

Contribuciones científicas y sociopolíticas del cine en contextos de crisis

Bruno López Petzoldt

■ Doi: 10.54871/ca25ac0e16

Introducción

Las perspectivas presentadas en este trabajo ilustran cómo las películas se convierten en agentes creativos e innovadores en el tratamiento de las crisis. El cine desempeña un papel crucial tanto en la generación de conocimientos que permiten comprender y afrontar los problemas sociales, como en la creación de nuevos horizontes para su estudio. Para sustentar esta afirmación, expongo algunos modos de lectura y apropiación filosófica y conceptual del cine apoyándome en planteamientos de Julio Cabrera ([1999] 2015) y Martin Seel (2013), quienes articulan las películas con diferentes campos del conocimiento. Se trata de una metodología de investigación en que las películas interactúan con las artes, la antropología, las ciencias sociales, el derecho, la ética, la filosofía y la historia, contribuyendo a la construcción de nuevas ideas. Luego, a modo de ejemplo, presento algunas constelaciones interdisciplinarias que evidencian la creativa incidencia del séptimo arte en distintos ámbitos científicos y sociopolíticos. Finalmente, reflexiono sobre las modalidades mediante las cuales las expresiones cinematográficas generan nuevos enfoques que contribuyen a la visibilización, sensibilización

y conceptualización de diversas crisis, y que, en muchos casos, también intervienen en su reparación (López Petzoldt, 2023a). En su conjunto, las propuestas discutidas abogan por una integración más orgánica y sistemática de las expresiones cinematográficas en el desarrollo de investigaciones orientadas a las crisis sociales.

Fundamentación y planteamientos metodológicos

Existen problemas socialmente relevantes, como la violencia, las desigualdades sociales o las catástrofes ambientales, que ya no pueden ser analizados sin una estrecha cooperación entre las ciencias sociales y las humanidades (Schrott, 2025, p. 9). Por su parte, Corona Berkin (2019) diagnostica que la investigación social con los métodos disciplinares tradicionales está alcanzando sus límites para entender los fenómenos sociales contemporáneos (p. 11). Plantea la hipótesis de que en América Latina vivimos una crisis epistemológica en la medida en que los viejos conceptos ya no son útiles para explicar las nuevas realidades (p. 23). En consecuencia, el desafío que enfrentan diversas áreas puede sintetizarse de la siguiente forma: ¿de qué manera podemos generar nuevo conocimiento para afrontar los problemas sociales que hoy nos aquejan? (Corona Berkin, 2019, p. 11).

Estos planteamientos abarcan, por un lado, una dimensión metodológica relacionada con la necesidad de explorar continuamente enfoques interdisciplinarios que trasciendan los límites tradicionales e institucionales que suelen separar los saberes y sus formas de expresión. Por otro lado, los cuestionamientos demandan renovadas conceptualizaciones tanto en el ámbito de la investigación, con el fin de comprender y dimensionar los problemas sociales, como en la implementación de acciones para abordarlos. Los estímulos cinematográficos, por su parte, tienen el potencial de contribuir en ambas direcciones.

Las expresiones –y experiencias– cinematográficas no solo inciden en las subjetividades individuales y en la construcción del imaginario colectivo, sino que también juegan un papel fundamental en la investigación dirigida a abordar las crisis. Con razón sostiene Cabrera ([1999] 2015) que los filmes no pueden ser utilizados tan solo para *ilustrar* ideas previas, sino que el propio cine piensa y es capaz de crear conceptos, y no tan solo de ilustrarlos (p. 10). Este enfoque examina “las películas desde un punto de vista conceptual, considerándolas como puestas en escena de conceptos” (Cabrera, [1999] 2015, p. 52), lo que implica un modo de lectura o disposición “a leer el filme filosóficamente, es decir, a tratarlo como un generador de conceptos visuales en movimiento” (p. 52).

Cabrera ([1999] 2015) subraya, en un plano más hermenéutico, que los filmes no tienen un sentido preestablecido que deba ser interpretado, sino que establecen con el espectador una interrelación en la cual surge un sentido no previsto, que no estaba en ningún lugar esperando para ser encontrado (p. 54). La figura del espectador puede ser entendida aquí no como un sujeto individual, sino como un *campo de conocimiento*, como la antropología cultural o las ciencias sociales. De este modo, en la interacción entre la obra cinematográfica y estos campos emergen nuevos sentidos y formas de simbolización, los cuales son fundamentales para el desarrollo de nuevas líneas de investigación. Al poner en relación ciertas acciones, espacios, personajes o temas tratados en el ámbito cinematográfico –tanto de ficción como de no ficción– con conceptos y modelos teóricos provenientes de la investigación histórica, social o filosófica –como se observa en los planteamientos de Rancière (2013), por ejemplo– es posible desarrollar nuevas percepciones sobre fenómenos alarmantes y desestabilizadores, como las diversas formas de violencia, la desaparición forzada, la exclusión y desigualdad social, la impunidad, la traumatización, entre otros.

