



Diccionario de teorías narrativas 2 - Narratología, cine, videojuego, medios.

Lorenzo Vilches Manterola, España, 2021

"Diccionario de teorías narrativas 2 - Narratología, cine, videojuego, medios" es una obra titánica creada por Lorenzo Vilches Manterola, continuación y complemento del primer tomo. Como editor y también como autor de algunos de los artículos presentes en la publicación, Vilches Manterola nos invita, una vez más, a "volver" al formato diccionario para acceder a cierto conocimiento, cuya presentación toma distancia de las clásicas propuestas enciclopédicas en la medida en que nos propone un acercamiento a los conceptos y a las teorías que resulta múltiple y complejo a propósito de las conexiones posibles. Nos encontramos así con una suerte de "rayuela cortazariana".

En cuanto a la estructura general del libro, el diccionario está organizado bajo dos órdenes: uno alfabético, donde encontramos ideas, conceptos y artículos ordenados de la A a la Z; y otro temático, dividido en 5 grandes grupos: Aproximaciones, Cine, Medios, Teorías, y Videojuego. En cada apartado, la división temática permite ver los abordajes específicos de las distintas áreas e incluso aproximarse en profundidad por separado. Los artículos, heterogéneos en sus contenidos, resaltan en *mayúscula* algunas palabras claves, todas posibles de ser encontradas en el diccionario, buscando de la A a la Z.

///

Como indica Vilches Manterola en "CRISIS DEL CINE / CRISIS DE LA TEORÍA**"

el cine ya no está donde solía estar (2021: 332), y esta idea bien remite tanto a su lugar ontológico (e histórico) como a su ubicación espacio-temporal (en las salas de cine). En este texto, necesario y contingente, encontramos una nueva revisión de *qué es el cine* (pregunta baziniana). Dos enfoques parecen dominar la teoría actual del cine: el de la muerte o el del esplendor, comenta el autor. Por un lado, si se lo piensa como medio "las imágenes ocupan nuevos soportes y transitan nuevas plataformas y pantallas. El cine se halla en plena expansión" (2021: 331). Y por otro - y en simultáneo-, si se lo piensa en relación al formato "(...) la llegada del universo digital ha llevado a algunos estudiosos del cine a cuestionar en forma radical la identidad del medio y la institución llamada cinematografía" (Elsaesser, 2015, citado en Vilches Manterola, 2021: 331). Las reflexiones que dicho artículo propone se reflejan en este libro-diccionario en la decisión de incorporar los apartados temáticos *medios* (como un paraguas que contiene desde la fotonovela hasta experiencias 360) y *videojuego* (en crecimiento exponencial y muy poco visitado desde ópticas académicas) a partir de los cuales el autor reconoce dicha expansión del cine, y la pregunta por cómo las imágenes transitan ya nuevos formatos, formas y espacios.

En lo que respecta al CINE DOCUMENTAL, *el Diccionario de teorías narrativas 2*

contiene 3 artículos que abordan diferentes temáticas de forma renovada, imprescindibles y pormenorizada. Las reflexiones que emergen en los tres casos de estudio permiten comprobar la capacidad del cine documental para mutar y expandir tanto sus formas narrativas y poéticas, sus modos de acercamiento a lo real, las fronteras que lindan con otros estilos y géneros como las propias temáticas que abordan.

El primer caso es el artículo de Pablo Calvo de Castro titulado "Cine etnográfico en América Latina*", donde encontramos un acercamiento sumamente interesante y novedoso al cine documental etnográfico en torno a la temática de la representación indígena. El autor periodiza cuatro grandes momentos de la evolución de esta vertiente del documental en Latinoamérica, y asegura que no es hasta la década de los 90's que el tema trasciende las esferas sociopolítica y cultural y al ámbito internacional y emerge a nivel socio-cultural la conciencia de la *Emergencia Indígena* entendida esta como "la presencia de nuevas identidades y expresiones étnicas, demandas y reclamos de las poblaciones indígenas " (Bengoá, 2009: 6, citado en Calvo de Castro, 2021: 227). Así, el artículo avanza cronológicamente y propone cuatro periodos: en el primero -décadas de los veinte y los treinta- observa un cine de exploración y colonización que se figuraba como "instrumento de propaganda en un contexto histórico en el se quiere afianzar un mensaje de progreso y desarrollo, impulsado por la oligarquía comercial y por los gobiernos" (2021:231)-; en el segundo periodo -década del cincuenta- detecta un cambio sustancial en cuanto a que "el cine documental se aleja de la exaltación patriótica para introducir la vertiente social también en el cine de corte etnográfico" (2021:233), evidenciado en la aparición de algunas de las obras más emblemáticas que configuraron las bases del Nuevo Cine Latinoamericano: "Tire Dié (Fernando Birri, 1958-1960), Rio, zona norte (Nélson Pereira dos Santos, 1957) o Vuelve Sebastiana (Los Chipayas) (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1953)." (2021: 236); en el tercer periodo -años sesenta, setenta y ochenta- identifica que la impronta neorrealista ya presente en la etapa anterior y la influencia de Jean Rouch guiará tanto una línea militante como neobarroca (Schroeder Rodríguez, 2011: 16, citado en Calvo de Castro, 2121: 245),

con obras que signaron y transformaron el cine documental hasta nuestros días como: "Yawar Mallku - Sangre del cóndor" (1969) de Jorge Sanjinés, Hermógenes Cayo (Imaginerio) (1969) de Jorge Prelorán y "Chircales (1966-1971) de Marta Rodríguez y Jorge Silva (entre otras); y en el cuarto periodo, comprendido entre los noventa y la actualidad, el autor destaca una redefinición en la forma de abordar la temática indígena, en consonancia con los cambios de enfoque socio-culturales; menciona obras como "A arca dos Zo'é (Vincent Carelli y Dominique Gallois, 1993)" y "Los nadies (Sheila Pérez y Ramiro García, 2005) que evidencian estrategias de auto-representación por parte de los integrantes de las comunidades indígenas.

