisa Bacarlett Pérez se adentra en la complejidad de la transmisión del sentido del teatro desde los antiguos griegos hasta la lectura transtemporal que hoy podemos hacer de ello. Recurre entonces a Derrida, Badiou, Butler e Idigaray para comparar, que no rescatar, dicho sentido original. Bacarlett nos ofrece una novedosa mirada, del presente hacia el pasado, siguiendo los borrosos rastros de ese camino milenario hasta el Egeo antiguo, a saber, mirar la filosofía contemporánea como un acto performativo, el sentido inverso de lo que fue el teatro hace dos mil años. El lenguaje, la iteración del acto performativo, son la urdimbre con que la autora va y viene en ese

constante diálogo que, al fin y al cabo, nos invita a crecer horizontes como aproximación a un acontecimiento espacio temporal que es profundamente humano, el teatro-filosofía.

Por el contrario, desde una metodología investigativa y narrativa radicalmente distinta (por clásica), Francesc Massip Bonet nos ofrece hallazgos archivísticos del teatro barroco catalán, dentro de la tradición de representaciones hagiográficas de Catalunya.⁵ Tras un detallado contexto histórico y social alrededor del poeta de Vallfogona, Francesc Vicenç Garcia, Massip aborda de manera escrupulosa un texto de teatro hagiográfico en lengua catalana del conocido sacerdote y vate. Además, a través del texto de Massip, el carácter de dramaturgo del clérigo vallfogní queda aquí plenamente consolidado. Compara las distintas versiones y fragmentos que el autor logra reconstruir, para después proponer un análisis dramatólogo de la comedia, so pretexto de la vida, milagros y martirio de Santa Bárbara.

Además de conocimiento, esperamos con este *dossier* aportar a nuestra comunidad de lectores metodologías novedosas que les serán útiles en futuras investigaciones, así como contribuir a crear lazos entre la comunidad académica allende fronteras, y fortalecer aquellos que ya existen. Si la cinemática de las artes escénicas pudiera resultar aparentemente huidiza por naturaleza, las letras que aquí se nos ofrecen se erigen en la palabra que humaniza y retiene la reflexión sobre el hecho artístico.

Bibliografía

- Eisenstein, Serguei. *El sentido del cine*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1994.
- Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. París: Folio, 1993.
- Massip, Francesc. *Teatre religiós medieval als països catalans*. Barcelona: Institut del Teatre, 1984.
- Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

⁵ Francesc Massip, *Teatre religiós medieval als països catalans*.



Ariel Arnal

Profesor de tiempo completo en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Doctor en Estudios Humanísticos por la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona, maestro y licenciado en Historia por las universidades Iberoamericana y de Barcelona, respectivamente. Es especialista en historia visual, cine y fotografía. Ha publicado en México y el extranjero obra sobre fotografía de la Revolución mexicana, los exilios español y chileno en México, cine documental, iconografía y simbología religiosa. Ha sido profesor huésped en diversas instituciones de México y el extranjero.