Según Cabrera, “las películas no transportan un ‘sentido’ que habría que descifrar, sino que ostentan sentidos diversos cuando son interrogadas” (p. 13). Interrogaciones que se pueden realizar

desde múltiples perspectivas analíticas en distintos momentos históricos. En cada momento de interrogación o lectura, las obras responderán de manera distinta con renovadas ideas que nutren diferentes campos de pensamiento: “¿Por qué las imágenes no introducirían problematizaciones filosóficas tan contundentes como las vehiculizadas por la escritura?” (Cabrera, [1999] 2015, p. 18). Resulta sumamente provechoso, tanto para el cine como para otras disciplinas, que estas interrogaciones a las películas se realicen desde un amplio espectro temático y conceptual que integre diferentes áreas de las humanidades, los estudios culturales, las neurociencias y otros campos (bio)científicos.

Por su parte, Seel (2013) integra de manera sistemática y sumamente productiva el séptimo arte –especialmente los largometrajes de ficción– en la creación y revisión de nociones que no solo permiten comprender más profundamente los mecanismos narrativos del cine, sino, sobre todo, desarrollar nuevas ideas en conexión con otros campos del saber y la experiencia. Según Seel, siempre que las películas aborden dimensiones fundamentales relacionadas con las experiencias personales (*Selbsterfahrung*) y la exploración del mundo (*Welterkundung*), podemos encontrar en ellas un contenido filosófico (p. 229). Sostiene que los filmes tienen sus propias formas de explorar las configuraciones reales y posibles de las acciones humanas (p. 146). Su inherente “carácter explorador” (p. 163) y “temperamento filosófico” (p. 231) convierten al cine en una herramienta fundamental para acceder a renovadas conceptualizaciones y percepciones de los problemas sociales en múltiples escenarios. Argumenta que las películas exitosas ofrecen una nueva interpretación de las posibilidades del cine y, al mismo tiempo, una nueva interpretación de las circunstancias reales y posibles de la vida individual, social, cultural o política (Seel, 2013, p. 231).

Seel (2013) advierte que atribuir un contenido filosófico a una película no la convierte automáticamente en una obra de filosofía (p. 230). Añade que tampoco se trata de desdibujar las fronteras entre cine y filosofía, sino de señalar que la exploración fílmica de

las relaciones humanas está emparentada con su explicación filosófica, un fenómeno que el cine comparte con otras expresiones artísticas. Por su parte, Cabrera ([1999] 2015) razona de manera similar cuando afirma que una película “no puede ser filosófica ‘en sí misma’, por sus propias fuerzas; lo será tan sólo en consecuencia de una cierta lectura entre otras posibles” (p. 52). Por lo tanto, sitúa la construcción del conocimiento no tanto en el texto fílmico, sino en el plano de su recepción e interpretación crítica. En la medida en que introduzca cuestionamientos, argumenta Cabrera, un filme podrá ser leído filosóficamente (p. 52). Probablemente no haya un ámbito de la filosofía en el que el cine no plantee nuevos cuestionamientos, del mismo modo que no parece haber ningún aspecto del cine que no pueda examinarse a la luz de una cuestión filosófica (Engell et al., 2015, p. 11).

El tratamiento *logopático* de los trastornos sociales

Existen dimensiones de lo humano que, para ser entendidas, “no pueden ser dichas o articuladas tan solo lógicamente, sino que tienen que ser también presentadas sensiblemente, impuestas por un afecto dentro de una comprensión ‘logopática’, intelectual y afectiva al mismo tiempo”, afirma Cabrera ([1999] 2015), evocando a filósofos que considera “cinematográficos” (p. 20). Designa *logopática* a la compleja interacción que se da “cuando el intelecto organiza el material sensible-afectivo, entra en interacción con él, no en una relación jerárquica de mano única, pues el intelecto también será guiado por el material sensible-afectivo que intenta organizar” (Cabrera, [1999] 2015, p. 16). Y teniendo en cuenta la fuerza afectiva de las imágenes y los sonidos, sostiene que los conceptos generados por el cine son *logopáticos* en la medida en que combinan el intelecto con lo sensible-afectivo. Por consiguiente, concibe el cine “como una composición lógico-representacional y afectiva” (p. 53) y advierte que “la mediación afectiva [en el caso del cine] sirve

para entender problemas, no tan solo para ‘emocionarse’ con ellos” (p. 48). Es posible, según Cabrera, que los espectadores adquieran una aguda conciencia de un problema moral o epistemológico como tal vez no les ocurra leyendo un tratado sobre el tema (p. 47).

Precisamente cuando se examinan las crisis más perturbadoras y traumáticas, que destruyen impunemente el tejido psicosocial y comunitario, no puede pasarse por alto la trastornada y trastornadora dimensión emocional de estas experiencias destructivas y avasalladoras. Tampoco debe subestimarse la empatía necesaria que interviene –o que debería intervenir– en la representación e investigación de las catástrofes sociales, así como en todos los procesos de reparación en los ámbitos socioculturales y políticos. Especialmente en los estudios de la traumatización se advierten los riesgos que conlleva la vaguedad y excesiva metaforización de términos que opacan el sufrimiento humano mediante abstracciones y relatos armonizadores de las experiencias límite (Kansteiner y Weilnböck, 2010; LaCapra, 2001). Friedlander (1992), por su parte, sugiere no olvidar el horror detrás de las palabras cuando se debaten y se teorizan las catástrofes. A su vez, las diversas modalidades cinematográficas de representación e interpretación del trauma y la memoria ofrecen nuevos estímulos para una discusión sociopolítica más compleja y diferenciada, tanto en el ámbito de la investigación como en el de la terapia (Köhne, 2012, p. 12).