El segundo artículo escrito por Lior Zylberman, "CINE DOCUMENTAL Y GENOCIDIO*", es un estudio pormenorizado y meticuloso sobre la relación fundamental que tiene el cine documental con el conocimiento de los genocidios acontecidos en el devenir histórico. Según Zylberman el documental ha tenido una tarea triple: "ha funcionado como evidencia, ha colaborado en la difusión masiva de los casos, y ha formado, consolidado y servido de soporte de imaginarios colectivos en torno a los genocidios" (2021:199). Así, el autor indaga en una clasificación posible en torno a las diversas estrategias de representación de los genocidios, a partir de dos ejes que se interrelacionan. Uno son los *tropos o motivos temáticos* que aparecen con frecuencia. El primero de estos está vinculado con "el elemento humano" en donde se verán obras que tendrán como centro a la triada "víctimas, perpetradores, espectadores", como tres tipos ideales que se caracterizan por poseer acciones y reacciones. El segundo está ligado a la idea de espacios, "lugares físicos donde se lleva adelante los procesos de exterminio" (2021:205). El tercer motivo se centra en las metodologías de exterminio, es decir, en las "diversas

estrategias de aniquilamiento para exterminar al que consideraba su enemigo" (2021:205). El otro eje de clasificación está vinculado a la teoría de Michael Renov, y tiene que ver con las funciones retóricas poéticas con las que el cine documental representa los genocidios. Así, Zylberman establece una subdivisión en la que plantea, por un lado, cuatro funciones tanto para representar el genocidio (Narrar, Focalizar, Testimoniar y Expresar), como a los perpetradores (Archivo, Evocativa, Declarativa, Participativa), a propósito de lo que el autor llama el "giro al perpetrador", una nueva perspectiva de estudio que si bien existió antes, "es a partir del siglo XXI que se conforma un campo de estudio específico y multidisciplinario" (2021:210).

El tercer artículo, "CINE DOCUMENTAL JAPONÉS*. DE LOS ORÍGENES A LA GUERRA DEL PACÍFICO (1897-1945)", de Marcos Pablo Centeno, resulta ser una investigación que arroja luz sobre los inicios del cine documental japonés, tema pocas veces visitado con la espesura y profundidad con el que este texto lo hace. El inicio de la producción documental en el país nipón se remonta a los orígenes mismos del cine (2021: 176). El industrial Inabata Katsutarō estudia con Auguste Lumière en la escuela técnica La Martinière de Lyon entre 1877 y 1885 y "Después de un viaje de negocios por Francia en 1896, Inabata adquirió los derechos de distribución del invento en Japón" (2021: 177). Los primeros formatos de producción fueron, como en otras partes del mundo, las Actualités y los travelogues producciones que los "emprendedores japoneses vieron en ellas un negocio rentable y crearon los primeros "proto-noticiarios", llamados jiji eiga ("películas de hechos reales") durante la Rebelión de los Boxers (1898-1901)." (2021: 178). Durante el periodo de entreguerras, el autor comenta que "El cine de no ficción estuvo en gran medida dominado por cineastas de izquierda" (2021: 183) y en

consecuencia hacia 1927 aparece El Movimiento de Cine Proletario "que incluía organizaciones y colectivos dedicados a la producción y exhibición de films comprometidos con la lucha de clases." (2021:183). Obviamente, en simultáneo, surgieron regulaciones para controlar al movimiento y censurar la producción fílmica. En el periodo de expansión militarista (1931-1945), promovidos por distintas facciones militares, se desarrolla en Japón la forma del "documental" como se le entiende hoy. En la "Edad de Oro" del noticiario japonés (1937-1945), surge Nippon News, formato preferido de la notificación en este periodo. El mismo vehiculizó los avatares de la guerra, y fue el encargado de mostrar la derrota.

///

El recorrido por el *Diccionario de teorías narrativas 2* se vuelve desafiante para el lector y la lectora dado que debe ser abordado sin ansias -intrínsecas a la práctica multipestaña que hoy día nos invade - y predispuesta a una lectura errática- con todo lo que esto implica-. Frente a las nuevas formas para potenciar (y viralizar) la expresión humana, preguntarse hoy por el futuro del cine - el pasado y el presente- y cómo éste se ha desbordado a múltiples formatos y pantallas, se vuelve un imperativo teórico y académico que permite vislumbrar la profundidad y complejidad del tema, y deja en evidencia la necesidad de un debate que, lejos de estar enquistado, está vivo y en crecimiento.

Esta obra se propone como un espacio epistémico que busca (y encuentra) coherencia y solidez teórica, basado en una línea de pensamiento que crea un criterioso recorte teórico, contingente y diverso, en un mundo plagado de ilimitadas formas, formatos, definiciones, información e interconexiones.

Melina Serber,

2021