En relación con las expresiones culturales –incluido el cine– que abordan los feminicidios y las violencias contra las mujeres en México, así como el profundo trauma psíquico y social que esta situación conlleva, Rosa-Linda Fregoso (2009) sostiene que la “esfera cultural ha llegado a ser cada vez más importante para integrar la comprensión emotiva con la comprensión cognitiva sobre las atrocidades que se están llevando a cabo [...]” (p. 227). En este sentido, las películas que exploran diferentes dimensiones de lo humano e inhumano, ya sean históricas o imaginarias, combinan la comprensión emotiva con la cognitiva y entrelazan “la inteligencia de las emociones” (Nussbaum, 2001) mediante procedimientos narrativos que generan una gama de

efectos indispensables para (re)dimensionar las crisis: sus orígenes, dinámicas, efectos (psico)sociales e individuales, así como su persistencia, negación, reparación y memoria.

Dimensiones reflexivas del cine

Enfocar acciones, espacios, personajes e incluso los procedimientos narrativos de una película a través de las lentes de la ecología, los estudios de memoria o la sociolingüística constituye un ejercicio sumamente provechoso para todas las partes involucradas. A grandes rasgos, una lectura filosófico-conceptual de una obra cinematográfica implica explorar, tanto a nivel de contenido como de expresión, los procedimientos mediante los cuales la obra emprende una *Welterkundung* y reflexiona sobre el mundo, al mismo tiempo que problematiza y/o sensibiliza ciertos temas relacionados con la condición e interacción humanas, así como evaluar las fuerzas, corrientes o discursos contextuales a los que la película responde en un momento histórico determinado. Esta aproximación examina cómo “la exploración fílmica de las relaciones humanas” (Seel, 2013, p. 230) replantea o cuestiona fenómenos socioculturales mediante diversas simbolizaciones y cómo estas interactúan con conceptos antropológicos, medioambientales o políticos.

Inquietantes filmes como *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa; *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni; *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea; *Die Macht der Gefühle* (*El poder de los sentimientos*, 1983), de Alexander Kluge; o *Ta'm e guilass* (*El sabor de las cerezas*, 1997), de Abbas Kiarostami, por citar algunos conocidos, han sido objeto de interrogación –y leídos filosóficamente, como sugiere Cabrera– desde múltiples perspectivas. Los resultados de estos estudios han replanteado y esclarecido conceptos clave en campos como la epistemología, la estética, la filosofía, la fotografía, la semiótica y la subjetividad, tal como lo ilustra el “efecto Rashomon” (Mayos, 2010; Roth y Mehta, 2002).

Más recientemente, la serie británica *Black Mirror* (2011-2023) ha suscitado trabajos que analizan repercusiones de las tecnologías digitales de (in)comunicación tanto a nivel individual como colectivo. También es posible interrogarla o confrontarla con los diagnósticos planteados por Lipovetsky ([1983] 2002) en *La era del vacío*, por ejemplo, no con el mero propósito de ilustrar los pensamientos del autor, sino para avanzar en la investigación interdisciplinaria sobre ciertos comportamientos sociodigitales en controvertidos escenarios contemporáneos en que ciudadanos son reemplazados por algoritmos (García Canclini, 2019).

Este giro metodológico que enfatiza el carácter explorador y *logopático* del cine sugiere que las imágenes, los sonidos y su entrelazamiento conceptual a través del montaje no solo representan el mundo mediante diversas modalidades ficcionales o documentales, sino que también *reflexionan* sobre diferentes dimensiones e interacciones humanas, ya sean reales o posibles, generando nuevas percepciones acerca de las sociedades y sus crisis. Desde esta perspectiva, la obra cinematográfica entrelaza una dimensión narrativa, que articula un relato audiovisual, con una dimensión reflexiva más abstracta que explora el mundo (*Welterkundung*). Así, el relato ficcional de una catástrofe natural puede leerse como una desgarradora reflexión sobre la fragilidad del planeta en una era marcada por devastadoras contaminaciones globales no ficcionales. O un personaje de ficción, concebido como síntoma (Eder, 2008, p. 124), puede reflejar o sintetizar una serie de fenómenos vinculados al contexto sociocultural y político en que surge la película. Principalmente esta dimensión reflexiva y conceptual –presente tanto en el cine de ficción como en documentales– posee un gran potencial para contribuir significativamente a diversos ámbitos dedicados a generar medidas y conocimientos orientados a afrontar las crisis.

Constelaciones interdisciplinarias a modo de ejemplo

“Integraré mi análisis de la película en un paradigma de investigación interamericano”, explica Raussert (2014) en un estudio que examina cómo una obra cinematográfica “abre una serie de perspectivas para concebir las fronteras como multidimensionales en el contexto de las relaciones humanas, la jurisdicción legal y el poder geopolítico” (pp. 138 y 139). Esta fecunda metodología de trabajo que enfoca la dimensión reflexiva de la película *Frozen River* (2008), de Courtney Hunt, discute y enriquece nociones como paisaje, frontera y heterotopía, entre otras, dentro del marco de un estudio que contribuye tanto a los estudios de frontera como a los estudios de cine desde una perspectiva interdisciplinaria.

Gómez (2024), por su parte, desarrolla una metodología semejante al examinar cómo los cortos *Nueva Argirópolis* (2010) y *Leguas* (2015), de Lucrecia Martel, tratan el problema de la tierra, “en el marco de los conflictos de propiedad, disputas legales, soberanía indígena, violencia colonial y estatal sobre los cuerpos y el territorio de las comunidades indígenas protagonistas de los cortos, todas ellas pertenecientes al norte argentino” (p. 175). Me parece evidente que las sustanciosas reflexiones de la autora no solo enriquecen los estudios de cine –incluida la creación–, sino que, principalmente, diversifican los parámetros disponibles para abordar un problema crítico en América Latina.

“A Amazônia, mais que um território física e politicamente determinado, é uma construção imaginária que incorpora significações geradas no processo social, em diversos momentos da história da cultura”, afirma Amancio (2000) en su libro *O Brasil dos gringos*, que examina la imagen de Brasil en el cine extranjero (p. 81). Para examinar, con el cine, esta superposición de narrativas e imaginarios exóticos que configuran espacios simbólicos, el autor convoca nociones extraídas de diferentes campos. A su vez, los filmes ayudan a detectar los sentidos que se generan en diversos

procesos a lo largo de la historia de la cultura, lo que resulta de interés para numerosos territorios más allá de Brasil.

A fines del siglo pasado, en 1997, el comité editorial del *International Journal of Psychoanalysis* decidió que había llegado el momento de incluir reseñas de películas junto a las habituales reseñas de libros en la revista (Gabbard, [2001] 2018, p. 3). Según Gabbard, esta decisión editorial constituyó un reconocimiento de que el arte cinematográfico debía ser valorado con la misma seriedad que otras formas artísticas como la pintura, la literatura, la música y el teatro. De hecho, el cine se ha convertido en un acervo de imágenes psicológicas de nuestro tiempo (Gabbard, [2001] 2018, p. 3).

Hay estudios realizados por psicoanalistas, médicos y psicólogos especializados en el tratamiento clínico de la traumatización que utilizan el cine para obtener conocimientos sobre la filosofía social transmitida a través de las películas (Wollnik y Ziob, 2010). Estos profesionales afirman que los filmes contribuyen a comprender corrientes, miedos y transformaciones en las condiciones de vida de las personas, lo que recuerda claramente una conocida conjetura formulada hace algún tiempo por Kracauer ([1947] 1985), según la cual las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos (p. 13). Más que las creencias explícitas, sospecha Kracauer, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que corren por debajo de la dimensión consciente (p. 14).

En esta línea de pensamiento se han desarrollado aproximaciones que conciben las películas como “síntomas culturales” (Laszig y Schneider, 2008), que reflejan diversas sensibilidades socioculturales conscientes e inconscientes. Sin duda, “la literatura y el arte son campos de producción que permiten concebir un mapa social que recoja y elabore los síntomas de una sociedad conmocionada” (Ortega, 2011, p. 56). Así, cuando Rueda y García (2015) afirman que en varias películas peruanas “el tema de la violencia y del conflicto armado que vivió el país se presenta [...] generalmente desde las

huellas y los efectos que éste produjo en la sociedad del presente”, su reflexión sintetiza otro significativo potencial cinematográfico en relación con la conceptualización y simbolización de las persistentes marcas psicosociales que dejan las crisis. Por su parte, Vich (2015) interpreta que el filme peruano *Días de Santiago* (2004), de Josué Méndez, “muestra el agotamiento del Estado moderno como horizonte de inclusión y que así da cuenta de la imposibilidad de reconstruir el lazo social en una sociedad donde el mercado se ha impuesto sin compasión” (p. 137). Al agregar que la película representa “el escenario de una sociedad en franco proceso de desintegración como efecto de la violencia política” (p. 136), Vich (2015) realiza una lectura sociopolítica que revela una sustanciosa dimensión reflexiva y conceptual de *Días de Santiago*.

En relación con las películas que abordan los fondos documentales de “los archivos de la represión” (Catela y Jelin, 2002) –entidades que conservan evidencias de las violencias perpetradas y que, por lo general, se establecen después de los conflictos–, sostengo que la interacción entre cine y archivo va más allá de lo meramente referencial. Los filmes reforman la percepción social del acervo del horror, trazan horizontes de resignificación sociopolítica de los fondos, promueven empatía y desarrollan metodologías para visibilizar y reevaluar diferentes huellas, fuentes y trastornos derivados, mediata o inmediatamente, de períodos traumáticos (López Petzoldt, 2023b).

Las perspectivas ofrecidas tanto por *filmes* como por *investigaciones* en el ámbito del cine ambiental no solo contribuyen a la diversificación de las teorías cinematográficas, sino que, sobre todo, amplían los modelos y horizontes necesarios para reevaluar la problemática interacción humana con el medioambiente, abarcando sus dimensiones históricas, contemporáneas, autóctonas, (po)éticas, estéticas, políticas y socioculturales. Sin duda, el cine ofrece diversas formas de conceptualizar y simbolizar nuestra relación con la naturaleza, las cuales pueden contribuir a enfrentar la crisis climática global (Romero Paz, 2023). En América Latina, las

películas que abordan las formas autóctonas de concebir y preservar la naturaleza juegan un papel fundamental en la apertura de nuevos horizontes. Según reflexiona Romero Paz (2023), son particularmente los pueblos autóctonos, los más afectados, racializados y culturalmente en conflicto con las concepciones moderno-coloniales, quienes, paradójicamente, ofrecen alternativas que pueden generar los cambios necesarios para la supervivencia humana y no humana (p. 182).

Ocasionalmente aparecen también superproducciones como *The Day After Tomorrow* (2004), de Roland Emmerich, en contextos políticos o científicos que abordan las raíces y repercusiones del cambio climático. Según el físico oceanógrafo Stefan Rahmstorf del *Potsdam Institute for Climate Impact Research*, evidentemente se trata de una película de catástrofes, y no de un documental científico. Sin embargo, señala Rahmstorf, la obra ofrece una oportunidad para explicar algunos de los fundamentos básicos: los seres humanos están cambiando cada vez más el clima, lo que constituye un experimento peligroso con el riesgo de cambios abruptos e imprevistos. Según estudios, *The Day After Tomorrow* tuvo un impacto significativo en las percepciones del riesgo del cambio climático, en los modelos conceptuales e incluso en las intenciones de voto de algunos espectadores (Leiserowitz, 2004, p. 34).

El cine como agente

En todas estas constelaciones la obra cinematográfica o el corpus de películas no constituye el objeto de estudio en sí. Antes bien, las películas actualizan y diversifican los parámetros disponibles para el estudio de procesos y crisis sociales, promueven una conscientización sociohistórica y una “sensibilización de conceptos” (Cabrera, [1999] 2015, p. 47). Asimismo, reconfiguran nociones geopolíticas, espacios e instituciones como la frontera, la tierra o el archivo, identifican diferentes marcas psicosociales de violencias

históricas y contemporáneas, revisan las formas de enunciación y negación de experiencias traumáticas, exploran nuevas metodologías y generan conocimientos aplicables a otros campos de acción y pensamiento más allá del cine. Los filmes forman parte de una constelación o entramado discursivo más amplio que articula la expresión cinematográfica con otras disciplinas.

“El contenido filosófico-crítico y cuestionador de una película se procesa a través de imágenes que tienen un efecto afectivo esclarecedor”, observa Cabrera ([1999] 2015, p. 32). En tal sentido, las constelaciones mencionadas ilustran el papel esclarecedor de las imágenes en movimiento como *fuentes* para la reflexión interdisciplinaria sobre una amplia gama de fenómenos que interesan tanto a las ciencias políticas como a los *Border Studies*. En todos los casos observados, la “narración audiovisual permite dar una interpretación de la realidad, pudiendo modificar la percepción de dicha realidad [...]” (Gutiérrez San Miguel, 1999, p. 210).

El conjunto de constelaciones mencionadas lleva a cabo una lectura filosófico-conceptual que evidencia tanto el “carácter explorador” (Seel, 2013, p. 163) como “logopático” (Cabrera, [1999] 2015) del séptimo arte. Así, de ser objeto de estudio en un ámbito de análisis artístico-textual, las obras asumen en este contexto el papel de sujetos activos que producen efectos y participan en una significativa dinámica dialógica que genera conocimientos y percepciones. Según Gunning (2008), el cine puede entenderse como resultado de procesos sociales y culturales, pero también como un agente que interviene en estos mismos procesos (p. 186). Es importante resaltar también su papel como agente en la historia (Ferro, [1977; 1993] 1995), sin olvidar su impacto creativo en las ciencias, ya que las obras cinematográficas también inciden en el entramado conceptual que tejen las disciplinas para examinar los fenómenos que les competen.

En la actualidad se concibe la creatividad como impulsora de importantes cambios sociales y culturales (Kaltmeier, Raussert y Steinitz, 2024). Según las premisas del nuevo campo de estudios

sobre la creatividad, que la inscriben en la investigación de lo social, la práctica creativa se entiende como una fuerza social e innovadora, puesto que “la creatividad nos inspira a pensar fuera de la caja, a crear relaciones entre opuestos y a trascender las estructuras binarias (p. 9). A la luz de estos planteamientos, es posible afirmar que el cine actúa como un poderoso agente catalizador de procesos creativos al impulsar formas innovadoras de pensar e investigar dentro y fuera de la pantalla. El sugerente tratamiento narrativo de una crisis en una película no solo puede afinar la percepción *logopática* del problema en las audiencias, sino también estimular nuevos enfoques multidimensionales en la investigación científica.

El cine como marco

Entre las aportaciones más sustanciales que ofrece el cine, se destacan novedosas metodologías que crean puentes e intersecciones entre diversas disciplinas (López Petzoldt, 2023a). Muchas películas abren un marco conceptual propicio en que se aproximan diferentes áreas de acción y pensamiento que tradicionalmente suelen actuar de forma paralela, ya sea en términos epistemológicos, institucionales, metodológicos o tecnológicos. En películas como *Granito* (2011), de Pamela Yates, o *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán, entran en contacto voces, prácticas y saberes que, fuera del texto fílmico, difícilmente dialogan entre sí: *Granito* entrelaza esferas antropológicas, cinematográficas, forenses, jurídicas y políticas para abordar desde múltiples perspectivas el genocidio en Guatemala. En *El botón de nácar* interactúan y se nutren mutuamente artes, antropología, astronomía, océanos, historia, tortura y ciencias forenses en un diálogo estremecedor que sacude las formas habituales de ver y pensar el mundo, más allá de Chile.

El cine, además, desarrolla una “producción horizontal del conocimiento” (Corona Berkin, 2019) en la medida en que realiza una “investigación que entabla diálogo con las diversas formas de

entender el mundo” (p. 11). Cuando el montaje de documentales como *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, conecta testimonios de la ciudadanía directamente afectada por la violencia con las voces de los investigadores, el cine cultiva “una forma de investigar desde las voces de las distintas disciplinas científicas en diálogo con aquellas no académicas y que pesan de forma diferente en el conocimiento social” (Corona Berkin, 2019, p. 11).

Se puede afirmar que el “carácter explorador” del cine (Seel, 2013, p. 163) lleva a cabo una *Welterkundung* a través de insólitas constelaciones que trascienden las fronteras disciplinarias de manera fluida y sin las dificultades administrativas comunes en el contexto académico. Las demarcaciones estrictamente definidas por ciertos departamentos, a menudo escoltadas por las distancias físicas que separan a las personas, las bibliotecas y los *campi* dispersos por la ciudad, reflejan divisiones que, de manera algo arbitraria, fragmentan campos del conocimiento que, en esencia, están profundamente interconectados. Tiene razón Paviani (2007) cuando observa que una estructura tradicional universitaria resulta un obstáculo para desarrollar investigaciones que reclaman nuevas infraestructuras: “Com as mudanças atuais no estatuto do conhecimento científico e com a crise epistemológica da classificação das ciências, a estrutura tradicional da universidade [...] começa a ser obstáculo para as atividades de ensino e de pesquisa interdisciplinares dos docentes” (p. 139). Es curioso que en muchas ocasiones justamente una proyección de cine reúna a especialistas de diferentes departamentos con el objetivo de debatir un filme desde sus respectivos campos de especialización.

El cine también genera “saber sobre el vivir”

Ottmar Ette sostiene que las obras literarias contienen valiosos conocimientos sobre la vida que deben dialogar con mayor intensidad con las ciencias naturales para enfrentar los retos de nuestro

tiempo. Esta perspectiva puede aplicarse con provecho al estudio de las crisis y, por supuesto, debe incluirse el cine. El concepto-horizonte de *Lebenswissen* (Ette, 2008; 2007) o “saber sobre el vivir” (Ette, 2015) dirige la atención de los estudios literarios y culturales hacia los acervos de conocimiento y las lógicas de sucesos vitales observables en la producción, distribución y recepción del arte y la literatura (Ette, 2015, p. 15).

Evocando el conocido trabajo de Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (*Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, 1874), Ette (2015) reorienta este cuestionamiento para preguntarse “por la utilidad y el perjuicio de las ciencias literarias para la vida” (p. 10). Según Ette, las consideraciones de Nietzsche podrían tener un efecto más estimulante si las aplicáramos no solo a la historia e historiografía, sino también a la literatura y las ciencias literarias. Tal como lo realizan algunas películas y constelaciones mencionadas anteriormente, aboga por estrechar de manera cooperativa el diálogo de las filologías con las biociencias y las llamadas *Life Sciences* para fomentar

un desarrollo que incluya los conocimientos básicos de las ciencias culturales y humanísticas y que permita la obtención transdisciplinaria de una comprensión de la vida, así como de las ciencias de la vida. [...] Se trata, en consecuencia, de una creación de redes –contrastiva y complementaria– entre las más diversas y distintas ciencias (Ette, 2015, p. 14).

Es evidente que este modelo de investigación constituye, además, una estrategia eficaz para abordar las crisis. Al argumentar que el “saber sobre el vivir” de la literatura establece una relación experimental con los más distintos discursos de la vida, sean estos estético-artísticos, filosófico-científicos o médico-biocientíficos (Ette, 2015, p. 26), sintetiza otra particularidad que comparten muchas películas que combinan voces, prácticas y saberes provenientes de diversos ámbitos sociales y científicos. Se pueden aplicar con provecho los planteamientos de Ette al cine, o al revés, inscribir los textos

fílmicos en aquella concepción de literatura que la define como “un medio de acumulación interactivo y transformante de saber sobre el vivir que simula, se apropia, proyecta y condensa modelos de conducción de vida y con ello recurre a los discursos científicos y a los más distintos segmentos de saber” (Ette, 2015, p. 17).

El “saber sobre el vivir”, generado tanto por *películas* como por *investigaciones* que incorporan el cine en su búsqueda de alternativas frente a las crisis, enlaza voces y disciplinas que, de otro modo, difícilmente dialogarían entre sí. Así, estos saberes se distinguen por su naturaleza multimodal e interdisciplinaria, lo que aumenta su eficacia y alcance en comparación con estrategias más convencionales desarrolladas y aplicadas dentro de los límites de un único campo de trabajo.

Comentarios finales

El cine trata temas complejos relacionados con las crisis en la propia esfera pública, es decir, más allá de los círculos académicos especializados en su estudio. Muchos asuntos y conceptos relevantes trascienden el ámbito científico y llegan a otros sectores sociales a través de las películas; y, a la inversa, el cine captura las huellas y dinámicas de las crisis y las plantea a especialistas para su análisis. Más aún, las películas exploran otras experiencias, saberes y cosmovisiones ancestrales que circulan fuera del ámbito académico y que poseen un enorme potencial para el desarrollo de nuevos modelos que contribuyan a enfrentar las catástrofes sociales y medioambientales.

Esta participación intersectorial frente a las crisis resulta fundamental, ya que la reparación se lleva a cabo a través de acciones en que deben participar todos los sectores de una sociedad, y no únicamente las agrupaciones de víctimas, las ONG, las Comisiones de Verdad, las ciencias o el Estado. No se puede delegar en las víctimas ni en las instituciones humanitarias lo que constituye un

problema de sociedad y ciudadanía (Viñar, 2016, p. 71). Además, las interacciones entre diferentes esferas artísticas, científicas, políticas y sociales diversifican los debates sobre las crisis, favoreciendo una comprensión más amplia y multidimensional de las fracturas, las violencias, las traumatizaciones, las exclusiones, entre otros males que afectan a la sociedad en su conjunto.

Las películas ofrecen poderosas contraargumentaciones capaces de dismantelar, en la esfera pública, las sistemáticas y obscenas campañas ideológicas de desinformación masiva que buscan instrumentalizar, manipular o sencillamente negar los efectos más flagrantes y perniciosos de las crisis. Porque a las crisis mismas se suman los intentos por maquillarlas a toda costa, lo que las agrava aún más. Por lo tanto, no solo son necesarios modelos innovadores para enfrentarlas, sino también estrategias que inmunicen contra tergiversaciones que, en un abrir y cerrar de ojos, se difunden a nivel global.

Aún circulan argumentaciones que denuncian simplificaciones cuando el cine narrativo pone en escena temas complejos. Sin embargo, estas críticas pasan por alto una operación diametralmente opuesta: la capacidad del relato fílmico para transformar un fenómeno en algo multidimensional. Hace rato que el cine se ha incorporado en la fila de la literatura, la pintura y el teatro aportando decisivos estímulos al desarrollo de pensamientos filosóficos, políticos y psicológicos. Con el mismo ímpetu con el que Foucault ([1966] 2005) realiza su lectura de *Las meninas*, es posible concebir un estudio similar utilizando como fuente una escena cinematográfica. Sin duda, el carácter reflexivo y explorador del cine, sumado a la “experiencia logopática” (Cabrera [1999] 2015, p. 42), aporta valiosos estímulos para el estudio intersectorial, multidimensional e interdisciplinario de las raíces, dinámicas y efectos de las crisis en los ámbitos (psico)sociales, medioambientales y políticos, facilitando tanto su comprensión como su reparación y prevención.

Filmografía

Black Mirror (Reino Unido, 2011-2023), Charlie Brooker

Blow Up (Italia/Reino Unido, 1966), Michelangelo Antonioni

Días de Santiago (Perú, 2004), Josué Méndez

Die Macht der Gefühle [*El poder de los sentimientos*] (Alemania, 1983), Alexander Kluge

El botón de nácar (Francia/España/Chile, 2015), Patricio Guzmán

Frozen River (EE.UU., 2008), Courtney Hunt

Granito: cómo atrapar a un dictador (Guatemala/EE.UU., 2011), Pamela Yates

Leguas (Argentina, 2015), Lucrecia Martel

Memorias del subdesarrollo (Cuba, 1968), Tomás Gutiérrez Alea

Nueva Argirópolis (Argentina, 2010), Lucrecia Martel

Ônibus 174 (Brasil, 2002), José Padilha

Rashomon (Japón, 1950), Akira Kurosawa

Ta'm e guilass [*El sabor de las cerezas*] (Irán/Francia, 1997), Abbas Kiarostami

The Day After Tomorrow (EE.UU., 2004), Roland Emmerich

Bibliografía

Amancio, Tunico (2000). *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto.

Cabrera, Julio ([1999] 2015). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa.

Catela, Ludmila da Silva y Jelin, Elizabeth (comps.) (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.

Corona Berkin, Sarah (2019). *Producción horizontal del conocimiento*. Guadalajara: CALAS/Editorial Universidad de Guadalajara.

Eder, Jens (2008). *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Engell, Lorenz et al. (2015). Einleitung. Was ist Filmphilosophie? Ein Versuch in vier Experimenten. En Lorenz Engell et al., *Essays zur Film-Philosophie* (pp. 9-16). Paderborn: Wilhelm Fink.

Ette, Ottmar (2015). La filología como ciencia de la vida: un escrito programático en el año de las Humanidades. En Ottmar Ette y Sergio Ugalde Quintana (comps.), *La filología como ciencia de la vida* (pp. 9-44). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Ette, Ottmar (2008). Lebenswissen und Lebenswissenschaft. En Ansgar Nünning (comp.), *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe* (pp. 414-415). Stuttgart: Metzler.

Ette, Ottmar (2007). Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften. *Lendemains*, 125, 7-32.

Ferro, Marc ([1977; 1993] 1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

Foucault, Michel ([1966] 2005). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Fregoso, Rosa-Linda (2009). ¡Las queremos vivas!: la política y cultura de los derechos humanos. *Debate Feminista*, 39, 209-243.

Friedlander, Saul (1992). Introduction. En Saul Friedlander (comp.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"* (pp. 1-21). Cambridge/London: Harvard University Press.

Gabbard, Glen O. ([2001] 2018). Introduction. En Glen O. Gabbard (comp.), *Psychoanalysis and Film* (pp. 1-16). Abingdon/New York: Routledge.

García Canclini, Néstor (2019). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Guadalajara: CALAS/Editorial Universidad de Guadalajara.

Gómez, Leila (2024). El problema de la tierra en Lucrecia Martel. En Jörg Dünne y Jenny Haase (comps.), *Estéticas de la tierra en América Latina: literatura, cine, arte* (pp. 175-187). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Gunning, Tom (2008). Film Studies. En Tony Bennett y John Frow (comps.), *The Sage Handbook of Cultural Analysis* (pp. 185-205). London: Sage.

Gutiérrez San Miguel, Begoña (1999). La investigación cinematográfica desde la interdisciplinariedad. *Comunicar*, 13, 209-219.

Kaltmeier, Olaf, Raussert, Wilfried y Steinitz, Matti (comps.) (2024). *Creatividad en conflicto: perspectivas interdisciplinarias desde las Américas en contextos de crisis*. Buenos Aires: CLACSO/CALAS.

Kansteiner, Wulf y Weilnböck, Harald (2010). Against the Concept of Cultural Trauma. En Astrid Erll y Ansgar Nünning (comps.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (pp. 229-240). Berlin/New York: De Gruyter.

Köhne, Julia Barbara (2012). Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen. En Julia Barbara Köhne (comp.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren* (pp. 7-25). Berlin: Kadmos.

Kracauer, Siegfried ([1947] 1985). *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

LaCapra, Dominick (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Laszig, Parfen y Schneider, Gerhard (comps.) (2008). *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*. Gießen: Psychosozial-Verlag.

Leiserowitz, Anthony A. (2004). Before and After *The Day After Tomorrow*. A U.S. Study of Climate Change Risk Perception. *Environment*, 46(9), 22-37.

Lipovetsky, Gilles ([1983] 2002). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

López Petzoldt, Bruno (2023a). *Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas*. Guadalajara/Bielefeld/San Martín: CALAS/Editorial Universidad de Guadalajara/Bielefeld University Press/UNSAM Edita.

López Petzoldt, Bruno (2023b). Reescrituras filmicas de archivo. En Gesine Brede y Roland Spiller (comps.), *Archivos en transición: memorias colectivas y usos subalternos* (pp. 209-230). Tübingen: Narr Francke Attempto.

Mayos, Gonçal (2010). El 'efecto Rashomon'. Análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa. *Convivium*, 23, 209-233.

Nietzsche, Friedrich ([1874] 2009). *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. Stuttgart: Reclam.

Nussbaum, Martha C. (2001). *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. New York: Cambridge University Press.

Ortega, Francisco (2011). El trauma social como campo de estudios. En Francisco A. Ortega Martínez (comp.), *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 17-59). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Paviani, Jayme (2007). Interdisciplinaridade na universidade. En Jorge Luis Nicolas Audy y Marília Costa Morosini (comps.), *Innovation and Interdisciplinarity in the University. Inovação e interdisciplinaridade na universidade* (pp. 139-146). Porto Alegre: EDIPUCRS.

Rahmstorf, Stefan (s/f). *The Day After Tomorrow*. Some Comments On The Movie. https://www.pik-potsdam.de/~stefan/tdat_review.html

Rancière, Jacques (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Raussert, Wilfried (2014). Fronteras, heterotopía y comunidades translocales en la película *Río helado*, de Courtney Hunt. En Juan Carlos Vargas y Graciela Martínez-Zalce (comps.), *Cine y frontera: territorios ilimitados de la mirada* (pp. 133-155). Ciudad de México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte/Bonilla Artigas.

Romero Paz y Miño, Lucía Fernanda (2023). En búsqueda de un cine simbiótico: *Shun* de la ecuatoriana Sani Montahuano y *Yolotl* del mexicano Fernando Colin Roque. *Brazilian Journal of Latin American Studies*, 22(45), 179-203.

Roth, Wendy D. y Mehta, Jal d. (2002). The *Rashomon* Effect. Combining Positivist and Interpretivist Approaches in the Analysis of Contested Events. *Sociological Methods & Research*, 31(2), 131-173.

Rueda, Amanda y García, Paola (2015). Figuras femeninas y desplazamiento forzado. Nuevos enfoques en las cinematografías

colombiana y peruana contemporáneas. *Amerika*, 13, s/p. <https://doi.org/10.4000/amerika.6980>

Schrott, Angela (2025). Prólogo. En Angela Schrott (comp.), *Construyendo puentes entre disciplinas: discursos, identidades, fuentes* (pp. 9-14). Buenos Aires: CLACSO/CALAS.

Seel, Martin (2013). *Die Künste des Kinos*. Frankfurt am Main: Fischer.

Vich, Víctor (2015). *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Viñar, Marcelo (2016). Violencia política extrema y transmisión intergeneracional. En Fedra Cuestas y Patrice Vermeren (comps.), *Una memoria sin testamento: dilemas de la sociedad latinoamericana posdictadura* (pp. 71-85). Santiago: LOM.

Wollnik, Sabine y Ziob, Brigitte (comps.) (2010). *Trauma im Film. Psychoanalytische Erkundungen*. Gießen: Psychosozial-Verlag.